

АКАДЕМИЯИ МИЛЛИИ ИЛМҲОИ ТОҶИКИСТОН

Шуъбаи санъатшиносӣ

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК ТАДЖИКИСТАН

Отдел искусствознания

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

Department of Art Studies

САНЪАТШИНОСӢ

(Маҷаллаи илмӣ-назариявӣ)

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

(Научно-теоретический журнал)

ART STUDIES

(Academic and Theoretical Journal)

№ 2 (6) 2022

Душанбе – Dushanbe

Маҷаллаи илмӣ-назариявӣ «Санъатшиносӣ» соли 2019 бо таъаббуси Раёсати Академияи миллии илҳои Тоҷикистон таъсис дода шудааст ва соли ду маротиба бо забонҳои тоҷикӣ, русӣ ва англисӣ нашр мегардад. Маҷаллаи маъмур 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 шӯъбаи санъатшиносии Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон

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

Мухаррири техникӣ: **Ҳаётулло ХОЛОВ**

ХАЙАТИ ТАХРИРИЯ:

Низомӣ Мӯҳриддин - доктори илмҳои филология, профессор
Азизӣ Фароғат Абдуқаҳҳорзода - 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, муסיқшинос

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/МЧ, 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 Мӯҳриддин - доктор филологических наук, профессор
Азизӣ Фароғат Абдуқаҳҳорзода - 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;
Салимзода 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 Muhridin, Doctor of Philological Sciences, Professor
Faroghat Abdukahhorzoda 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 Odiazoda, Ph.D. in History, Art Critic
Karomatullo Rakhumzoda, Ph.D. in History, Art Critic

УДК 741

В. В. ВЕРЕЩАГИН: ПОРТРЕТ «ТАДЖИКА»

(некоторые размышления о среднеазиатском периоде творчества
великого русского художника)

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



В. Верещагин во время пребывания в
Средней Азии.

История возникновения и формирования городов в Центральной Азии уходит вглубь прошедших тысячелетий. В период становления и развития Великого Шелкового пути Худжанд, Самарканд, Бухара, Хива, Термез, Мерв и другие крупные города Средней Азии оказались в центре межконтинентальной артерии, где шла торговля, происходили активные процессы взаимовлияния и взаимопроникновения разных культур. И так продолжалась в течении более чем двух тысячелетий, вплоть до XIX в.

Во второй половине XIX века ряд городов туркестанского края вошли в состав Российского государства, тем самым установились постоянные торгово-экономические и политические связи России со Средней Азией.

Вследствие этого на территории Средней Азии происходили существенные перемены в экономической, культурной жизни тогдашнего общества. Наряду с налаживанием торгово-экономических связей Российская империя начала организовать тщательное исследование всех аспектов социальных условий жизни жителей туркестанского края, для чего в города Средней Азии были откомандированы многочисленные ученые, исследователи, художники, музыканты духовых оркестров и др.

В числе этих направленных в Туркестан деятелей культуры и искусства был и знаменитый художник В.В. Верещагин. Примечательно, что именно в этот период были созданы серия известных картин этого русского художника. Темперамент и чувство творческого долга влекли художника в самую гущу жестоких сражений и, как известно, его поездка в Среднюю Азию и написание серии уникальных работ стала сенсационным открытием для мира изобразительного искусства.

В поисках неизведанного, нового и очень интересного Верещагин как пытливый исследователь обращает внимание на особенности жизни местного населения. Известно, что поначалу художник

отправляется на Кавказ, Закавказье, после чего отправляется в Туркестан, Индию, Сирию, Палестину, Филиппины и Японию. «Я учился на Востоке потому, что там было свободнее, вольнее учиться...» - отмечал Верещагин [1,7].

Исследователь А. К. Лебедев в книге под названием «В. Верещагин» пишет о том, как летом 1867 года, Верещагин с радостью принял приглашение Туркестанского генерал-губернатора К. П. Кауфмана состоять при нём художником. В Туркестане в то время шли военные действия, художнику пришлось не только увидеть войну, но и принять в ней активное участие. В 1868 году Верещагин, получив боевое крещение в составе русского гарнизона, оборонял от войск бухарского эмира цитадель Самаркандской крепости и в боевых операциях проявил исключительную храбрость и мужество. За героизм и отвагу художника наградили орденом Святого Георгия 4-й степени (14 августа 1868 года), который он с гордостью носил, хотя вообще отрицал всякие награды [3,9].

Для Верещагина поездка в Туркестан не была праздным путешествием. «Поехал потому, - писал художник, - что хотел узнать, что такое истинная война, о которой много читал и слышал. Я представлял себе (я, как и большинство других), что война – это своего рода парад, с музыкой и развевающимися султанами, со знаменами и грохотом пушек, с галопирующими конями, с большой пышностью и незначительной опасностью для обстановки, конечно, несколько умирающих. Но мне пришлось увидеть нечто другое, и это приходится видеть всем, кто попадает на войну» [4,197].

Художник еще в начале 1869 года при содействии Кауфмана организовал в Санкт Петербурге «туркестанскую выставку». На этой выставке в частности он продемонстрировал свои

работы, написанные в Самарканде, а также в казахских степях. В 1869-1870 годы Верещагин снова отправился в Туркестанский регион, но на этот раз через Сибирь, киргизские земли и Западный Китай [4,197].

Во время своих многочисленных путешествий В. В. Верещагин с большим увлечением писал портреты разных народов: таджиков, русских, киргизов, турок, арабов, узбеков, евреев, индийцев, цыган, афганцев, казахов и других. Разнообразие племен и антропологических типов, особенности жизненного уклада - все это привлекала особое внимание художника. Эскизы, выполненные художником в тот период, сопровождаются к примеру следующими заметками: «Тип арабской женщины можно назвать славным. Нередко в местах, где есть скопление людей, можно встретить женщину такой поразительной красоты: все же, как это свойственно, для всех восточных женщин» [4,197].

В своих зарисовках Верещагин передает не только этнографические особенности и индивидуальность каждой модели, но и особо подчеркивает общественное положение человека, глубину его психологического состояния.

В этом плане замечательным исполнением является выполненный автором портрет под названием «Таджик». Портрет изображает героя погруженным как бы в собственный внутренний мир. Художник с невероятным мастерством изобразил мельчайшие детали на лице и особенно во взгляде. Глаза героя как зеркало души, ярко передают душевные переживания персонажа. Создается полная иллюзия того, что на наших глазах, человек погружаясь в своих мыслях, продумывает свои жизненно важные планы. Жизненный опыт сделали его проницательным, что чутко передано в задумчивом и строгом взгляде.



В. В. Верещагин. «Таджик». (1867-68).



“Узбек, старшина (аксакал) деревни Ходжагент” (1868)



«Сартянка 15 лет.» Альбом
«Типы народностей Средней Азии». 1876. .

МАЭ РАН. Колл. № И-2205-3

Портрет изображён до плеч, голова его повернута слегка влево. Высокий лоб, прорезанный морщинами, такие же морщины вокруг глаз, выраженные

носогубные складки, сжатие тонкие губы, говорят о благородном возрасте, возможно у этого человека на момент написания картины было примерно 60 лет. Свет на

лицо падает слева от зрителя, поэтому одна сторона лица светлая, а другая более темная. Фоном для написания картины служит обычная белая стена, на ней хорошо просматривается лицо человека, и хотя художник не обращает особое внимание на одежду нанося всего лишь несколько штрихов, но видно, что эти размахи карандашом показывают стиль одежды таджика того периода. «Таджик» Верещагина одет в халат из светлой ткани, под него виднеется горловина белой рубашки, от которой виден лишь фрагмент. Размер рисунка 40 x 30, исполнено простым карандашом на бумаге.

В работах «Таджик» и «Узбек, старшина (аксакал) деревни Ходжагент», где в обоих случаях мужчины изображены в белоснежной большой чалме, конец которой, например, у таджика небрежно наброшен на левое плечо.

Подобный тщательный подход автора как бы иллюстрирует достоверность сведений многих источников о том, что как правило, по форме мужской чалмы можно было определить социальный статус человека. Например, должностное лицо Судя (Казы) носили чалму в 5-6 оборотов, т.е. меньшую по размеру. Беки и судьи повязывали чалму плоско, но широко, и чем шире ложилась она вокруг головы, тем важнее сановнее была особа [3].

Способность художника передавать общее, не оставляя без внимания мельчайшие детали, впечатляет даже современных зрителей. Бесспорно, этот портрет – одна из лучших работ художника. Своим мастерством и талантом портретиста художник не только создавал невероятно точные и интересные портреты, но и навсегда обессмертил собственное имя.

Так как Верещагин работал в реалистичном стиле, представленные его картины взяты из реальной жизни людей. Художник не допускает сокрытие следов старения или физических недостатков в своей работе. Его портреты наполнены психологическим содержанием, с ярко

выраженными чертами интеллектуализма. В них можно ясно рассмотреть и познавать анатомические особенности представителей различных этносов. Своим мастерством и талантом художнику удалось уловить образ и характерные черты лица таджика и узбека. Портрет таджика и узбека вполне узнаваемы и необходимости в каких-либо дополнительных надписях нет.

Интересно, что кроме портрета «Таджик» среди работ Верещагина существует и портрет «Таджичка», который в настоящее время хранится в фондах Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук (МАЭ РАН) в альбоме с рисунками Верещагина под названием «Туркестан». В этих рисунках Верещагину удалось в точности передать антропологические особенности, присущие разным народам, мужские и женские головные уборы, прически, украшения и одежду. В. А. Прищепова в своей статье «Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX – начала XX века в собраниях Кунсткамеры, пишет что девушка «Таджичка» нарисована в головном платке, повязанном низко на лоб. Ее традиционная прическа представляет собой рассыпанные сзади на спине и по плечам косы, у ушей выпущены вьющиеся пряди волос [3,175].

В альбоме, который хранится в МАЭ РАН представлены в основном фотографии поясных портретов и снимки, на которых сфотографированы в полный рост представители разных народов Средней Азии, в том числе и таджики в традиционных (преимущественно праздничных) костюмах. На нескольких снимках молодые женщины в старинных цветных платьях – рубахах с длинными и очень широкими рукавами. Рубаха белого цвета со стоячим воротником с портрета «Таджичка 27 л.» надета под халат, впереди у нее длинный прямой разрез, застегнутый на металлические пуговицы, и под ним видна нижняя рубаха, по горловине

отделанная тесьмой. Эти снимки помещены под рубрикой «Типы народностей Туркестанского края». Поступления альбома связано с именем генерал-губернатора К. П. Кауфмана, в целом альбом так и называется «Альбом генерал-губернатора К. П. Кауфмана. [3,175].

Все эти работы были выполнены накануне и в период русского завоевания среднеазиатских земель. В эти периоды в Туркестане господствовали отсталые феодальные отношения, постоянные ссоры одного феодала против другого опустошали селения и разоряли народ. Все эти последствия войны, произвели сильное впечатление на чуткого художника. От всего увиденного Василий Верещагин решил написать на тему о жизни народов Туркестана большую серию картин, которые писались им отчасти в Самарканде, но главным образом позднее – в Мюнхене [5].

Вернувшись из Туркестана, Верещагин переезжает в Мюнхен в мастерскую своего друга Теодора Горшельда. Здесь он на основе этюдов и привезенных из Азии коллекций, продолжил работу над туркестанскими сюжетами. В окончательном виде Туркестанская серия включала в себя 13 картин, 81 этюд и 133 рисунка - в таком составе она была показана на первой персональной выставке Верещагина в Лондоне в 1873 году, а затем в 1874 году в Петербурге и Москве.

Таким образом, можно заключить, что написанные художником серия портретов, изображающих конкретные лица разных этносов тогдашнего туркестанского края, являются историческим источником для исследования социальных, психологических и этнографических особенностей жизни народов Средней Азии в недавнем прошлом.

ЛИТЕРАТУРА:

1. А. Лебедев. В. Верещагин. Издательство «Советский художник» Москва 1965. С. 7.
2. А. К. Лебедев. В. Верещагин. Русские художники. Издательство «Изобразительное искусство» Москва. 1974. С.9.
3. В. А. Прищепова. «Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX – начала XX века в собраниях Кунсткамеры. С.175.
4. Ф. И. Булгаков «В. В. Верещагин и его произведения». Санкт-Петербург, 1905.
5. Василий Верещагин <https://www.culture.ru/persons/8228/vasilii-vereshagin>
6. Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX — начала XX веков собраниях Кунсткамеры. https://www.academia.edu/45529143/Прищепова_В_А_Иллюстративные_коллекции_по_народам_Центральной_Азии_второй_половины_XIX_начала_XX_века_в_собраниях_Кунсткамеры_СПб_2011

В. В. ВЕРЕЩАГИН: ПОРТРЕТ «ТАДЖИКА»

(некоторые размышления о среднеазиатском периоде творчества великого русского художника)

В статье автор подробно рассматривает среднеазиатский период жизни и творчества известного русского художника В. Верещагина. Автор особо обращает внимание на такие известные работы художника как портрет «Таджик». Статья содержит также краткую информацию о жизни и творчестве известного художника – баталиста и литератора В. В. Верещагина.

Ключевые слова: Таджики, Россия, Туркестан, Самарканд, война, музей, изобразительное искусство, художник, творчество, картина, культура, живопись, композиция, цвет, стиль, Средняя Азия.

В. В. ВЕРЕЩАГИН: ЧЕХРАИ «ТОЧИК»

(баъзе мулоҳизаҳо дар бораи эҷодиёти rassomi бузурги рус дар Осиёи Марказӣ)

Дар мақола маълумоти мухтасар дар бораи ҳаёт ва эҷодиёти давраи осӣимиёнагии rassom ва нависандаи машҳур В.В.Верещагин оварда шудааст. Муаллиф махсусан асари rassomро, ки “Таджик” номгузорӣ шудааст, мавриди таҳлил қарор додааст.

Калидвожаҳо: Точик, Русия, Туркистон, Самарқанд, ҷанг, осорхона, санъати тасвирӣ, rassom, эҷодкор, наққошӣ, композитсия, ранг, чеҳранигорӣ, услуб, шакл, Осиёи Марказӣ.

V. V. VERESHAGIN: PORTRAIT OF A "TAJIK"

(some reflections on the Central Asian period of the life and work of the great Russian artist's)

In the article, the author examines in detail the Central Asian period of the life and work of the famous Russian artist V. Vereshagin. The author pays special attention to such famous works of the artist as the portrait "Tajik". The article also contains brief information about the life and work of the famous battle artist and writer V. V. Verechagin.

Keywords: Tajik, Russia, Turkestan, Samarkand, war, museum, visual art, artist, creativity, painting, culture, painting, composition, color, style, Central Asia.

Сведения об авторе: Довутова Мехрангез Зиёратшоевна, научный сотрудник отдела искусствоведения 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 шуъбаи 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

ТДУ 008 (575.3)

ҲИРОТ - МАРКАЗИ БУЗУРГИ МАДАНИЯТИ МУСИҚИИ ХАЛҚИ ТОҶИК

Зухриддин Ахмедов,
Докторант (PhD) – и Консерваторияи миллии
Тоҷикистон ба номи Т. Сатторов

Мувофиқи маълумоти сарчашмаҳои таърихӣ Ҳирот яке аз марказҳои қадимтарини фарҳангӣ дар манотиқи Осиёи Марказӣ ба шумор меравад ва дақиқан таърихи чандинҳазорсола дорад. Номҳои қадими ин шаҳр аслан Орӣ ё Арӣ буда, баъдан бо мурури замон ва гардиши айём ба Ҳарӣ табдил ёфтааст. Ин шаҳрро ақвоми қадими ориёӣ пас аз ҳичрат ба Эронзамин дар соҳили Орирӯд (Ҳарирӯд) бунёд карда будаанд ва он минбаъд пойтахти давлати Ориён гардид ва худуди он қаламрави таърихии Хуросони таърихи дарбар мегирифт.

Шояд аз ҳамин сабаб бошад, ки Ҳирот дар китоби бостонии мардумони ориёӣ – «Авесто» дар радифи шаҳрҳои аслии Эронзамин ном бурда мешавад. Бино ба қавли аксари бостоншиносон, муҳаққиқон ва пажӯҳишгарони таърихи мамӯлики Шарқи наздик ва Миёна шаҳри Ҳирот (Орӣ, Арӣ, Ария, Ҳарӣ) тахминан дар қарнҳои чаҳоруми пеш аз милод арзи вучуд намудааст. Сарчашмаҳои маъруф дар бораи ин шаҳри бостонӣ маълумоти пураарзиш додаанд. Масалан, Халилуллоҳи Халилӣ дар ин бора чунин навиштааст: «Ҳирот бинокардаи Искандар аст, вақте ки ба Шарқ дохил шуда, аз Ҳирот гузашта, ба азми тасхири Чин мерафт, қарори одате, ки дошт, аҳли Ҳиротро ба бинои шаҳре... таклиф намуд. Чун медонист, ки аҳли Ҳирот ба ин таклиф розӣ нестанд, ҳилае намуд, ки шумо шаҳрро обод кунед, замоне ки аз Чин баргаштам, учрати шумо пардохта мешавад. Аз ин рӯ, нақшаи шаҳрро рехта, худаш раҳсипори Чин гардид. Вақти баргаштан аз сафар аз шаҳре, ки худаш нақшаи онро дида буд, ибрази

қароҳият кард ва ба онҳо пуле ҳам иноят накард. Нақл аст, ки бузургон гуфтаанд, ки дар Хуросон аввал шаҳре, ки бино карданд, Пушанг ибни Афросиёб бино афканда ва баъзе мегӯянд, ки бонии ӯ Ҳушанг будааст ва баъзе мегӯянд, ки шаҳри Ҳиротро Ардашери Бобакон ва Баҳмани Исфандиёр бино карда...». [1, с.]

Маълумоти дигарро доир ба Ҳирот дар китоби «Ал-Булдон»-и Яъқуби дучор меомем, ки чунин оварда шудааст: «Ҳирот аз шаҳрҳои маъмури (ободи) Хуросон ва сокинони он аз хушрӯйтарин мардумони ин диёранд ва Ҳанаф ибни Қайс дар хилофати Усмон онро фатҳ кард ва мардуми он ашрофе аз Ачаманд ва низ қавме аз араб онро сукунат доранд. Ва оби ошомидани аҳоли аз чашмаҳо ва рӯдхонаҳо ва хирочи он дар ҳисоби хирочи Хуросон дохил аст». [2, с.]

Дар сарчашмаи дигар ҳамчунин дар тавсифи шаҳри Ҳирот чунин гуфта шудааст: «Ҳирот – яке аз шаҳрҳои бузург ва аз уммаҳои билоди Хуросон аст. Дар санаи 508 ҳиҷрӣ, ки дар ин кишвар будам, дар ҷалолу азамат ва дар фахру ҳусн ва дар касрати (зиёд будани) аҳоли ва доштани боғҳову мазорей (киштзор), хубии обу ҳаво бузургтар аз Ҳирот шаҳре надидам ва Ҳирот ганҷинаи фазл буда, вале онро, чашми замона кӯр бод, дида натавониста, дар санаи 618 ҳиҷрӣ ба дасти эътисофи чингизиҳо мунҳадим гардидааст». [3, с.]

Дар давраи пас аз оғози истилои араб шаҳри Орӣ ё Арӣ маъмулан ба шакли Ҳарӣ ва сипас ба тарзи Ҳироҳ талаффуз карда мешуд ва бо мурури замон ҳарфи «х»-и охири он бо таъсири унсурҳои забони арабӣ ба «т» табдил ёфта, дар шакли

Ҳирот мавриди истифода қарор мегирад. Дар матни сарчашмаҳои таърихӣ мардуми Ҳиротро одатан «ҳиравӣ», «ҳариво», «ҳиротӣ» меноманд. Мухим аст, ки то имрӯз аҳли Ҳирот худро аз қавми тоҷик медонанд. Таърихнигори маъруф Сайфии Ҳиравӣ дар охири қарни саздаҳи милодӣ дар асари худ «Таърихи Ҳирот» сокинони ин шаҳри бостониро дар ҳама ҷо ҳамчун тоҷик ном бурдааст. Аз ҷумла ӯ дар ин бора чунин менависад: «Умарои лашкар арза доштанд, ки маслиҳат дар он аст, ки бародарро дар хилват насихат кунӣ, бошад, ки сухани ту бишнавад ва тарки муҳаббати тоҷикон кунад. Эй шоҳзода... (дишаб ба хоб) Чингизхонро дар воқеа дидам, маро гуфт, ки саломӣ ман ба Уктой расон ва бигӯӣ, ки дар мамолики ту тоҷик бисёр шуда, мебояд, ки бифармоӣ, то асокире, ки дар фармони туанд, як бори дигар дар ҷаҳон кӯшиш кунанд ва донишмандону улвиён ва арбоби дини муҳаммадиро ба кулӣ ба қатл расонанд, то мулк бар ту ва бар фарзандони ту қарор гирад...». [4, с. 600]

Ҳирот аз қадимулайём яке аз шаҳрҳои ободу зебо ва сернуфузи сарзамини Хуросон ба шумор мерафт ва дар тӯли мавҷудияташ ходиса ва фотиҳаҳои зиёдеро аз сар гузаронидааст. Аз ҷумла, маълум аст, ки соли 1221 милодӣ ин шаҳр дар қатори дигар шаҳрҳои Мовароуннаҳру Хуросон мавриди ҳамлаи лашкари муғул қарор гирифт ва мардуми он далерона ва мардонавор бо чингизӣ чангиданд, вале дар натиҷаи нобаробарии қувваҳо оқибат шикаст хӯрданд. Муғулони хунхор ҳазорон сокинони ин шаҳри бостониро қатли ом карданд ва ҳазорони дигарашро ба асорат бурданд. Муаллифи асари «Таърихномаи Ҳирот» – Сайфии Ҳиравӣ даҳшат ва хунхорӣ муғулро дар ин сарзамин чунин ба қалам додааст: «Рӯзи одина дар моҳи чимодиюлаввал аз қазои раббонӣ ва тақдири яздонӣ аз ҷониби бурҷи Хокбарсар, ки халқаш барғалат бурҷи Хокистар мехонанд, шаҳри Ҳиротро бигирифт ва бифармуд, то халқашро аз мард ба қатл расониданд.

Ба ҳукми Илчикдой–нуйини лаин лашкариён ҷӯйҳои хун аз даруну берун равоӣ карданд ва халқро аз ҷавону пир ва сағиру кабир ба қатл расонид ва ҳеҷ сареро бар тан ва баданеро бо сар нагузошт ва тамоми биноҳову саройҳои шаҳро фуру кӯфтанд ва хандакро бианбоштанд ва шурафоту аброчу бораро хароб карданд. Ҷафт рӯз ҷуз ба куштани сӯхтан ва кандани хун рехтан ба кори дигар қиём нанамуданд. Алқисса, бад-ин сон шаҳри Ҳирот аз офоти замон ва оҳоти даврон вайрон гашт ва афзун аз ҳазору ҳазору шашсад ҳазор (яъне як миллиону шашсад ҳазор) ва касре аз халқи Ҳирот шаҳид шуданд.

Чун Илчикдой–нуйини лаин хиттаи поки Ҳиротро, ки аз машоихи қибора аҳбори аҳр ва уламои ислом ва уқалои айём чун Бағдод обод буд ва чун Каъбаи муаззам мукаррам, барандохт ва заминеро, ки хоки анбарогини ӯ ба мушки тибетӣ муқобилӣ мекард, аз хуни чандин ҳазор мусалмони покдин оғушта гардонид ва нузхатхоеро, ки раёҳини басотини ӯ бар гулшани равшани фирдавси аъло ва кавокиби савокиби гунбади ҳазро таъна мезад, чун хористон ва саҳрои Қаҳистон қард ва дорулмулкоро, ки зиндапилони тавоно ва нахангони дарё ва шеру аждаҳо дар кӯҳу ҳомунӣ ӯ гузар натвонистӣ қард, паноҳу ҷойгоҳи гургу рӯбоҳ сохт:

*Ҷое, ки буд он дилситон бо дӯстон дар
бӯстон,
Шуд гургу рӯбаҳро макон, шуд ҷузгу
қаргасро ватан.
Бар ҷойи ратлу ҷоми май, гӯрон
ниҳодастанд пай,
Бар ҷойи бонги чангу най, овози зог
асту заган.
Абр аст бар ҷойи қамар, санг аст
ба ҷойи гуҳар,
Заҳр аст ба ҷойи шакар, хор аст бар
ҷойи суман». [4, с. 602]*

Дар натиҷаи тохтутоз, истило ва қатли оми чингизӣ сарзаминҳои Мовароуннаҳру Хуросон ранги

харобазорро ба худ гирифтанд. Ба кавли устод Садриддин Айнӣ «дар чойи киштзорҳои ҳосилхез, боғҳои пурсамар ва ҷӯйҳои равон, даштҳои бегиёҳ ва биёбонҳои регзор пайдо шуда буд». [5, с. 7]

Маълум аст, ки ин харобӣ ва бесарусомонӣ то қарни понздаҳуми милодӣ идома пайдо кардааст. Танҳо дар аҳди ҳукмронии сулолаи Темуриён шаҳрҳои Мовароуннаҳр ва Хуросон аз нав ободу зебо ва сараҳолӣ гардиданд. Масалан, амир Темур дар натиҷаи лашкаркашӣ асосан шаҳри Самарқандро дар Мовароуннаҳр обод намуд ва писараш Шохрух дар замони ҳукмронии худ дар Хуросон аз ҳама бештар шаҳри Ҷиротро обод намуда, ба маркази бузурги илму маърифат табдил дод.

Қайд кардан месазад, ки шаҳри Ҷирот минбаъд, махсусан дар давраи ҳукмронии Султон Хусайни Бойқарои Темурӣ ба маркази бузурги тамаддун ва фарҳанг табдил ёфт. Ҷолиби зикр аст, ки дар рушди илму фарҳанг ва ободиву сарсабзии Ҷирот саҳми орифи бузург ва шоири маъруф Мавлоно Абдурраҳмони Ҷомӣ ва шогирди вафодори ӯ - вазири аъзами Султон Хусайни Бойқаро - Мир Алишер Навоӣ хеле бузург аст. Шаҳри Ҷирот дар сояи маърифатпарварии ин ду шахсияти бузург ба маркази илмиву фарҳангӣ ва адабии на танҳо Хуросону Мовароуннаҳр, балки тамоми манотиқи атроф мубаддал гардид. Тибқи расми сарварони Ҷирот ба ин ҷо ҳазорон нафар донишмандони машҳур, меъморон, мусиқишиносон, рассомон, наққошон, хушнависон, заргарон, саҳҳофон аз мамолики мухталифи Мовароуннаҳр, Хуросон, Форс, Ирок, Қафқоз, Ҳиндустон даъват карда мешуданд ва дар ҳамин шаҳр зиндагӣ ва эҷод менамуданд.

Дар Ҷирот маҳз бо дастгирии Мавлоно Абдурраҳмони Ҷомӣ ва Мир Алишери Навоӣ доираи адабии бузурге ба вучуд омаду бо ҳимоят, пуштибонӣ ва кӯмакҳои моддиву маънавии ин абармардон суханварони номдоре ба камол расиданд. Беҳуда нест, ки дар урфияти Ҷирот манзили ин ду бузургони маърифатро «Дор-ул-

илми вал адаб» («Ҷонаи илму адаб») ном ниҳоданд.

Бо ҳамин рушди илму маърифат ва адабиёту ҳунар, мусиқӣ ва наққошӣ дар шаҳри Ҷирот ба дараҷаи хеле баланд расид. Бо дастгирии бевоситаи Султон Хусайни Бойқаро донишмандон, олимон, адибон, хушнависон, меъморон ва дигар ҳунармандони чирадасту мумтоз соҳиби мақому манзалати баланд ва таъминоти комили иҷтимоӣ гардида буданд.

Бино ба маълумоти сарчашмаҳо дар аҳди ҳукмронии сулолаи Темуриён дар шаҳри Ҷирот беш аз панҷсад нафар суханварон ва донишмандони маъруф зиндагӣ ба сар мебуданд ва машғули эҷод буданд. Мавлоно Абдурраҳмони Ҷомӣ, Мир Алишери Навоӣ, Мавлоно Биноӣ, Бадриддини Ҳилолӣ, Мавлоно Муини Шерозӣ, Мавлоно Хусайни Воизи Кошифӣ, Мавлоно Шамсиддин Муҳаммади Хуросонӣ, Мавлоно Зайниддин Маҳмуди Восифӣ, Мавлоно Осафӣ, Амир Шайхами Сухайлӣ, Ғаввосӣ, Мавлоно Ҳофизи Убахӣ, Мавлоно Наргисӣ, Камолиддини Беҳзод ва дигарон аз ҷумлаи намояндагони маъруфу машҳури илму адаб ва ҳунари он замон ба шумор мерафтанд. Мавлоно Зайниддин Маҳмуди Восифӣ дар «Бадоеъ-ул-вақоеъ» навиштааст, ки Ҳоча Мачидуддин дар деҳаи Парзаи наздики шаҳри Ҷирот маҳфили бошкӯҳе ораста ва дар он намояндагони аҳли илму фарҳанг ва ҳунар ширкат варзида будаанд. Муаллиф зикр намудааст: «Ҳоча Мачидуддин дар он ҷо боғе сохта буд, ки гулистони Ирам аз нузҳат ва хушии он ангушти таҳайюр дар дандони тафаккур мегазид ва дар он ҷо кӯшке бино ёфта буд, ки замона назари онро ҷуз дар миёни оби ойина мисолаш намедид...

Дар канори ҳар ҷӯе сарвҳо рост, чун ҳаёли қомати хубон, ки бар ҷӯйбори дидаи ошиқон нишинад ва бар ҳар гулбуне булбулони нолон чун бедилон, ки аз ёди гуландоми худ шикоятӣ ҳичрон кунанд; бунафша ба рӯйи чаман чун зулфи парешони бутон ҳар тор ба сӯе ва нарғис ба сони маҳмурон дида бар канори ҷӯе;

шомиёнаҳои зарбафти шабафрӯз монанди сипехри даввор барафрохта ва гилемҳои мусаввари мунаққашӣ ҳафтранг баҳри фарш бар замин андохта.

Дар он маҷлис аз хонандагон: Ҳофиз Басир, Ҳофиз Мир, Ҳофиз Ҳасан Алӣ, Ҳофиз Ҷомӣ, Ҳофиз Султон, Маҳмуди Айшӣ, Шохмуҳаммади Хонанда, Ҳофиз Турбатӣ ва Ҳофиз Ҷароғдон ҳозир шуданд ва созандагон: - Ҳасани Нойӣ, Устод Қулмуҳаммади Удӣ, Устод Ҳасани Балабонӣ, Устод Алиӣ Хонақоҳӣ, Устод Муҳаммадӣ, Устод Аҳмади Ғичҷакӣ ва Устод Алиӣ Танбӯриро оварданд; аз надимон ва сӯҳбатворён: - Мавлоно Биноӣ, Хоча Осафӣ, Амир Шайхами Сухайлӣ, Мавлоно Сайфӣ Бухорӣ, Мавлоно Комӣ, Мавлоно Ҳасаншоҳ, Мавлоно Дарвешӣ Равғангари Машҳадӣ, Мавлоно Шавқӣ, Мавлоно Завқӣ, Мавлоно Халаф, Мавлоно Нарғисӣ, Мавлоно Ҳилолӣ, Мавлоно Риёзии Турбатӣ омада буданд” [5, с. 7].

Вале чуноне ки маълум мегардад, ин гуна рушди фарҳанг ва маърифат дар шаҳри Ҳироти бостон дер напӯндаст ва дар натиҷаи ҳуҷуми Исмоили Сафавӣ дар ин мавзеъ истилово қатли оми аҳли суннати тамоми Хуросон, баҳусус Ҳирот оғоз мегардад. Минбаъд аҳли илму хунари ин маркази бузурги тамаддун ва фарҳанги исломӣ як қисм куштаву ба асорат афтоданд ва зумрае бошад, аз кишвар фирор карданд ва ба сарзаминҳои Ҳиндустон, Мовароуннаҳр ва Рум паноҳ бурданд. Оид ба вазъи сиёсӣ иҷтимоӣ ин давра таърихшиносони маъруф Ризоқулиҳони Ҳидоят дар “Равзат-ус-сафо” – и Носирӣ чунин қайд намудааст: «Аҷибтар он ки дар он аҳд (яъне дар замони хурӯчи шох Исмоили Сафавӣ) умумӣ аҳолии Эрон бар мазҳаби суннат ва ҷамоат буданд ва зумраи шиъаи исноъашара (дувоздаҳимӣ) дар байни зиллат ва қиллат (камӣ) тақия (мазҳаби худро пинҳон) менамуданд. Вай (яъне Исмоили Сафавӣ) ба зарби шамшер мураввичи (ривҷидиҳандаи) мазҳаби ҷаъфарӣ шуд ва равақ ба тариқаи исноъашарӣ дод...» [5, с. 10].

Дар ҳуди ҳамин давра байни сулолаи Шайбонӣни Бухоро ва Сафавӣни Эрон муҳорибаҳои хеле шадид баргузор шуданд ва зимни ин шаҳри Ҳирот гӯё дар байни обу оташ монд, яъне шаҳр ба маротиб аз даст ба даст мегузашт. Дар натиҷаи беандоза авҷ гирифтани низоъҳои мазҳабӣ мутаассифона як зумра адибони маъруф, аз қабилӣ Мавлоно Бадриддини Ҳилолӣ ва Мавлоно Биноӣ дар асари тӯҳмат ва ғаразҳои нопок ба қтл расонида шуданд.

Бештари аҳли илму адаби Ҳирот минбаъд аз мулку амволи худ даст кашида, танҳо аз бими ҷон аз кишвар фирор намуданд. Дар ин бора хусусан навиштаҳои Мавлоно Зайниддини Восифӣ дар «Бадоеъ-ул-вақоъ» ҷолиби зикр аст. Ӯ дар ин асар лаҳзаӣ видои аҳли илму адаб ва фарҳанги Хуросонро дар соҳили рӯди Ҷайхун хеле дақиқ ва пурҳаяҷон тасвир кардааст: «Дар охири маҷлис Хоча Муҳаммади Сарроф ба корвонӣ гуфт: - Азизон, дидорҳо ғанимат аст. Муносиб аст, ки имшаб дар ин манзил аз якдигар муфориқат нанамоед, чунки фардо дар ин мақом аз ҳам ҷудо гардида, ҳар кас ба ҳар тараф хоҳад рафт. Хоча мувофиқи мақом ин байтхоро хонд:

*Ғанимат дон висоли дӯстдорон,
Ки даврон менамояд бевафой.
Аз он тарсам, ки даврон ҳам намонад,
Басо гӯйӣ, ки эӣ даврон, кучой?*

Чун муқаррар буд, ки корвонӣ дар лаби об аз ҳам ҷудо ва пароканда шуда, баъзе ба Кобулу Омӯл, баъзе ба Ҳисору Хузур ва баъзе ба Самарқанду Бухоро мерафтанд, дар замони видоӣ ва ҷудой аз Ҳофиз Басир илтимос карданд, ки ғазале сарояд. Иттифоқо ҳаворо абр гирифта буд ва монанди дидаи ошиқон ва ҷашми ғарибон ашкрезӣ менамуд. Ҳофиз Басир мувофиқи аҳволи ёрон ва муносиби рӯзи борон ин байти Шайх Саъдии Шерозиро бо овози хуш ва нолаи дилкаш ба хондан сар кард:

*Бигзор, то бигирям чун абр дар баҳорон,
К-аз санг нола хезад рӯзи видоӣ ёрон.*

*Бар сорбон бигӯед аҳволи оби чашинам,
То бар шутур набандад маҳмил ба рӯзи борон!
Ҳар кас шароби фурқат рӯзе чашида бошад,
Донад, ки талх бошад қатъи умедворон.
Эй субҳи шабнишинон, ҷонам ба тоқат омад,
Азбаски дер мондӣ чун шоми рӯзадорон!
Чандон ки баршумурдам аз мочарои шиқат,
Андӯҳи дил нагуфтам, илло як аз ҳазорон.
Чандат кунам ҳикоят, шарҳ ин қадар кифоят,
Боқӣ наметавон гуфт, илло ба гамгусорон.
Саъдӣ ба рӯзгорон меҳре нишаста дар дил,
Берун наметавон кард, илло ба рӯзгорон.*

Бо шунидани ин газали диловез аз овози шӯрангези Ҳофиз Басир дар лаби рӯди Чайхун фиғони гиряву нола ба авҷи гардун расид, ба ҳадде, ки ту гӯйӣ рӯзи растохез бархост. Ҳар як аз фозилон байтҳои мувофиқи вақту мақом хондан гирифтанд, яке аз онҳо ин рубоиро хонд:

*Чамъ омада будем чу парвин якчанд,
Чун иқди ҷавоҳир ҳама дар ҳам пайванд.
Ногоҳ фалак риштаи он иқд бурид,
Ҳар дона ба гӯшаи ҷаҳоне афканд...*

Корвониён дар канори дарё якдигарро ба канор гирифта, видео карданд, бо дили сӯзону чашми гирён ҳар кадом ба ҷонибе равона гардиданд» [5, с. 160, 161].

Дар асари ин гуна фитнаву низоъҳои мазҳабӣ Ҳирот чун маркази бузурги тамаддуни исломии Шарқ ва ҳавзаи пурқуввати шеър адаби форсу тоҷик тадричан мақоми бузурги таърихӣ худро аз даст дод. Минбаъд нерӯҳои сершумори илму адаб ба атроф пароканда шуданд ва гуфтан мумкин аст, ки вазъи илму маърифат дар шахр ва атрофи он хеле коста гардид. Ҳамзамон бояд қайд намуд, ки мактаби бузурги маърифат ва таъсири фаолияти чандинсолаи орифони бузурги Ҳирот бо сарвари Мавлоно Абдурраҳмони Ҷомӣ ва Мир Алишери Навоӣ хомӯш нагардид. Аз таърихи чараёни рушди илму адаб, шеър мусиқӣ муайян аст, ки дар давраҳои минбаъда низ аҳли фарҳанги Ҳирот анъанаҳои начиби бузургони Ҳиротро

идома дода, зимнан рушди бемайлоии онро таъмин сохтанд.

Вазъи умумии иҷтимоӣ ва фарҳангии ин ё он давраи замони ҳамеша ба мазмуни муҳтавои илму адаб ва ҳунароҳои гуногун ва ба эҷодиёти ҳунармандон таъсири беандоза бузург дорад. 3-ин сабаб истилоии муғул ва кулли воқеаҳои пурдаҳшати он замони низ дар мазмуни санъати мусиқии мардумии тоҷик падидаҳои басо ҳузнангезро бедор намуд. Минбаъд дар муҳтавои суруди мусиқӣ бештар эҳсосоти ғаму андӯх, фирок аз ёру диёр таҷассуми бадеӣ ёфтанд.

Аз сарчашмаҳои муътамади таърихӣ аён аст, ки маҳз дар ҳамон давраи системаи Дувоздахмақом рушд пайдо карда зери таъсири бевоситаи ақоиди тасаввуф ва маъниҳои шеъри ирфонӣ санъати мусиқӣ низ тадричан бо навоҳои пардапӯш ривоч меёбад. Истилоии муғул аҳли илму адабро водор намуд, ки ба манотиқи Эрон, Осиёи Сағир, ва Ҳиндустон фирор намоянд. Дар натиҷа шеъри классикии форсӣ–тоҷикӣ ва мусиқии устодонаи Дувоздахмақом аз сина ба сина убури намуда, таҷассумгари зиндаи орзуву омили халқ ва садои пурмуаммои тамаддуни замони нав гардиданд.

Бояд эътироф намуд, ки давраи теуриён низ аз лиҳози хунрезихову торуморҳои бераҳмонаи мардум аз зулми муғул фарқияти кам дошт.

Маълум аст, ки Темур хеле кӯшидааст, ки давлати ба пораҳо тақсим гардидаи Мовароуннаҳр ва Хуросонро аз нав муттаҳид намояд. Яке аз омилҳои расидан ба сатҳи баланди ободонӣ пеш аз ҳама тавачҷӯҳи хосаи Темур ва ворисонаш ба илму адаб, шахрсозӣ, меъморӣ ва зироаткорӣ ба шумор мерафт. Темур ва ворисонаш аз тамоми гӯшаву канори минтақаи бузурги зертобеъашон ҳунармандони асил, олимони, мусиқачиён, наққошон, косибонро ба шахрҳои Мовароуннаҳр, хусусан ба Самарқанд иҷборан меоварданд ва дар натиҷа Самарқанд дар муддати кӯтоҳ ба яке аз марказҳои илмӣ, адабӣ ва тичоратӣ табдил меёбад.

Пас аз даргузашти Темур ворисони ӯ – Шохрух дар Ҳирот, Мироншоҳ (бо

фарзандонаш) дар Эрони Ғарбӣ, Улуғбек дар Самарқанд, Халил Султон дар Тошканд солҳои дароз ҳукумронӣ намудаанд. Дар ин муддат, дар нимаи аввали асри XV давлати теуриён ба Ҳирот (Хуросону Мовароуннаҳр) тахти сарвари Шохрух ва Самарқанд тахти сарвари Улуғбек тақсим мегарад.

Муסיқии ҳирфаии халқи тоҷик аслан ҳамеша чун ҳунари шифоҳӣ ба шумор мерафт ва ҳеҷ кадоме аз мусаннифони созу наво ва муаллифони рисолаҳои муסיқӣ барои сабти хаттии оҳанги суруду таронаҳо кӯшиш намекарданд, зеро муסיқии шифоҳӣ тахти риояи қонуниятҳои махсуси ҳеш, танҳо тавассути устод ба шогирд интиқол ёфтанд рушд мекард.

Дар охири асри XIV ва аввали асри XV дар Ҳирот Мирзо Бойсунқар – писари Шохрух ҳукумронӣ менамуд ва ин шаҳр низ дар ҳамин замон ба яке аз марказҳои бузурги илму адаб табдил меёбад. Ҳамин тавр, ҳунари муסיқӣ дар ҳамин ду шаҳри азими ҳамонвақта (Самарқанд ва Ҳирот) бо иштироки намояндагони бузургтарини ин ҳунар, ки аз тамоми мамӯлики атроф ҷамъ гардида буданд, рӯ ба ривочи тозаӣ таърихӣ меорад.

Қолиби зикр аст, ки дар охири асри XIV ва аввали асри XV, дар мазмуни кулли суннатҳои асили муסיқии ҳирфай як намуд падидаи омехтаи муסיқии шарқӣ ба вучуд меояд ва дар натиҷа услубҳо ва “роҳ”-ҳои қадимии Мовароуннаҳрӣ ва Хуросонӣ гӯё ба ҳам пайванд мешаванд. Аммо ин ҳолат ба он оварда мерасонад, ки пас аз андаке муддати таърихӣ, дар натиҷаи ғасби Мовароуннаҳру Хуросон аз ҷониби Шайбонихон, дар мазмуни ҳунари муסיқии устодона баръақс ҷараёни аз ҳам ҷудошавии суннатҳои асил ба миён меояд.

Муҳиммаш он аст, ки минбаъд муסיқӣ дар баробари обрӯву нуфузи худ дар маҷлисҳои базмҳои дарборӣ, тадриҷан ба маҷлисҳои берун аз дарбор бештар ба зиёфатхонаҳое, ки онҳо аҳли адаб, шоирону олимону ҳунармандону касибон ҷамъ меомаданд, убуру мекунад.

Муаррихон доир ба вазъи ин давраи таърихӣ қайд намудаанд, ки ин замон шаҳрҳои бузурги

Мовароуннаҳр – Самарқанду Бухоро мавқеи пешбарандаи ҳешро дар соҳаи илму адаб ва фарҳанг тадриҷан аз даст доданд, яъне минбаъд сарриштаи инкишофи маданияти муסיқии тоҷикро метавон дар маркази дигари фарҳангӣ – шаҳри Ҳирот пайдо намуд, зеро маҳз дар ҳамин шаҳри бузург фарзандони барӯманди халқи тоҷик – Мавлоно Абдураҳмони Қомӣ, Зайниддин Маҳмуди Восифӣ, Камолиддин Биноӣ, Камолиддин Бехзод ва даҳҳо дигар намояндагони илму адаб зиндагӣ ва эҷод намудаанд.

Мавлоно Қомӣ ва Камолиддин Биноӣ доир ба муסיқӣ рисолаи махсус офариданд. Восифӣ бошад, дар саҳифаҳои “Бадоеъ-ул-вақоеъ” доир ба вижаҳои зиндагӣ ва фаолияти эҷодии садҳо намояндагони ҳунари муסיқӣ – навозандагону мутрибон қиссаҳои аҷоиб овардааст.

Дар ин давра низ ба илму адаб тавачҷӯҳ афзун мегардад ва дар назди дарбори Ҳусайн Бойқаро китобхонаи хеле бузург ифтитоҳ карда мешавад. Тибқи маълумотҳои барои таҳлили даҳ ҳазор толибилмони ҷавон аз ҳазинаи худ маблағ ҷудо мекунад. Маълум аст, ки маҳз дар давраи салтанати Ҳусайн Бойқаро эҷодии орифи бузург, шоир ва муסיқидони давр Мавлоно Нуриддин Абдураҳмони Қомӣ (1414-1492) ба авҷи аъло расидааст.

“Обрӯву нуфузи Абдураҳмони Қомӣ дар миёни аҳли тариқат, ҳамчунон дар назди ҳокимони давр хеле баланд буд ва Султон Ҳусайн Бойқаро дар аксари маврид, ҳатто дар ҳалли масоили давлатдорӣ аз Мавлоно Қомӣ маслиҳатҳо меҷурида. Шоири маъруф, Мир Алишер Навоӣ (1441-1501), ки вазири дарбори Бойқаро буд, бо Қомӣ ҳамчун шогирди вафодор ва пайрави эҷодкор дӯстии садоқатмандона барпо мекунад. Аз ҳамин давра сар карда, кулли ашкол ва намудҳои шеърӣ классикӣ – дostonҳои бузургҳаҷм, муноҷотҳо, хусусан жанрҳои ғазал ва мухаммас, ки асоси матнҳои силсилаи Дувоздаҳмақомро ташкил мекарданд, аз ҷониби Алишер Навоӣ ва бо маслиҳати устодаш бо забони туркии ҷағатой эҷод карда мешаванд”. [7, с. 210, 211]

РУЙХАТИ АДАБИЁТ:

1. Халилуллоҳи Халилӣ. «Осори Ҳирот». Чопи сангӣ, 1309 ҳичрии шамсӣ.
2. Қурбон Восеъ. Пешгуфтор ба нашри “Тазкираи шуарои Ҳирот» (иктибос аз «Ал-Булдон»-иЯъқубӣ).
3. «Маҷмаъ-ул-булдон»-и Шихобиддин Абдуллоҳ Ёкути Ҳамавӣ, нақли қавл аз китоби «Осори Ҳирот»-и Халилуллоҳи Халилӣ.
4. Нурмуҳаммади Амиршоҳӣ. Давлатдории тоҷикон дар асрҳои IX–XIV. Душанбе: «Амри илм», 1999, саҳ. 600.
5. С. Айнӣ. Восифӣ ва хулосаи «Бадоеъ-ул-вақоеъ». Куллиёт. Душанбе. «Ирфон», 1977, ҷилди 13, саҳ. 7.
6. Қиёмиддин Сатторӣ. Дар шинохти таърих ва фарҳанги тоҷикон. Душанбе, 2015.
7. Аслиддин Низомӣ. ТМТ. Душанбе. “Истеъдод”. 2018.-саҳ. 210 – 211.

Аннотатсия:

ҲИРОТ - МАРКАЗИ БУЗУРГИ МАДАНИЯТИ МУСИҚИИ ХАЛҚИ ТОҶИК

Дар мақола муаллиф вазъи рушду ривоҷи мусиқии хирфавии тоҷикро дар асри XV дар мисоли маданияти мусиқии шаҳри Ҳирот таҳлил намудааст. Тибқи сарчашмаҳои таърихӣ дар нимаи дуввуми асри XV дар Мовароуннаҳр инкишофи илму адаб ва фарҳанг коста шуда, вазъияти маънавии ҷомеа куллан хароб мешавад. Дар ин давра ба ҷои шаҳрҳои бузурги Мовароуннаҳр – Самарқанду Бухоро шаҳри Ҳирот ба маркази фарҳангӣ табдил меёбад ва илму адаб, маданияти мусиқии тоҷик рушду нумӯ мекунад, чунки фарзандони барӯманди халқи тоҷик – Абдурахмони Ҷомӣ, Камолиддин Биноӣ, Зайниддин Маҳмуди Восифӣ, Камолиддини Бехзод ва садҳо дигар намоёндоғони илму адаб ва фарҳанг иқомат ва эҷод намудаанд.

Калидвожаҳо: Мусиқиишиносон, Алишери Навоӣ, мусиқӣ, Исмоили Сафавӣ, Дувоздаҳмақом, мусиқии шарқӣ, мусиқии шифоҳӣ, истилои муғул, Ҳофиз Басир, Зайниддини Восифӣ, Мавлоно Биноӣ, Ҳасани Нойӣ, Аҳмади Ғичҷакӣ, Абдурахмони Ҷомӣ, соҳҳои мусиқӣ, мусиқии хирфай, Шайбониҳон, Темур

ГЕРАТ – КРУПНЫЙ ЦЕНТР МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТАДЖИКСКОГО НАРОДА

В статье автор проанализировал развитие таджикской профессиональной музыки в XV веке на примере музыкальной культуры города Герата. Согласно историческим источникам, во второй половине XV века в Моваруннахре замедлилось развитие науки, литературы и культуры, а духовное состояние общества было полностью разрушено. В этот период город Герат стал культурным центром вместо больших городов Восточного моря - Самарканда и Бухары, а таджикская наука, литература и музыкальная культура развивались и процветали, потому что выдающиеся дети таджикского народа - Абдурахман Джами, Камолиддин Бинои, Зайниддин Махмуди Васифи, Камолиддин Бехзод и сотни других представителей науки, литературы и культуры жили и творили.

Ключевые слова: Музыковеды, Алишер Навои, Музыка, Исмаил Сафави, Двенадцатая позиция, Восточная музыка, Устная музыка, Монгольское нашествие, Хафиз Басир, Зайниддин Васифи, Маулана Бинои, Хасан Нойи, Ахмад Гиджаки, Абдурахман Джами, Музыкальные инструменты, профессиональная музыка, Шайбанихан, Темур

HERAT IS A GREAT CENTER OF MUSICAL CULTURE OF THE TAJIK PEOPLE

In the article, the author analyzed the development of Tajik professional music in the 15th century on the example of the musical culture of the city of Herat. According to historical sources, in the second half of the 15th century, the development of science, literature and culture slowed down in Movarounnahr, and the spiritual state of society was completely destroyed. During this period, the city of Herat became a cultural center instead of the large cities of the Eastern Sea - Samarkand and Bukhara, and Tajik science, literature and musical culture developed and flourished, because the outstanding children of the Tajik people - Abdurrahman Jami, Kamoliddin Binoy, Zayniddin Mahmudi Vasifi, Kamoliddin Behzod and hundreds of other representatives of science, literature and culture lived and worked.

Key words: Musicologists, Alisher Navoi, Music, Ismail Safavi, Twelfth position, Oriental music, Oral music, Mongol invasion, Hafiz Basir, Zainiddin Vasifi, Maulana Binoy, Hassan Noyi, Ahmad Gidzhaki, Abdurrahman Jami, Musical instruments, Professional music, Shaiban Khan, Temur

Маълумот дар бораи муаллиф: Ахмедов Зухуриддин, устои Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т.Сатторов. Телефон: Суроға: 734025, ш. Душанбе, хиёбони Рӯдакӣ 33. E-mail: zukhuriddinakhmed@yandex.ru

Сведения об авторе: Ахмедов Зухуриддин, преподаватель Таджикской Национальной консерватории им. Т.Сатторова. Адрес: 734025, Душанбе, пр. Рудаки, 33. Тел. (+99255559100). E-mail: zukhuriddinakhmed@yandex.ru

Information about the author: Akhmedov Zukhuriddin, teacher of the Tajik National Conservatory named after T. Sattorov. Address: 33 Rudaki Ave., Dushanbe, 734025. Tel. (+99255559100). E-mail: zukhuriddinakhmed@yandex.ru

ТДУ 78 (549.3)

НАЪТСАРОЕ АЗ МУЛКИ БАНГОЛА

(Ёдномаи Шох Фатех Алӣ Вайсӣ)

Мирсаид Раҳмонов

Ходими калони илмии Шуъбаи Осӣи Ҷанубӣ ва Шарқӣ Институти Осӣ ва Аврупои АМИТ



*Шакаршикан шаванд, ҳама тутиёни ҳинд,
3-ин қандӣ порсӣ, ки ба Бангола меравад.*

*Ҳофиз зи шавқи маҷлиси Султон Ғиёсиддин,
Хомӯш машав, ки кори ту аз нола меравад.*

Ҳофизи Шерозӣ

Бузургонро бузургон мешиносанд ва ё кадри зар заргар бидонад аз масалҳое мебошанд, ки моро огаҳӣ аз мероси бостонии худ дода, пос доштани ёди бузургон расми хуби фирҳанги мо мебошад. Дар навиштаҳои зер кӯшиш меравад то дар бораи яке аз бузургони илму ирфон, шоиру наъсаро ва ганчи адаб маълумоте фароҳам оварем ва хонандаро аз осору аҷдоди ин орифи тоҷиктабори минтақаи Ҷануби Осӣ, кишвари Ҳиндустони афсонавӣ ва ё ба қавли Ҳофизи Шерозӣ, “3-ин қанди порсӣ, ки Бангола меравад”.., огаҳӣ дошта аз осори ӯ баҳравар гардем.

Ориф ва суфии бузург Мирсаид Алии Ҳамадонӣ дар яке аз шеърҳои чунин менигорад:

*Ҳар ки моро ёд кард, Эзид мар ӯро ёр бод,
Ҳар моро хор кард аз умр бархӯрдор бод.*

Воқеан зикру ёди бузургону донишмандон, орифону олимон дар умум тамоми аҳли забону адабу ҳунар оинаи равшаннамои зиндагӣ ва заминагузори дарку хирад аз осору навиштаҳои онҳо мебошад. Зикр кардан ба маврид аст, ки мо сайри адабии худро аз сарзамине оғоз мекунем, ки фаровону саршор аз шуарову удабову уламову урафои форсу тоҷиктабор мебошад. Лиҳозо аз мутолиа ва омӯзиши онҳо як ҷаҳони маънавӣ барои хонанда ҳосил мегардад. Инчо мо ба осору ҳаёти яке аз чунин бузургони илму адаб ва ошику ориф ва шоири хуби забони тоҷикӣ-форсӣ ошно мешавем.

Бояд қайд кард, ки дар бораи қораи Осӣ ва аҳамияти геополитикӣ ва таърихию адабии он нафарони зиёд асарҳо навиштанду рафтанд, ки аз ҷумлаи онҳо устод Мирзо Турсунзода мебошанд, ки дар яке аз сурӯҳҳои онро бо тамомияти

арзишхояш васф карда, менигоранд, ки он дорои сарвату санъат, сайёҳату табобат ва фарзонагоест, ки мисолашон дар ҷаҳон камназиранд.

Инҷо сарзаминест, ки аз замонҳои қадим илм ва маданияти аълои ба худ хосеро бунёд намуда, ба тараққиёти маданият ва илми на фақат халқҳои Осиёи Шарқӣ, Ҷануби Шарқӣ, Байнаннаҳрайн, балки тамоми ҷаҳон таъсири калон мерасонанд.... [1,71] Бо чунин сафарҳои илмиву кашфиётӣ устод Турсунзода кишварҳои Ҳиндустону Покистонро кашф карда, маълумотҳо фароҳам карданд, ки он ҳама дар "Қиссаи Ҳиндустон" ва "Садои Осиё" муфассал баён шудааст.

То ба имрӯз аз марказҳои илмӣ оид ба осори гаронбаҳои адибону шоирону газалсароёни Ҷануби Осиё аз ҷониби муҳаққиқон ва донишмандони Тоҷикистон аз ҷумла Кароматullo Олим, Ҳабибулло Раҷабов, Умар Сафар, Қурбонов Ҳ., Алӣ Муҳаммадии Хуросонӣ, Идибек Зиё, Тоҷиддин Мардонӣ, Замира Ғаффорова, Комили Бекзода, Аслиддин Низомӣ, Сайфиддин Акрам, Мирсаид Раҳмонов ва дигарон китобу мақолаҳо навишта, маърузаҳои илмӣ ироа мегарданд.

Бояд таъкид кард, ки бештари шоирону адибон ва олимону орифони ин сарзамин дар дабиестон мадорис баробари тадрис ба забони модариашон ба омӯзиши забони форсии тоҷикӣ низ машғул шуда, бо бузургони илму адаби форсу тоҷик ошно шуда, ба ашъори устод Рӯдакӣ, Фирдавсӣ, Низомӣ, Саъдиву Ҳофиз, Рӯмиву Ҷомӣ ва дигарон майлу завқ пайдо карда, шефтаи каломи онҳо гардиданд.

Бояд қайд кард, ки сарзамини Ҳиндустони бузургу афсонавӣ дорои маконҳо ва шаҳрҳоест, ки моҳият ва шӯҳрати ҷаҳонӣ доранд, зеро ин амокин чун турбати уламо ва орифони бузург шинохта шудаанд. Масалан, шаҳри Калкутта ё Колкатаи имрӯза аз бузургтарин маконҳои Ҳиндустон аст, ки дар наздикӣ бо сарҳади кишвари Бангладеш имрӯза ҷойгир буда, аввалин рӯзнома ва чопхонаи

забони тоҷикӣ-форсӣ махсуб дар ҳаминҷо таҳия ва чоп шудааст. Дар чунин макон турбати шоири шаҳри Ҳиндустон, аввалин баррандаи "Ҷоизаи Нобелӣ" дар адабиёт аз насли гайри аврупоӣ дар соли 1913 Робиндранат Тагор мебошад, ки бо лутфи қалам ҷаҳонро бедор кардааст. [2]. Ин шаҳрро обу ҳавои дарёи номдори Ганг бо мавҷҳои дилфиребу файзбахшаш серобу зеботар мегардонанд ва дорои яке аз бузургтарину қадимтарин китобхона аст, ки бо номи "Ашиатик сусайтӣ"¹ машҳур буда, дар он нодиртарин дасхатҳои ҷаҳон, хусусан бо забони форсӣ-тоҷикӣ бо таври бе ниҳоят систематикӣ ниғадорӣ мешаванд. Илова аз он, дар ин шаҳр маркази бунёди забони форсӣ-тоҷикӣ бо номи "Эрон сосайтӣ"² фаъолият мекунад, ки санаи 27 августи соли 1944 бо ташаббуси устоди забон ва адабиёти форсу тоҷик, доктор Муҳаммад Исҳоқ (Исҳоқӣ) (1898-1969)³ бунёд гардидааст. Ин муассиса бо ҷопи маҷаллаи илмӣ машҳури ду забонаи англисӣ ва форсӣ-тоҷикӣ зеро унвони "Индо-ироника"⁴ ва ташкили барномаҳои фарҳангиву адабӣ бо забони тоҷикӣ-форсӣ, англисӣ ва урду донишмандонро ҷамъоварӣ карда, дар мавзӯҳои гуногун баҳсу мунозираҳо мегӯзаронад. Барои нигорандаи сатрҳо моёи ифтихору шараф аст, ки соли 2020 аз ин макони таърихӣ дидан намуда, бо аҳли адаби он мулоқотҳо намоям.

Дар чунин макони бузургу файзбахш дар минтақаи Амрибод дар деҳаи Малик Субҳон Ҳочӣ орифу олим ва суфии бузург, машҳуру маъруф ба ҳазрати Вайсӣ чашм ба ҷаҳон кушуд. Номи падари бузургвораи Мавлоно Сӯфӣ Сайид Ворис Алӣ ва номи модараш Ҳофиза Сайида Саъидо Хотун мебошанд. Тибқи сарчашмаҳо хонаводаи онҳо аз шаҷараи ҳазрати Муҳиддин Абдулқодири Гелонӣ (Ҷелонӣ) мебошанд.

1. Asiatic society

2. Iran society

3. Муаллифи китоби "modern Persian poetry" ва аз шокирдони шарқшинос, профессор Владимир Федорович Минорский

4. Indo-iranica

Силсилаи хонадони онҳо ба ҳазрати Муҳаммад (с) мерасад, ки ба иллоти пастиву баландиҳои зиндагӣ аз Макка ба Ироқ ва Эрон ҳичрат карда, дертар аз онҳо ба Дехлӣ омаданд. Баъд аз вафоти падари бузургвор ин хонадон аз Дехлӣ ба минтақаи Амирободи Бангол омада, зиндагӣ басар мебаранд.

Мувофиқи ривоятҳо волидонаш чиҳил рӯз қабл аз вилодат хобе мебинанд, ки номи фарзандашонро бояд Фатех Алӣ бигуздоранд, ки он барояш писанд омаду пазируфтанду номгузорӣ карданд.

Фатех Алӣ аз даврони тифлияш дӯстдори нармиву оромиро буда, меҳру муҳаббати бештар ба офаридгору ҳастии олам майлу рағбат дошт.

Баррисихову тадқиқоти илмӣ собит намудааст, ки замоне Вайсӣ ҳамроҳи хонаводаи худ ба сафари ҳаҷ аз роҳи баҳрӣ аз тариқи бандари шаҳри Калкутта равона мешавад. Дар аснои сафар ба ҳодисае дучор мегарданд, ки киштиашон дар минтақаи Ҳулӣ ғарқ шуда, модараш вафот мекунад, вале худи ӯ зинда монда, наҷот меёбад.

Муаррихон зикр мекунанд, ки аз даврони тифлиаш зеҳни қавӣ ва бурро дошт, ки дар синни 10 солагиаш китоби осмони Қуронро комилан ҳифз кард, дар мадрасаи Ҳулӣ бо доштани заковату зеҳни хуб, ройгон ба таҳсил машғул гардида, дониши худро такмил медиҳад. Ҳамин тавр, Вайсӣ илми тафсир, фикҳ, усул, мантиқ, ва забонҳои арабӣ, форсӣ-тоҷикӣ, урду ва англисиро хуб аз худ мекунад.

Дар назди падар аз илму ирфон оғаҳи ибтидоӣ пайдо карда, дилбаста ва пайрави аҳли ҳақ, уламову урафои бузург ба мисли Увайси Қаранӣ, Абдулқодир Гелонӣ, Муъиниддин Санҷари Аҷмерӣ¹ ва дигарон мегардад.

Бо таъсирпазирӣ аз чунин шахсиятҳо, ишқу меҳру муҳаббаташ ба ҳазрати Муҳаммад (с) бештар гашта, симои

ӯро дар назди худ тасаввур карда, ному таҳаллуси "Расулнамо"-ро писандида, дар илму тасаввуфу ирфон ба мақоми олий шарафӣ мегардад. Ба хотири меҳру майли самимона ва таъсирпазириаш аз гуфтору рафтору пиндори хуби Увайси Қаранӣ², чунин номро писандида, шӯҳратӣ мегардад. Сарчашмаҳои тарихӣ аз Султон Увайси Қаранӣ ҳамчун яке аз ёрони наздики паёмбари ислом Муҳаммад (с) ном мебаранд. Бар асоси ин ривоятҳо паёмбари Худо васият кардааст, ки пас аз даргузашташ, хирқаашро ба Султон Увайс ба мерос бидиҳанд.

Дертар Вайсӣ дар чойҳои гуногун, аз ҷумла дар идораи давлатӣ Понсиван ва мадрасаи Олияи шаҳри Калкутта қору фаъолият карда, дар ҳаминҷо дунёи фонири тарк мекунад. Тибқи дарёфти санадҳо шаҷараи ӯ ба хонадони Мавлоно Яъқубӣ Чархӣ, мерасад, ки аз бузургӣ ва қаромати илму ифрони ин чехраи мондагор шаҳодат медиҳад.

Бояд зикр кард, ки Мавлоно Яъқубӣ Чархӣ, аз «Нафаҳот»-у «Раҳаҳот» маълум мегардад, ки эшонро лақаб Мавлоно, ном Яъқуб, номи падар Усмон, нисбат Ғазнавий Чархӣ Сарразӣ буда, дар деҳаи Саррази деҳоти Чархӣ вилояти Ғазнини вилояти Лугари Афғонистон ба дунё омадааст. Таърихи таваллуди Яъқубӣ Чархӣ маълум нест, ҳарчанд баъзеҳо онро соли 763 ҳиҷрий қамарӣ (1361 милодӣ) зикр кардаанд. Мавлоно Яъқубӣ Чархӣ то дами вафоти Алоуддини Аттор дар назди ӯ дар Чағониён монд ва сипас ба мулки Ҳисор омада, дар деҳқадаи Ҳалғату (воқеъ дар қисмати ғарбии Душанбе) маскан ихтиёр кард. Ҳамин тариқ, то охири умр ба кишоварзӣ, таълими шогирдон, тарбияи муридон ва тарғиби таълимоти тариқати нақшбандия машғул шуда, зиндагонӣ кард³.

Дар охириҳои зиндагии худ шоҳасаре ба номи "Девони Вайсӣ" бо забони ширину

1. Мойнуддини Чистӣ ориф, авлиё ва файласуфи асри 13 буда, дар Санҷар (Сичистон)-и Эрон таваллуд шуда, дар замони султон Илутмиш ба Дехлӣ омада, қору фаъолият зиндагӣ мекунад.

2. Сомонаи расмии ББС https://www.bbc.com/tajik/institutional/2011/08/110810_sq_ah_mazar_tourism (санаи мурочиат 20-уми ноябри 2022)

3. Мавлоно Яъқубӣ Чархӣ. Китобулароиз. Д.: Адиб, 2011. Саҳ. 4

форами тоҷикӣ-форсӣ менигорад, ки саршор аз ишқу муҳаббат, каромату шарофат ва эҳтирому эътибори корномаҳои паёмбар Муҳаммад (с) тасвиркушоӣ менамояд. Мавриди зикр аст, ки ӯ на фақат шоири форсу тоҷик буда, балки ситораи тобноқ, наътнавис ва суфии бузурги асри 19 мебошад.

Дар бораи Вайсӣ адибону донишмандони Ҳиндустон китобу тақризо навиштанд, ки аз ҷумла олими дин ва устои мадрасаи Олияи Калкутта ҳазрати Мавлоно Абумаҳфуз Карим чунин ибрози ақидат мекунад: "ҳазрати Вайсӣ як шоири пургӯи форсу тоҷик аст, ки шеърҳои саршор аз мазмунҳои тасаввуфӣ, бо як услуби зебову хушбаён ва таъбири хуб офарида шудаанд"[3,82].

Устои баҳши забон ва адабиёти форсу тоҷик дар Ҳиндустон доктор Ҷира Лал Чопра шефта ва ошиқи шеърҳои Вайсӣ шуда, мегӯяд, ки ӯ аз охирон шоирони форсу тоҷики асри 19 дар минтақаи Бангол мебошад, ки ба осонию оромӣ бо Ҳофизи Шерозӣ ҳамназову ҳамсадову ҳамрадиф аст ва лиҳозо осораи дар барномаҳои дарсии макотиби олии ҷой дода шавад ва пайванди адабу забони форсу тоҷик дар Бангол боқӣ монад [4].

Ҳочӣ Шоҳ Суфӣ Сайид Шаҳиди Олам яке аз навасагони Вайсӣ иброн медорад, ки бобоям Расулнамо ҳазрати Сайид Фатех Али Вайсӣ дар шибҳи қораи Ҳинд ба камол расида, машҳур гашт ва ба унвони шоири бузурги бангоӣ, донандаи хуби забону адаби форсӣ-тоҷикӣ маъруфиат пайдо карда, ба хоҳири садоқати бепоён нисбат ба ҳазрати Муҳаммад (с) муҳаббату меҳри худро зеро "Девони Вайсӣ" ба аҳли адабу маърифат иншо намуданд. Ин китоб худдан саду панҷоҳ сол нигошта шуда, ба се навбат чоп шудааст. Баъд аз чопи саввум дар соли 1930 дигарбора чоп нашуд, лизо дастнарас ва ноёбу нодир гардид.

Дар ин китоб беш аз 200 ғазали форсӣ-тоҷикии Вайсӣ ҷой дошта, тарҷумаи ҳоли ӯ зеро унвони "Ҳузур Вайсӣ Пир" ба забони англисӣ, урду ва бангоӣ чоп шудааст.

Ва ахиран соли 2014 бо ташаббус ва тавсияи Суфӣ Сайид Ахтар иҷозаи чопи ҷаҳорум хоста шуд ва ин амри нек бо кӯмаки Мавлоно Мир Ашрафул Олам аз устодони риштаи фалсафа ва ирфон мавриди амал қарор гирифт, ки ба фазлу карами Худованд дастрасӣ хонандагон гардид.

Дар шаҳри Калкутта маркази адабие барои таъбу осор ва ёду хоҳишаҳои ин суфии бузург фаъолият мекунад, ки солна ба муносибатҳои гуногун аз ӯ кадрдонӣ мекунад. Бо кӯмаки ҳамин марказ нусхаи аввалин тарҷумаи англисӣ ғазалҳои Вайсӣ низ 7-уми декабри соли 2015 чоп гардид, ки шомили 194 ғазал ва 276 саҳифа мебошад[5].

Шоир, ориф ва суфии соҳибмақом тавонист дар тӯли умри худ баҳри инсонҳо чаманҳои адабу ирфонро бисозаду биосояду биравад.

Ҳоло марқади Вайсӣ дар маҳаллаи Лолобоғони шаҳри Калкуттай Ҳиндустон воқеъ аст, ки номи некаш ҳамеша дар забони мардум боқист. Боварӣ дорем дер ё зуд осору адаби ин орифу суфии бузурги адабиёти форсу тоҷик ба забони тоҷикӣ низ тарҷума ва баргардон шуда, барои хонанда дастрас хоҳанд гардид, то аз лаззоти маънавии он бардоште ҳосил шавад.

Инҷо чанд ғазале аз ин орифу суфии бузург ва ошиқи забони тоҷикӣ-форсӣ барои хонанда меоварем, то аз партави каломии пурфайзу нурониаш баҳравар шаванд:

*Илм хондему ҷаҳл раҳбари мо,
Ақл дорему аблаҳем ба қор.
Чаши дорему кӯр вақти назар,
Пой дорему ланг дар рафтор.
Даст дорему дастгоҳе на,
Нутқ дорему гунг дар гуфтор.
Ҳайф бар ишқи мову гафлати мо,
Сард бо ёру гарм бо агёр.
Ҳусни ӯ ошқору мо фориг,
Ҷилваи ӯ ба қору мо бекор.
Нагма хон ба тарзи Хоқонӣ,
Вайсиё хӯштар аз дари шаҳвор.*

Вайсии бузургвор дар ҷавоби ғазали
Ҳофиз Шерозӣ чунин сурудааст:

Ҳофиз:
Агар он турки шерозӣ ба даст орад
дили моро,
Ба холи ҳиндуяш бахшам Самарқанду
Бухоро.

Вайсӣ:
Агар он шоҳи хубонам ниҳад бар чаими
ман поро,
Ба хоки поки ӯ бахшам маан¹ дунёву уқборо.
Даруни синаам ҳар дам занад шиқаш чунон
шуъла,
Ки оҳи оташини ман гузорад санги хороро.
Биё, ай Аҳмади мурсал, биё ай мазҳари
раҳмат,
Ба ҳоли ман назар фармо, ба чаими ман
бинех поро.
Надорам гайри ту ёвар надорам гайри
ту дилбар,
Туи қибла, туи марчаъ, туйи фарёдрас моро.
Ба умеди нигоҳи ту зи дида ашк мерезам,
Худоё, як назар фармо, кушо он чаими
шаҳлоро.
Ба наъти он шаҳи хубон чи хуш Вайсӣ ғазал
гуфтӣ,
Нисори назми ту ошиқ кунад ҳам дину
дунёро. [5,62].

Ҳофиз:
Дил меравад зи дастам, соҳибдилон
Худоро,
Дардо ки рози пинҳон, хоҳад шуд ошкоро..

Вайсӣ:
Ҷонам расид бар лаб дарёб зуд моро,
Дардо ки сӯхт ҳичрат фарёдрас Худоро..
[3,51].

Дар ғазали дигар шоир дар васфи
ҳазрати Муҳаммад (с) чунин овардааст:

Эй ба лаб лаъли Бадахшон в-эй ба талъат
офтоб,
В-эй ба чаим оҳуи раъно в-эй ба гесӯ
мушки ноб.
Лаъли ту шакарфишону офтобат тарзабон,
Оҳуи ту ҷонишкору мушки ту дар
печу тоб.....
Оҳуи чаими туро сад Сомирӣ бошад гулом,
Гесӯи мушкини ту бар моҳу хур молики
риқоб.
Вайсӣ аз лаъли ту хоҳад ҷуръаи оби бақо,
3- офтоб рӯи ту то чанд бошад [дар] азоб.
[5,87-91].

Хулоса, "Девони Вайсӣ" саршор аз назму
наъту қасоиду ғазалҳоест, ки бо забони
ширину форами тоҷикӣ-форсӣ самимона эҷод
шуда, роҳро ба сӯи дарку шиноҳти ирфону
тасаввуф бозгушой менамояд ва садои ишқу
муҳаббатро бо лаҳни зебову орифона ва бо
садои ғасалсароёну наътсароён ба гӯшу дили
иштиёқмандони санъату мусиқии классикӣ
расонида мешавад.

Хулосаи калом, ӯ Вайсӣ аз орифону удабои
комили сарзмани Бангола буд, ки баҳри аҳли
башар хидматҳои олиро боқӣ гузошт. Басо хуб
дар борааш бузурге чунин гуфтааст:

Ҷалили муқтадои фозилон аст,
Сабилу пеиҳои комилон аст...
Хабардори ҳадису илму тафсир,
Балигу носиху ширинзабон аст...
Сирочи базми ирфону тариқат,
Имоми ҳофизону ҳоҷиён аст.
Ҷаноби Суфӣ Фатҳи Алӣ он,
Ки зотаи софия аъло чунон аст [3,42].

АДАБИЁТИ ИСТИФОДАШУДА:

1. Турсунзода, Мирзо.Т89 Куллиёт: иборат аз чор ҷилд.(Тарт.:Ф.Турсунзода, Х.Отахонова). Душанбе: Ирфон,1985. Ҷилди IV.Мақолаҳо.352 сах.
2. Gitanjali, Rabindranath Tagore, Finger Print,2019,New Delhi
3. Ҳаёти Вайсӣ, навиштаи Мавлоно Зайнул Обидин Ахтарӣ (ба забони урду), Колкатта-66, ҷопи саввум 2013. Саҳ. 105

1. Истилоҳи арабӣ буда, маънои ҳамроҳ ё боҳам-ро мефаҳмонад.

4. Девони Вайси ба забони англисӣ чопи Банголи Фарбӣ, 2015, С.274.
5. Девони Вайси, Расулнамо аллома ҳазрати шоҳ Суфӣ Сайд Алӣ Вайси, чопи чаҳорум, 3 декабри 2015, Молибоғ Чудари Поро, Дака, Бангладеш.
6. https://en.banglapedia.org/index.php/Fateh_Ali_Waisi

НАЪТСАРОЕ АЗ МУЛКИ БАНГОЛА

(Ёдномаи Шоҳ Фатех Алӣ Вайси)

Дар мақола муаллиф оиди ҳаёт ва осори яке аз наъсароён, шоирон ва орифони бузурги тоҷику форси сарзамини Чануби Осиё- минтақаи Бангол маълумоти илмӣ фароҳам овардааст. Дар ин зимн, ӯ талош кардааст, чанд намунаи шеърӣ ин орифи сарзамини Ҳиндустонро ба хонанда пешниҳод намояд, ки бо забони форами тоҷикӣ эҷод кардааст. Муаллиф бо баррасиҳои илмиву таҳқиқот маълумотҳои заруриро фароҳам овардааст.

Калидвожаҳо: наъсаро, ориф, шеър, маълумот, забони тоҷикӣ, Бангол, Ҳиндустон. санъат, Байнаннаҳрайн, Бангладеш, Тагор, Ганг, ирфон, Увайси Қаранӣ Исполнитель “Наът”-а из Бенгалии

ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО СУФИ, ПОЕТА, МУДРЕЦА ИЗ БЕНГАЛИИ ШАХ ФАТЕХА АЛИ ВАЙСИ

В статье автор приводит научную информацию о жизни и творчестве одного из великих мистиков, таджикско-персидских поэтов Южной Азии - Бенгалии. А пока автор попытался представить читателю некоторые образцы поэзии этого индийского ученого, написанные на таджикском языке. Автор предоставил необходимую информацию с научными обзорами и исследованиями.

Ключевые слова: наатсаро, мистическая поэзия, информация, таджикский язык, бенгальский, Индия, искусства, Байнаннаҳрайн, Бангладеш, Тагор, Ганг, ирфан, Увайс Каранӣ.

REMEMBRANCE OF THE GREAT POET, MYSTIC AND SUFIS OF BENGAL, SHAH FATEH ALI WAISI

In the article, the author provides scientific information about the life and works of one of the great mystic, Tajik- Persian poets of South Asia - Bengal. In the meantime, the author tried to present to the reader some examples of poetry of this Indian scholar, written in the Tajik language. The author provided the necessary information with scientific reviews and research.

Keywords: naatsaro, mystic poetry, information, Tajik language, Bengali, India.art, Bainannahrain, Bangladesh, Tagore, Ganga, irfan, Uwais Qarani.

Маълумот дар бораи муаллиф: Раҳмонов Мирсаид, ходими қалони илмии шӯбаи Осиёи Чанубу Шарқии Институти омӯзиши масъалаҳои давлатҳои Осиё ва Аврупои АМИТ, ш. Душанбе, тел.: 919-29-31-05, почтаи электронӣ: esrp_mirsaid@yahoo.co.uk

Об авторе: Раҳмонов Мирсаид, старший научный сотрудник Институт изучения проблем стран Азии и Европы НАНТ. тел.: 919-29-31-05, эл. почта: esrp_mirsaid@yahoo.co.uk

About the author: Rahmonov Mirsaid, senior research analyst at South East Asian department of Institute of Asian and European studies under National Academy of Sciences of Tajikistan..Dushanbe city, tel.: 919293105, e-mail: esrp_mirsaid@yahoo.co.uk

УДК 79 (092)

ЕГО ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ - КАК ЗЕРКАЛО ЭПОХИ¹

Аслиддин Низами

заведующий отделом искусствознания Национальной Академии наук Республики Таджикистан, доктор искусствоведения.

Жизнь и творческий путь Устода Мухтар Ашрафи во многих своих этапах, простых и сложных, взлетах и недоразумений, как бы всецело олицетворяет историю становления и развития музыкальной культуры Узбекистана и Таджикистана в двадцатом столетии. К нашему счастью, так получилось, что всю свою жизнь он был также связан крепкими творческими и дружескими узами и с Таджикистаном.

В начале 20-х годов юный Мухтар, сын известного в Бухаре музыканта Ашрафджона, был принят в Восточную музыкальную школу, которая была создана по инициативе тогдашнего министра образования Бухарской Народной Советской Республики Абдурауфа Фитрат. Известно, что в данной школе, где в основном преподавали традиционную музыку Шашмаком по методике "устод-шогирид", (устодами были Ота Джалол, Домулло Халим, Маъруфджон Тошпулатов и др.) проходили обучение и такие будущие мастера искусства Шашмакома как Фазлиддин Шахобов и Шохназар Сахибов. Как видно, первые шаги талантливого юноши были связаны с усвоением подлинных шедевров национальной музыки [2, с. 110-111]. Этот весьма немаловажный фактор сыграл решающую роль в формировании музыкального мировоззрения будущего великого композитора и дирижера. Следующий этап становления мастера связан также с учебой в уникальном учебном заведении в Самарканде, где под руководством

Н.Миронова был организован Институт музыки и хореографии. Следует заметить, что и здесь одним из инициаторов был Абдурауф Фитрат, который пригласил для учебы Мутаваккил Бурханова, Дони Закирова, Шариф Рамазанова, Монас Левиева и др.[2,с.111]. Здесь под руководством выдающихся мастеров народно - профессиональной музыки Мухтар Ашрафи проходит обучение игре на национальных музыкальных инструментах, осваивает нотную грамоту. Именно с таким подлинно национальным художественным багажом начинается этап освоения Мухтаром Ашрафи основ профессионального композиторского искусства. Акцентируя особенности этих первоначальных этапов творческого пути композитора, хочется подчеркнуть, что в дальнейшем практически во всех оперных, симфонических произведениях, в музыке к кинофильмам и в ряде красивых песен - везде тонко ощущается дух национального мелоса, подлинные интонации народной музыки. Мухтар Ашрафи относится к числу тех мастеров музыкальной культуры Средней Азии, которые с самого раннего детства воспитывались на родном музыкальном фольклоре [3, с. 47].

Из дальнейшей биографии Мухтара Ашрафи известны периоды прохождения обучения в композиторских классах под руководством С.Василенко и М.Штейнберга, а также становления его как дирижера симфонического оркестра. Этому сложнейшему труду он посвятил всю свою жизнь и стал самым знаменитым организатором оперного искусства в Узбекистане. Даже в тот небольшой отрезок времени, когда казалось бы фортуна

1. Текст доклада на Международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию выдающегося композитора и дирижера Мухтара Ашрафи (Ташкент, 15 ноября 2022г).

немного отошла от него, мастер буквально совершает подвиг и в качестве первого руководителя и главного дирижера создает новый оперный театр в Самарканде [4, с.24]. Судьба немедленно отблагодарила его и уже во второй половине 60-х он вновь возглавляет Большой театр им. А.Навои и родную консерваторию.

Неудивительно, что проходит много лет и в период расцвета творческих сил мудрый педагог и руководитель Мухтар Ашрафи становится инициатором создания при ташкентской консерватории кафедры восточной музыки, куда он и профессор Файзулло Кароматли, как бы, возрождая традиции первой музыкальной школы, приглашают в качестве преподавателей выдающихся мастеров традиционной музыки - Юнуса Раджаби, Фахриддина Садыкова, Фатохон Мамадалиева, Тургун Алиматова и др..

Помнится, в годы нашей учебы в консерватории (начала 70-х), когда ректором был угод Ашрафи, среди студентов была очень распространена популярная шутка о том, как например можно узнать ректор в данное время у себя в кабинете или находится в зарубежной командировке (как известно, Ашрафи часто выезжал за рубеж на гастроли). Молодые первокурсники на этот вопрос отвечали просто: ну, пойти в приемную и спросить здесь он или в отъезде. На что наш однокурсник, ныне известный в Узбекистане и за рубежом музыковед Александр Джумаев высказывал свою точную теорию: нет, надо просто прослушать "звукоферу" классов и коридоров, если все тихо и мирно, т.е. сохраняется творческая атмосфера - то это означает, что Мухтар Ашрафович здесь у себя в кабинете. А вот если в коридорах шумно, много суеты и т.д., то можно с уверенностью сказать, что ректор нынче находится в командировке.

В принципе все с удивлением сходились во мнении, что этот выдающийся человек и мудрый руководитель одним своим

присутствием был в состоянии повлиять на окружение, изменить порядок вещей. Возможно, именно это имел в виду один из высокопоставленных зарубежных гостей консерватории, египетский дипломат, который после встречи с Мухтаром Ашрафи написал следующие слова: "В мире не так часто можно встретить таких уникальных личностей, от первого свидания с которыми человек получает огромное удовольствие и духовное озарение.

Имея в Ташкенте короткую беседу с угодом Мухтаром Ашрафи, я почувствовал на себе идущее от него особую энергию доброты и прекрасного"[1].

Отмечая выдающиеся организаторские способности М.Ашрафи необходимо обратить особое внимание на общую культурную обстановку в республиках Средней Азии.

К примеру, в культурной жизни второй половины 20-го столетия в Таджикистане и Узбекистане созрела острая историческая необходимость обращения к подлинным корням духовности, в том числе и с сфере музыкального искусства.

Основной причиной этого явления заключалась в том, что хотя внешне вся культурная политика советов была выстроена в русле создания т.н. "единой культуры" для всего общества многомиллионной страны, однако в недрах тысячелетних богатых музыкальных традиций народов Средней Азии бушевала мощная духовная энергия, требующая возрождения.

При этих обстоятельствах возникла острая необходимость принять меры для исправления ситуации и провести коренные изменения в деле подготовки кадров – музыковедов и исполнителей традиционной музыки. В это время М.Ашрафи стал инициатором организации реформ и пригласил для их осуществления преданного науке человека Файзулло Кароматли. Узбекская и таджикская традиционная музыка во многом благодаря их усилиям получила новый этап расцвета и

это сегодня стало существенным фактором возрождения богатого музыкального наследия наших народов.

Как известно, еще в 1972г. при непосредственной поддержке тогдашнего ректора Государственной консерватории профессора Мухтара Ашрафи создается совершенно новая учебная структура в системе консерваторского образования - кафедра восточной музыки.

Необходимо было доказать многочисленным оппонентам (в том числе и в вышестоящих инстанциях) историческое значение внедрения традиционных форм обучения по принципу "Устод-шогирд", о чем в то время многие не имели представления, хотя еще совсем недавно, т.е. в середине 20-х годов в стенах Самаркандского института музыки и хореографии будущие выдающиеся корифеи узбекской и таджикской музыкальной культуры - М.Бурханов, М.Ашрафи, Д.Закиров, Ш.Сахибов и др. получили образование именно по данной традиционной системе.

Но в 70-е годы система консерваторского образования во всем Советском Союзе была единой, учебные планы, программы и квалификационные требования утверждались исключительно в Москве.

Если вспомнить особенности идеологической и культурной политики советов в тот период, то можно наблюдать, что в годы т.н. "оттепели", большое внимание Москвы было направлено на завоевание экономического, политического и культурного влияния на страны Ближнего и Среднего Востока, в частности Ирана, Афганистана и Арабских стран.

Например, в это время в Москве существенным образом происходит расширение деятельности Института востоковедения под руководством академика Бободжон Гафурова, открываются новые подразделения по исследованию культуры близлежащих восточных стран. Вероятно, что такая благоприятная идеологическая волна способствовало быстрому решению

организационных вопросов по созданию первой в СССР кафедры восточной музыки в Ташкентской Государственной консерватории.

Впервые при поддержке ректора М.Ашрафи было решено, чтобы пригласить для обучения наиболее талантливых и подготовленных студентов из всех среднеазиатских республик.¹ Так из Казахстана, Таджикистана, Туркмении, Азербайджана (наряду с Узбекистаном) путем специального набора приехали первые студенты - будущие музыковеды и традиционные исполнители. Таким образом при непосредственной поддержке М.Ашрафи в стенах Ташкентской консерватории проходили обучение десятки представителей Таджикистана - композиторы, музыковеды, исполнители.

Напомним, что творческие связи Ашрафи с Таджикистаном начались еще в 1931 году, когда он вместе с устом Домулло Халим и Шохназар Сахибовым приехал в г.Сталинабад как участник Первого Всетаджикского слета музыкантов и певцов [5, с.153]. Здесь в кругу более сотни народных музыкантов из всех регионов страны Мухтар Ашрафи еще больше и глубже узнал таджикскую традиционную музыку. Эти впечатления затем легли в основу "Таджикской танцевальной сюиты", музыки к балету "Тимурмалик", оратории "Сказание о Рустаме" и других его известных произведениях.

Уже в годы творческой зрелости композитор, дирижер и общественный деятель Мухтар Ашрафи в содружестве с героем Таджикистана, поэтом Мирзо Турсун-заде на основе поэмы "Сказание об Индии", создал музыка к фильму "Восход над Гангом". А с устом Садриддином Айни его связывали не только родственные узы, но и плодотворное творческое сотрудничество (на примере балета

1. Письмо именно с таким содержанием за подписью М.Ашрафи было направлено в адрес Министерств культуры республик Средней Азии.

"Тимурмалик" на сюжет исторической новеллы С.Айни).¹

Примечательно, что благодаря именно огромному авторитету и всеобщему признанию, которыми пользовался устод Мухтар Ашрафи, было налажено сотрудничество с зарубежными научными и образовательными учреждениями и в течении нескольких лет удалось пригласить для чтения лекций выдающихся специалистов мирового уровня таких как М.Злобин (США), Нараяна Менон (Индия), Юрген Эльснер (Германия), Мехди Баркашли и Мустафо Пуртуроб (Иран). Эти знаменитые специалисты по приглашению руководства консерватории приехали в Ташкент и читали серию лекций о музыке восточных стран, тем самым они внесли огромный вклад в деле подготовки высококвалифицированных специалистов.

Их встречали и сопровождали на лекциях лично устод Мухтор Ашрафи вместе с профессором Файзулло Кароматли. Было заметно, что и гости были в восторге от радушного творческого приема в консерватории.

В заключении хочется особо отметить, что творчество устода Мухтара Ашрафи в операх, симфонических произведениях, многочисленных вокальных и инструментальных сочинениях является ярким художественно правдивым отражением эпохи его жизни. Обладатель редкого таланта Мухтар Ашрафи поистине героическим образом преодолевал все трудности времени, создавал великолепную музыку, помогал другим талантам находить свое достойное место в жизни, мудро руководил процессом становления национальной музыкальной культуры родного Узбекистана.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Книга отзывов зарубежных гостей. Библиотека Ташкентской Государственной консерватории. Архив документов кафедры восточной музыки (Текст: перевод с арабского З.Арипов).
2. История узбекской советской музыки. В двух томах. Том 1 (1917-1945). Ташкент - 1972.- 384стр.
3. И.Вызго-Иванова. Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана. М., 1974г., 160стр.
4. Композиторы и музыковеды Таджикистана. Душанбе, 2011, 288с.
5. История музыки Средней Азии и Казахстана. М., "Музыка", 1995, 360 с.

Аннотации:

ЕГО ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ - КАК ЗЕРКАЛО ЭПОХИ.

В статье автор рассказывает о творческом пути одного из самых знаменитых композиторов Узбекистана и Таджикистана, педагоге и дирижере Мухтар Ашрафи. Приводятся многочисленные исторические сведения о начальном периоде его жизненного пути, учебы в Восточной музыкальной школе (Бухара), в Самаркандском Институте музыки и хореографии, в Ленинградской консерватории и др. Автор особо отмечает вклад М.Ашрафи в развитие музыкальной культуры Узбекистана, а также в создании первой в СССР кафедры восточной музыки в Ташкентской Государственной консерватории.

Ключевые слова: музыкальная культура, восточная музыкальная школа, Фитрат, «устод-шогирад», национальная музыка, композитор, дирижер, Самарканд, национальный мелос,

1. Как известно, дочь устода М.Ашрафи была замужем за сыном С.Айни – Камолиддином Айни.

фольклор, опера, консерватория, звукофера, восточная музыка, традиционное исполнение, Всетаджикский слет музыкантов и певцов, балет.

ЗИНДАГИНОМАИ ӯ – ТАҶАССУМГАРИ ЗАМОНАШ БУД.

Дар мақола муаллиф доир ба ҳаёт ва эҷодиёти яке аз бузургтарин оҳангсозони Ёзбекистон ва Тоҷикистон, устод ва дирижери маъруф Мухтор Ашрафӣ маълумот овардааст. Ҳамчунин доир ба давраҳои наврасӣ, таҳсил дар Мактаби мусиқии Шарқ (Бухоро), Институти мусиқӣ ва хореография (Самарқанд), консерваторияи Ленинград қисса кардааст. Муаллифи мақола саҳми бузурги М.Ашрафиро дар ҷараёни рушди фарҳанги мусиқии Ёзбекистон, таъсис дода шудани нахустин дар Иттиҳоди Шӯравӣ кафедраи мусиқии Шарқ дар Консерваторияи Тошқанд алоҳида қайд намудааст.

Калидвожаҳо: маданияти мусиқӣ, мактаби мусиқии шарқӣ, Фитрат, «устод-шогирд», мусиқии миллӣ, композитор, дирижер, Самарқанд, навоҳои мардумӣ, фольклор, опера, консерватория, ҷазои савтӣ, услуби анъанавии иҷрогарӣ, Слети якуми мусикачиён ва сарояндагон, балет.

HIS LIFE PATH IS LIKE A MIRROR OF THE EPOCH.

In the article, the author tells about the creative path of one of the most famous composers of Uzbekistan and Tajikistan, teacher and conductor Mukhtar Ashrafi. Numerous historical information is given about the initial period of his life, studying at the Oriental Music School (Bukhara), at the Samarkand Institute of Music and Choreography, at the Leningrad Conservatory, etc. The author especially notes the contribution of M.Ashrafi to the development of musical culture of Uzbekistan, as well as in the creation of the first Department of Oriental music in the USSR at the Tashkent State Conservatory.

Keywords: musical culture, oriental music school, Fitrat, ustod-shogird, national music, composer, conductor, Samarkand, national melos, folklore, opera, conservatory, sound sphere, oriental music, traditional performance, All-Tajik gathering of musicians and singers, ballet.

Маълумот дар бораи муаллиф: Низамов Аслиддин, доктори илмҳои санъатшиносӣ, мудири шӯбаи санъатшиносии Раёсати 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, заведующий отделом искусствознания Национальной Академии наук Таджикистана. Адрес: 734025, Душанбе, пр. Рӯдаки, 33. Телефон: (+992 934031950). E-mail asnizamov@yandex.ru

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

УДК 7.071.2 (091)

КАТАРСИС РЕЖИССЕРА САФАРБЕКА СОЛИЕВА

Азизова Саноат Азизовна

киновед, член Союза кинематографистов Таджикистана

В таджикском кино последних двух десятилетий происходят разноплановые процессы, связанные с исследованием особенностей жизни общества, новейшей истории страны, обогащение тематической и жанровой палитрой искусства кино, анализом внутреннего мира человека, его психологии, поиском новой киновыразительности, языка визуализации идей, но и по-прежнему актуально для кинематографов остается анализ исторического прошлого, его уроков, его величайших представителей для осмысления настоящего.

Среди этих имен особенно выделяется имя Сафарбека Солиева, выпускника Высших режиссерских курсов (Москва), прошедшего непростую дорогу к обретению профессии и ее осмысления. Свою деятельность он начинал на киностудии Таджикистана еще в 1981 г. с помощника режиссера, а уже в 1988 году выпускает свою первую самостоятельную работу в качестве режиссера документального кино «Жакон», где заявил о себе как о мыслящем, неоднозначном режиссере авторского кино, со своим арсеналом выразительных средств, своей манерой подачи, казалось бы, обыденного материала. А потом аналогичные фильмы начали выходить один за другим: «Кобус», «Ашаглон» (1988 г.), «Во имя Ахурамазды» (1989 г.), «Светотень» (1990 г.) [1].

Особый интерес представляют его фильмы, посвященные исследованию жизни и деятельности известных людей нашей страны, но исследование это он подает под другим ракурсом, не традиционно, а связывает судьбу своих героев с судьбой страны, процессами становления национальной идентичности. Так например, представлена очень яркая личность Камиля

Ярматова, основателя таджикского игрового кино, или Нисор Мухаммада, о котором и пойдет речь.

Когда по полотну экрана медленно поползли титры, которые лаконично и скупое, как и им надлежало быть, называли имена тех, кто в течение почти сорока минут крепко держал нас, зрителей, не давал шелохнуться, заставил затаить дыхание, я ловила себя на мысли, что уже испытала подобное ощущение, ощущение спертости дыхания от невыраженной боли, невысказанных слов признательности и благодарности, от чувства бесконечной вины за сытое благополучие поколения, перед теми, о ком поведал фильм «Нисор» режиссера Сафарбека Солеха.

Экран погас и всё встало на свои места – это же почти о том, о чём ещё в далеком 1984 году размышлял грузинский режиссёр Тенгиз Абуладзе в фильме «Покаяние», но это уже несколько иной аспект, иной взгляд художника XXI века, осмысляющего факты и события почти столетней давности.

Если в фильме «Покаяние» герои – палачи и судьи, то в данном случае «Нисор» повествует о тех, кто сложил свои головы на плахе, кто стал жертвой палача.

«Нисор» – документальный фильм, что означает его принадлежность к такому виду киноискусства, который документ, факт, событие поднимает до уровня художественной образности. Так в чём смысл картины, какие образы создаёт фильм С.Солеха? Именно над этим я хочу поразмышлять.

Прежде всего, нужно отметить, что появление этого фильма неслучайно, потому что само время всегда определяло и определяет нам темы дня. Двадцатые годы XXI столетия, вдруг

появляется фильм «Нисор», причём документальный, что означает отсутствие художественного вымысла, а присутствие только исторического факта, документа, обративший наш взгляд в прошлое, в 20-е годы XX столетия. Что же происходило тогда с человеком, со страной и зачем этот экскурс нужен нам, сегодняшним зрителям? Ответить на этот и многие другие вопросы помогает новая картина С. Солеха, который принадлежит к той плеяде художников, киномастеров, тонко чувствующих и осязающих как бы даже на физическом уровне, время, его болевые точки.

«Нисор» - это фильм о людях из далекого прошлого, о первом наркоче образовании Нисоре Мухаммад, его соратниках и единомышленниках. От кадра к кадру, от одного героя к другому, мы узнаём о титаническом и гигантском труде человека, о деятельности, направленной на поднятие образовательного уровня таджиков, на выпуск учебников, многочисленных книг, но авторы фильма ограничиваются только фактами, что и приводит нас, зрителей в другое визуальное измерение, где эти факты становятся образом не только одного человека, а целого поколения, поколения сыгравшего огромную роль в становлении нашей страны, нового таджикского государства. Отсюда в этой картине появляются и рассказы о Ш. Шотемуре, Нусратулло Махсуме, С.Айни, А. Лохути, ставшие героями времени, во многом определившие судьбы народа.

Нисор Мухаммад, афганец по происхождению, участвовал в национально-освободительных движениях в жизни Афганистана, которому удалось избежать смертной казни через побег, владел несколькими языками, прекрасно разбирался в литературе и искусстве. Авторы также представляют своего героя, заложившего основы науки и просвещения, исследователя языков азиатских народов, преподавателя университета, министра просвещения. Представляя все ипостаси героя, авторы фильма раскрывают сразу

несколько тем органично, вытекающих из этих документальных кадров – диктатура, образование, наука, толерантность, интернационализм, наконец, веры и памяти. Поэтому фильм как бы ненавязчиво, но убедительно начинает воздействовать на застывшие в нашем сознании штампы, менять мировоззрение, освобождая от мыслительных стандартов и клише. И здесь естественным образом рождается тема отрицания любого диктата, тоталитаризма, тема гуманизма, выраженные на сюжетном, концептуальном и стилевом уровнях, о чём свидетельствуют эпизоды с архивными документами, интервью Д. Худоназарова, Т. Пулатова, размышления самого режиссёра С. Солеха.

Фильм длится 37 минут, а работа над ним велась пять лет! Пять лет кропотливого, скрупулёзного поиска фактов, документов, свидетелей времени и во имя чего?! А во имя утверждения истины и правды. За пять лет был создан короткий по объёму, но глубокий по содержанию, многогранный и неоднозначный фильм, связывающий историю, человека, разные мировоззрения, взгляды на жизнь с вечными вопросами, ответы на которые искали мыслители разных эпох, а следовательно, документальный фильм «Нисор» является произведением искусства кино, в центре которого стоит идея о раскаянии в преступлениях, о преодолении косности и невежества, о духовной нищете общества, о переосмыслении ценностей.

Фильм снят лишнего пафоса, без ложной патетики, но очень сдержано и бережно, по крупицам от кадра к кадру выдаёт зрителю факты архивных материалов, которые предстают и складываются в широкое прекрасно выписанное художественное полотно, заставляющее сжаться сердце, вызывающее море эмоций, потому что это полотно отмечено глубокой моральной составляющей, мощным отрезвляющим эффектом.

К сознанию поколения обращается «Нисор», когда представляет эпизоды с

участием потомков Нисора Мухаммада, членов его семьи, которые, на мой взгляд весьма привлекательны в своих рассказах о, казалось бы, даже незначительных деталях, но именно из них, из деталей, вырастает ещё одна тема, тема памяти, связи поколений, тема преемственности. Мы видим глаза самых юных представителей многочисленной семьи, в которых и смятение, и остатки страха, а можно ли говорить или нет, и радость от возможности высказаться, и гордость за принадлежность к этой династии. А говорят они коротко, что мне кажется и является авторским замыслом, потому что из этого потока воспоминаний, документов каждый из нас вправе выбрать нужное ему, интересное и необходимое, а это значит мы делаем свой выбор вместе с представителями семьи – быть или не быть манкуртами, вандалами, или пойти по пути, предложенному Нисором и его поколением.

Из этой темы преемственности и памяти вырастает и тема веры, ставшая лейтмотивом картины, сложившаяся из

симбиоза символики и публицистичной документалистики, веры в торжество добра и разума. Нисор Мухаммад, конкретная историческая личность, ставшая в фильме С.Салеха собирательным образом, выросшая до уровня высокого художественного обобщения. Не случайно автор в прологе говорит: «Создав этот фильм о герое, павшем от предательского удара в спину, я хотел бы почтить его память. Память всех жертв репрессий, в моей маленькой стране, где в те годы была уничтожена почти вся элита нации. Ценой своей жизни они восстановили историческую справедливость и создали новое таджикское государство».

Своим заключением авторы фильма - (операторы С. Макиевский, Х. Крымов, А. Шарипов, композитор - И. Завкибекова, звукооператор - Ш. Яковлева, редактор - С. Хусейнова, продюсер В. Рузин), показывают, что весь стилистический строй и тональность фильма как бы отмечают наступление эпохи переоценки ценностей, катарсиса, о том, что пришло время покаяния.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Энциклопедия кино Таджикистана. – Душанбе, 2012.-396 с.???? Тамом?

КАТАРСИС РЕЖИССЕРА САФАРБЕКА СОЛИЕВА

В данной статье анализируется фильм «Нисор», снятый режиссером, сценаристом и продюсером Сафарбеком Солиевым».Эту полнометражную документальную ленту режиссер посвятил исследованию личности первого наркома просвещения Таджикистана Нисора Мухаммада, афганца по происхождению, но всю свою жизнь отдавшему делу просвещения таджикского народа. Фильм – это исследование не только личности Нисора, но и эпохи, в которой жили и трудились люди подобные герою фильма. В ней отдается дань человеческому подвигу первых просветителей 20-30-х гг. прошлого столетия.

Ключевые слова: фильм, просвещение, нарком, репрессии, декрет, советская власть, катарсис, искупление, память.

КАТАРСИС-И КОРГАРДОНИ СИНАМО САФАРБЕК СОЛИЕВ

Дар ин мақола филми “Нисор”-и коргардон, филмнонавис ва продюсер Сафарбек Солиев «Нисор» таҳлил карда шудааст... Коргардон ин филми мустанади мукамалро ба таҳқиқи шахсияти аввалин Комиссари Халқии маорифи Тоҷикистон Нисор Мухаммад бахшидааст. Нисор Мухаммад дар асл афғон буд, вале тамоми ҳаёти худро ба рушди маорифи халқи тоҷик бахшидааст. Филм на фақат шахсияти Нисор, балки давру замонро, ки дар он ба мисли

қахрамони филм шахсиятҳо қору зиндагӣ мекарданд, таҳқиқ намудааст. Дар он ба қорнамоиҳо наҷиби нахустин равшанфикрони солҳои 20—30-умт қарни гузашта баҳогузорӣ шудааст.

Қалидвожаҳо: кино, маориф, Комиссари халқӣ, репрессияҳо, декрет, Ҳокимияти шӯравӣ, катарсис, фидия, хотира.

CATHARSIS OF FILM DIRECTOR SAFARBEB SOLIEV

This article analyzes the last film made by the director, screenwriter and producer Safarbek Soliev "Nisor" ... The director dedicated this full-length documentary to the study of the personality of the first People's Commissar of Education of Tajikistan Nisor Muhammad, an Afghan by origin, but who devoted his whole life to the cause of education of the Tajik people. The film is a study not only of Nisor's personality, but also of the era in which people like the hero of the film lived and worked. It pays tribute to the human feat of the first enlighteners of the twenties-thirties of the last century.

It pays tribute to the human feat of the first enlighteners of the 20-30s.

Key words: film, education, People's Commissar, repressions, decree, Soviet power, catharsis, redemption, memory.

Информация об авторе: Азизова Саноат Азизовна, киновед, член Союза кинематографистов Таджикистана, старший преподаватель кафедры культурологии Российско-Таджикского (Славянского) университета.

Адрес: Республика Таджикистан, г. Душанбе, ул. М.Турсунзаде, 30. Тел.: (+992) 919-05-50-78

Маълумот дар бораи муаллиф: Азизова Саноат Азизовна, синамошинос, узви Иттифоқи синамогарони Тоҷикистон, муаллими калони кафедраи фарҳангшиносии Донишгоҳи славянии Россия ва Тоҷикистон. Суроға: Чумхурии Тоҷикистон, ш. Душанбе, кӯч. М.Турсунзода, 30. Тел.: (+992) 919-05-50-78.

Information about the author: Azizova Sanoat Azizovna, film critic, member of the Union of Cinematographers of Tajikistan, Senior Lecturer, Department of Cultural Studies, Russian-Tajik (Slavonic) University

Address: M.Tursunzade str., 30, Dushanbe, Tajikistan, Тел.: (+992) 919-05-50-78

УДК 784.4

КАК МНЕ ОТКРЫЛСЯ "ФАЛАК"

Денис Сорокин

музыкант, исполнитель современной академической и экспериментальной музыки
(г. Санкт-Петербург).

Для человека, незнакомого с традиционной культурой Таджикистана, слово Фалак неизвестно, не понятны ни его этимология, ни культурное значение, ни даже к какой области человеческого знания оно вообще относится. Так, например до прибытия в Душанбе в конце сентября я и сам о существовании Фалака ничего и никогда не слышал. В данных заметках я постараюсь изложить свои первые впечатления и результаты своих теоретических и практических наблюдений и изысканий в этом новом для себя музыкальном жанре.

Живя в России я всё свое время посвящал изучению и практике древнерусской музыки во всех её проявлениях - это и традиционный колокольный звон, и расшифровка по азбукам невменной нотации, которой записывались древние песнопения, и теория Знаменного распева и музыкальная палеография и фило-софские традиции, связанные с музыкальной культурой русского средневековья.

Всё это служило мне почвой для собственного творчества, синтезирующего в себе древнюю традицию и современные стилевые и композиционные подходы при исполнении музыки. Оказавшись ввиду обстоятельств на новом месте, в котором к слову я жил в детстве в 80-ые годы, я в первую очередь заинтересовался традиционной музыкой Таджикистана. Имея только поверхностные сведения о Шашмакоме я записался в национальную библиотеку, где намеревался больше разузнать об этом явлении и найти нотный и теоретический материал. Там, благодаря сотрудницам отдела культуры и искусства я впервые познакомился с таким феноменом как Фалак, а позже с музыковедом, профессором Аслидином Низами, который любезно предоставил мне базовые сведения о Шашмакоме и о Фалаке. К сожалению, пространство интернета до сих пор весьма скупо на информацию о

Фалаке, и на данный момент, я кажется прочёл все статьи об этом феномене таджикской музыкальной культуры, которые смог найти в электронном виде и так же продолжаю изучать литературу в библиотеке. Но опираясь на опыт изучения музыки в целом, поделюсь своими первоначальными результатами своих исследований.

И так, начну с того, чем привлёк моё внимание именно жанр Фалак:

1. Свобода. Фалак - как явление народной музыки в основе своей является жанром импровизационным, а я довольно долго занимался в Петербурге помимо современной академической, средневековой и экспериментальной музыки, играя в ансамблях различными музыкантами.

2. Монодия. Как и древнерусский Знаменный распев, Фалак не пользуется языком гармонии, вертикаль в нём присутствует скорее виртуально, как и в Знаменном распеве, сосредотачивая всю свою потенцию исключительно на линейном изложении звукового материала.

3. Древность, традиция и актуальность. Как и упомянутый уже Знаменный распев, Фалак является весьма древним искусством, что уже вызывает большой интерес, но интерес не археолога, а скорее исследователя и практикующего музыканта.

Я убеждён, что современное искусство прекрасно уживается с традиционной культурой, и более того, черпая вдохновение, идеи и материал в традиции, оно становится только мощней, у него появляется плодородная почва, из которой оно растёт, и этому есть масса примеров - Пикассо и африканские маски, Стравинский и фольклор - всё это было когда-то очень современно и даже шокирующе, но остаётся с нами уже как образец классики. И сейчас таких примеров можно найти во всех сферах культуры - театре, кинематографе,

литературе, музыке и живописи. Работая с традиционными формами искусства, как с материалом для воплощения новых идей лично я неоднократно поражаюсь гибкости и вневременности традиционных жанров, достаточно поставить их в современный контекст, сыграть (как я например) мелодию Знаменного распева натуральными флажолетами на гитаре, настроенной в натуральный строй, в медленном темпе, и результат уже почти не отличим от музыки современных академических композиторов.

Каждое песнопение, его форма, звуковая плотность, текст, уже подсказывают метод работы, который как правило всегда индивидуальный и новый. Таким образом, работая с древней музыкой, я всегда нахожу свежие идеи как исполнитель. Современное - не значит новое, современное это то, что отвечает вопросам времени, а главные вопросы за тысячелетия существования человечества, по сути не изменились: кто мы? где мы? зачем мы? Поэтому, по-настоящему современное то, что вневременное или не временное, то есть вечное и Фалак с его народным взыванием к небу с этими вечными вопросами, по-моему мнению, демонстрирует свою художественную и эстетическую актуальность [8,].

Детальнее погружаясь в собственно музыкальные аспекты Фалака, хотелось бы остановиться на следующих, открывшихся мне на первый взгляд, моментах. Так как я только в начале пути своих исследований, заранее прошу прощения за мои возможные неверные выводы, искажения и ошибки.

1. Ладовая структура Фалака абсолютно уникальна, выросшая по видимому из четвертитоновой мелизматики первых исполнителей - Фалакхонов - она обрела структуру хроматической гаммы в пределах терции-кварты, где скачок (!) на большую секунду уже событие [2, с.110], [7, с.49]. И здесь я бы ещё раз хотел подметить, что этот ладовый язык очень характерен для современной музыки начиная с «фри-джаза» 60-х и заканчивая микро-хроматической электронной музыкой нашего времени [3,], [6,]. Здесь, так же можно отметить отсутствие постоянного тонального центра. Как и в Знаменном распеве, основной

тон мелодии Фалака всегда блуждает по звукоряду то и дело уводя ладовую ячейку то выше, то ниже начального положения, да и внутри этой ячейки роль основного тона берёт на себя то один, то другой звук, в итоге даже пронумеровать ступени звукоряда раз и навсегда от начала до конца мелодии просто невозможно [1,], [4,], [5,], [9,].

2. Форма во многом зависит от структуры поэтических строф, Рубаи (четырёх строчный формат), которые диктуют форму Фалака на макроуровне. Как правило, это форма очень близка например, джазовым стандартам по типу ААВА или ААВВ и тому подобным комбинациям. Но видимо, не редки случаи и более изысканных моделей, как например в известной «Памирской колыбельной мелодии» (Лалаик), где поначалу восьмичастная форма демонстрирует ожидаемое развитие в первой половине - это АВАВ', но далее происходит излом и появляется новый эпизод, который внедряется ещё и поперёк и, повторившись, завершает построение. В итоге выглядит это так - АВАВ'САВС, где В' своим отличием от В нас уже как бы подготавливает к изменениям [10, с.35].

3. Ритм. Если и говорить об изменениях, то в ряду метаморфоз формы и ладовых устоев, ритм наверное самый изменчивый параметр Фалака. Такой ритмической свободы нет наверное ни в одном стиле, кроме разве что современных видов свободной импровизации. Умение сохранять внимание одной лишь нотой, варьируя ритмический рисунок вне темпа - это одно из достоинств исполнительского мастерства Фалакхонов (исполнителей фалака).

Вот такими моими наблюдениями я и хотел поделиться. За те пару недель, как я начал заниматься исследованием таджикской народной музыки, мне открылся целый новый для меня мир, т.е. мир Фалака. Я очень счастлив этой находке и благодарен сотрудникам отдела культуры и искусства Национальной Библиотеки Таджикистана Саодат Набиевой и Нигине Махмудовой за то, что открыли мне этот удивительный мир, и огромное спасибо Аслидину Низами за проявленную ко мне внимательность и честь написать эти заметки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллоева М. Фалаки Кулоби. - Душанбе: Матбаа, 2002
2. Азизи Ф. Маком и фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков, - Душанбе: Адиб, 2009. -с. 110.
3. Барбан Е. Черная музыка, белая свобода. Музыка и восприятие авангардного джаза. - СПб: Композитор, 2007
4. Бражников М. Лица и фиты знаменного распева. Л.: Музыка, 1984
5. Григорьев Е. Пособие по изучению церковного знаменного пения. - Издательство: Рижской Гребенщиковской старообрядческой общины, 1992
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976
7. Курбониён К. "Фалак" и его ладовая система. -Душанбе, 2006. -С. 48.
8. Кутузов Б. Знаменный распев - поющее Богословие. Сборник статей. – М., 2009.
9. Лозовая И. Столповой знаменный распев. Формульная структура. – М., 2015
10. Нурджанов Н., Кабилова Б. Музыкальное искусство Памира. –Кн.5, -Бишкек, 2015. -с. 35.

ЧИ ГУНА «ФАЛАК» БА МАН КУШОДА ШУД

Дар мақолаи мазкур муаллиф оид ба таассуроти нахустини хеш аснои шиносӣ бо вижагҳои нави фалаксарой дар Тоҷикистон нақл мекунад. Ӯ баъзе хусусиятҳои шаклбандӣ ва лаҳнӣ зарбии фалакро бо намунаҳои мусиқии қадимии русӣ/мавриди муқоиса қарор додааст.

Калидвожаҳо: Фалак, сурудҳои қадимии русӣ, фарҳанги анъанавӣ, импровизатсия, яккаҳонӣ, сохтори лаҳнӣ, нави мусиқӣ, Шашмаком, мусиқии эксперименталӣ, лаҳнҳои табиӣ.

КАК МНЕ ОТКРЫЛСЯ "ФАЛАК"

В заметке автор рассказывает о своих первых впечатлениях после знакомства с жанром традиционной таджикской музыки Фалак. Автор сравнивает этот стиль с древнерусским Знаменным распевом, рассуждает о традиции и современности, а так же делится некоторыми теоретическими наблюдениями.

Ключевые слова: Фалак, Знаменный распев, традиционная культура, современность, импровизация, монодия, ладовая структура, музыкальные жанры, древние песнопения, Шашмаком, экспериментальная музыка, натуральный строй.

HOW I OPENED "FALAK"

In the note, the author tells about his first impressions after getting acquainted with the genre of traditional Tajik Falak music. The author compares this style with the Old Russian Banner Chant, discusses tradition and modernity, and also shares some theoretical observations.

Keywords: Falak, Znamenny chant, traditional culture, modernity, improvisation, monody, fret structure, musical genres, ancient chants, Shashmakom, experimental music, monody, natural system.

Маълумот оид ба муаллиф: Сорокин Денис Владимирович, соли 1985 дар ш. Ленинград таваллуд шудааст. Мусиқачӣ, иҷрокунандаи оҳангҳои муосир ва эксперименталӣ, устоз. Замонҳои мухталиф навохтани гитараи классикӣ, эҷоди асарҳои мусиқӣ, наққошии абстракт, навоҳои зангӯлаҳо ва хатшиносиро азбар намудааст. <https://sorokinguitar.blogspot.com>

Сведения об авторе: Денис Валерьевич Сорокин, род. 1985 в Ленинграде, исполнитель современной академической и экспериментальной музыки, преподаватель, в разное время обучался классической и джазовой гитаре, музыкальной композиции, абстрактной живописи, звонарскому искусству и музыкальной палеографии. <https://sorokinguitar.blogspot.com>

Information about the author: Denis Valeryevich Sorokin, born 1985 in Leningrad (now is Saint-Petersburg), playing contemporary academic and experimental music, teacher, has educated the classical and jazz guitar, composition, abstract paintings, bell ringing and musical paleography. <https://sorokinguitar.blogspot.com>

УДК 78

ФАЙЗУЛЛО КАРОМАТЛИ - РЕФОРМАТОР И ОРГАНИЗАТОР ПРОЦЕССА ВОЗРОЖДЕНИЯ ПОДЛИННЫХ ТРАДИЦИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В УЗБЕКИСТАНЕ И ТАДЖИКИСТАНЕ.

От редакции: В этом году исполняется ровно 50 лет со времени образования кафедры восточной музыки в Ташкентской Государственной консерватории им. М.Аирафи. Организатором и первым руководителем данного отделения был известный исследователь таджикской и узбекской традиционной музыки, один из авторов многотомного издания «Музыкальное искусство Памира», научный руководитель ряда таджикских специалистов по восточной музыке, профессор Файзулло Кароматли. Предлагаем вниманию наших читателей статью одного из его учеников – доктора искусствоведения А.Низами, посвященную этой дате.

Аслиддин Низамов

доктор искусствоведения (Таджикистан)

Много столетий тому назад великий таджикский поэт и мыслитель Мавлоно Джалолиддин Балхи (Руми) написал бесценную поэму "Маснави маънави", начиная ее с восхваления напевов флейты. По его собственному признанию к сочинению этого произведения он пришел только после ознакомления со своим устозом - учителем Шамси Табрези, который открыл ему эзотерические способы познания подлинных свойств окружающего мира.

Впрочем, из истории известно, что каждый раз по какой-то особой причине, в жизни общества случаются знаковые события, которые приводят к грандиозным преобразованиям в экономической или интеллектуальной сфере. К примеру, в куль-турной жизни второй половины 20-го столетия в Таджикистане и Узбекистане созрела острая историческая необходимость обращения к подлинным корням духовности, в том числе и с сфере музыкального искусства.

Основной причиной этого явления заключалась в том, что внешне вся культурная политика советов была выстроена в русле создания т.н. "единой культуры" для всего общества многомиллионной страны. Однако в недрах тысячелетних богатых музыкальных традиций народов Средней Азии бушевала мощная духовная энергия, требующая возрождения.

При этих обстоятельствах необходимо было, чтобы появился крупный реформатор, человек преданный своему делу, человек принципа. Наше счастье заключается в том, что именно таким человеком оказался устод Файзулло Кароматли. Таджикская и узбекская традиционная музыка во многом благодаря его усилиям возродилась и это сегодня стало существенным фактором возрождения богатого музыкального наследия наших народов.

Здесь возникает вопрос: откуда именно у Кароматли возникла идея в срочном порядке заняться реформацией всего того, что касается области исполнительства традиционной музыки, Шашмакома, Фалака и др. ценнейших явлений музыкальной культуры таджикского и узбекского народов. Ответ на данный вопрос весьма поучителен. Дело в том, что ко времени начала своей реформаторской деятельности, т.е. к началу 70-х гг. Файзулло Кароматли был уже известен как этномузыколог, исследователь народной музыки в Узбекистане и Таджикистане.

Десятки плодотворных творческих экспедиций по самым далеким селениям Таджикистана и Узбекистана, запись и расшифровка уникальных народных песен, дастанов, древних бадахшанских мелодий, стали основным творческим багажом для разработки стратегии по обновлению, точнее

по возрождению подлинных и уникальных традиций музыкального искусства узбекского и таджикского народов.

Другими словами, изучая подлинные образцы народной музыки по всей территории Узбекистана и Таджикистана, профессор Файзулло Кароматли за это время воочию убедился в том, что национальная музыкальная культура в городских центрах, на радио и телевидении начинает терять свой первоначальный вид.

Как помнится, уже в конце 60-х годов такие популярные таджикские музыкальные инструменты как танбур и дутар стали просто неузнаваемы по форме и по звучанию, вследствие проведенной т.н. «реконструкции», чтобы на них стало возможным исполнять музыку Баха, Вивальди, Брамса, только не традиционную таджикскую и узбекскую народную музыку. Поэтому Кароматли выдвинул задачу по возрождению подлинных и традиционных приемов исполнения, восстановления первоначальных форм музыкальных инструментов.

Итак, сегодня бесспорным является тот факт, что в 70-е годы прошлого столетия под руководством Кароматли в Узбекистане была осуществлена грандиозная по масштабам и уникальная по культурологическому значению реформаторская деятельность по возрождению богатых исторических музыкальных традиций.

В 1972г. по личной инициативе Ф.Кароматли и при непосредственной поддержке тогдашнего ректора Государственной консерватории профессора Мухтара Ашрафи создается совершенно новая учебная структура в системе консерваторского образования - кафедра восточной музыки.

Предстояла задача не только подготовить учебные планы, программы по всем предметам, штатное расписание, но и доказать концептуальное значение и суть подготовки новых специалистов отрасли. Необходимо было доказать многочисленным оппонентам (в том числе и в вышестоящих инстанциях) историческое значение внедрения традиционных форм обучения по принципу "Устод-шогирид", о чем в то время

многие не имели представления, хотя еще совсем недавно, т.е. в середине 20-х годов в стенах Самаркандского института музыки и хореографии будущие выдающиеся ко-рифей узбекской и таджикской музыкальной культуры - М.Бурханов, М. Ашрафи, Д.Закиров, Ш.Сахибов и др. получили образование именно по данной традиционной системе.

Но в 70-е годы система консерваторского образования во всем Советском Союзе была единой, учебные планы, программы и квалификационные требования утверждались исключительно в Москве.

Именно поэтому, Файзулло Кароматли предстояло со знанием дела доказывать в московских кабинетах Министерства культуры СССР необходимость и значение создания такой структуры в ташкентской консерватории и находить поддержку. Если вспомнить особенности идеологической и культурной политики советов в тот период, то можно наблюдать, что в годы т.н. "оттепели" большое внимание Москвы было направлено на завоевание экономического, политического и культурного влияния на страны Ближнего и Среднего Востока, в частности Ирана, Афганистана и Арабских стран.

Например, в Москве в тот период существенным образом происходит расширение деятельности Института востоковедения АН СССР под руководством академика Бободжон Гафурова, открываются новые подразделения по исследованию культуры близлежащих восточных стран. Вероятно, что такая благоприятная идеологическая волна способствовало быстрому решению организационных вопросов по созданию первой в СССР кафедры восточной музыки в Ташкентской Государственной консерватории. Тогдашний ректор консерватории, профессор Мухтар Ашрафи как известно в это время был уже лауреатом Международных премий имени Дж. Неру (Индия) и Джамала Абдулнасыра (Египет) и имел заслуженный и очень большой авторитет в странах зарубежного Востока.

Итак, в 1972г. кафедра была создана, осуществлен первый набор студентов -

будущих специалистов по традиционному исполнительству и музыковедению-востоковедению. Впервые при поддержке ректора М.Ашрафи было решено, чтобы пригласить для обучения наиболее талантливых и подготовленных студентов из всех среднеазиатских республик. Так из Казахстана, Таджикистана, Туркмении, Азербайджана (наряду с Узбекистаном) путем специального набора приехали первые студенты - будущие музыковеды и традиционные исполнители.

Теперь надо было решить вопрос о составе педагогических кадров. И в данном случае вопреки всем существующим тогда строгим бюрократическим правилам для работы на кафедре были привлечены выдающиеся мастера музыкального искусства - И.Раджаби, Ф.Садыков, Т.Алиматов, С.Тахалов, Ю.Раджаби, Ф.Мамадалиев, О.Алимахсумов т.е. знатоки подлинных художественных традиций национальной музыкальной культуры.

Следующий шаг - это отбор студентов, не просто набор, а именно тщательный выбор студентов, которым предстоит проходить обучение по новой методике "Устод-шогирид". Забегая вперед нужно отметить, что сегодня во всех сферах современного музыкального искусства Узбекистана и Таджикистана успешно, очень вдохновенно работают сотни выпускников именно этой кафедры. В результате национальная музыка зазвучала по-новому, древние мелодии Шашмакома возродились в первозданном виде, конечно же, обрастая новыми стилистическими гранями. Вот, можно сказать, первый итог проведенных творческих реформ.

Многие сегодня помнят, с какими организационными и психологическими трудностями сталкивался профессор Кароматли в качестве заведующего кафедрой восточной музыки. Ряд известных специалистов выражали протест против внедрения традиционного метода "Устод-шогирид", забывая о том, что именно этот уникальный творческий метод столетиями способствовал процессу формирования и развития профессиональной музыки (в частности макомов) в Бухаре, Самарканде,

Герате, Ходженте, Коканде, Исфаре, Дарвазе, Гиссаре. Однако профессор Кароматли без слов и претензий, только на деле доказывал и отстаивал свою правоту. Так получилось, что уже в 1973г. на концертах Международного симпозиума "Трибуна Азии" в г. Алма-ате студенты кафедры восточной музыки показали высший класс исполнения макомов в традиционном стиле, что вызвало огромный резонанс и одобрение среди членов делегации – крупнейших мировых специалистов.

Тогда же возник вопрос о подготовке кадров-музыковедов по совершенно новой программе, включая полное освоение ими одного из восточных языков. Профессор Кароматли, как уже было отмечено выше, для этого созывает студентов не только из Ташкента, Алмааты, Душанбе, Ашхабада, но и из Азербайджана, Германии, Америки. Ирана. Сегодня, с гордостью и признательностью нужно сказать, что подавляющее большинство докторов и кандидатов наук по музыковедению в странах Центральной Азии, а также в ряде восточных и западных государств Азербайджана, Ирана, Германии, Ливии, Алжира, США являются непосредственными учениками профессора Файзулло Кароматли.

В консерватории было налажено сотрудничество с зарубежными научными и образовательными учреждениями. В условиях тогдашней эпохи советской идеологии было фантастикой пригласить для чтения лекций выдающихся специалистов из США (М.Злобин), Индии (Нараяна Менон), Германии (Юрген Эльснер), Ирана (Мехди Баркашли, Мустафо Пуртуроб). Эти корифеи мирового музыкознания внесли огромный вклад в деле подготовки специалистов на кафедру восточной музыки. Такого не было даже в Московской консерватории, где в то время тоже пытались наладить процесс изучения музыки восточных стран.

Говоря о глубоко профессиональных и выдающихся организаторских качествах профессора Файзулло Кароматли, нельзя не отметить чисто человеческие и уникальные грани его характера. В течение многих лет он по-отечески проявлял заботу по подготовке

музыковедческих кадров не только для Узбекистана, но и Таджикистана. Были сложные времена, возникали неординарные ситуации, финансовые, психологические, профессиональные трудности. Профессор Кароматли своей мудростью помогал нам преодолеть эти барьеры, он как бы открывал дорогу для осуществления нашей мечты, для реализации потенциальных творческих возможностей студентов и аспирантов. Все первые выпускники кафедры были рекомендованы в аспирантуру, написали кандидатские, затем и докторские диссертации. Они же затем продолжили внедрение традиционных методов подготовки специалистов в своих странах.

Благодаря этому уже в 1979 году в Таджикистане в Институте искусств им. М.Турсун-заде была открыта вторая в Советском Союзе кафедра восточной музыки по прообразу Ташкента. Профессор Кароматли и в этом случае, используя все рычаги воздействия, содействовал организации новой кафедры. Таким образом, будущие таланты Таджикистана получили возможность получать профессиональное образование

непосредственно у таких выдающихся деятелей музыкальной культуры республики как Барно Исхакова, Ахмад Бабакулов, Нисон Шаулов, Боймухаммад Ниязов, Нериё Аминов, М.Таваллоев, Мирзокурбон Салиев, Одина Хошимов, Мамадато Таваллоев и др.

Сегодня уже никого не удивляет огромные творческие достижения в области расцвета традиционной музыки в наших странах, появление десятки научных трудов, докторских и кандидатских диссертаций, посвященных историческим и теоретическим аспектам нашей музыкальной культуры.

С гордостью нужно признать, что за небольшой отрезок исторического времени удалось возродить огромный пласт уникальных традиций исполнительского искусства, подготовить сотни виртуозов - исполнителей на танбуре, дутаре, гиджаке, кануне, уде, чанге и т.д. Труды музыковедов - воспитанников кафедры восточной музыки сегодня переведены на многие языки, издаются в зарубежных странах. Во всех этих достижениях, вне всякого сомнения, есть большой вклад нашего учителя и наставника Файзулло Музаффаровича Кароматли.

ФАЙЗУЛЛО КАРОМАТЛИ - РЕФОРМАТОР И ОРГАНИЗАТОР ПРОЦЕССА ВОЗРОЖДЕНИЯ ПОДЛИННЫХ ТРАДИЦИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В УЗБЕКИСТАНЕ И ТАДЖИКИСТАНЕ

В статье автор излагает подробные материалы об истории создания в Ташкентской Государственной консерватории кафедры восточной музыки, где впервые в системе советского музыкального образования начали готовить высококвалифицированные кадры – музыковедов-востоковедов а также исполнителей традиционной музыки. Статья содержит исследование большого количества фактов, связанных с многими сложными факторами, с которыми сталкивались организаторы данной кафедры. Автор особо подчеркивает значительную важную роль инициатора и первого руководителя кафедры, известного ученого – этномузыколога, профессора Файзулло Кароматли, который с самого начала процесса формирования кафедры выполнял великую миссию по воспитанию целой плеяды исследователей восточной музыки как в Узбекистане, так и во многих зарубежных странах. Именно выпускники данной кафедры внесли коренные видоизменения в традиции исполнительского искусства, они добились возрождения лучших и богатых традиций пения макомов и игре на традиционных инструментах.

Ключевые слова: Флейта, музыкальное искусство, культурная политика, традиционная музыка, Шашмаком, Фалак, дастан, бадахшанские мелодии, танбур, дутар, восточная музыка, традиционные формы обучения, Устод-шогирд, исполнение макомов, традиционные исполнители, канун, уд, наставник, профессиональное образование, музыковедение, восточные страны, "Трибуна Азии», музыковедение-востоковедение.

ФАЙЗУЛЛО КАРОМАТЛИ ВА СОЗМОНДИҲАНДАИ ЭҲӢИ АНЪАНАҲОИ АСЛИИ САНЪАТИ МУСИҚИИ ЁЗБЕКИСТОН ВА ТОҶИКИСТОН

Дар мақолаи мазкур муаллиф оид ба таърихи таъсисёбии кафедраи муסיқии Шарқ дар консерваторияи давлатии ш. Тошканд маълумоти мукамал оварда ҳамзамон таъкид месозад, ки дар ҳамин донишгоҳ бори аввал омода сохтани кадрҳои соҳибхтисос – муסיқшиносон ва мутрибони анъанавӣ оғоз гардида буд. Дар мақола факту рақамҳои зиёд вобаста ба душвории ин иқдом ва заҳмати ташкилкунандагон низ мавриди баррасӣ қарор гирифтааст. Дар ин чода саҳми хеле бузурги олими намоён, муסיқшинос ва нахустин сарвари кафедра, профессор Файзулло Кароматли қайд карда шудааст. Ё барои омода кардани кадрҳои баландхтисос – муҳаққиқони муסיқии халқҳои Шарқ рисолати мондагонри таърихи иҷро намудааст. Хатмкунандагони ҳамин кафедра барои эҳёи суннатҳои аслии мутрибӣ ва тарғиби мақомҳои классикӣ дар кишварҳои Осиёи Миёна то имрӯз бо муваффақият фаолият мекунанд.

Калидвожаҳо: най, хунари муסיқӣ, сиёсати фарҳангӣ, муסיқии анъанавӣ, Шашмақом, Фалак, достон, навоҳои бадахшонӣ, танбӯр, дутор, муסיқии шарқӣ, сабки анъанавии иҷрогарӣ, Устод-шогирд, иҷрои мақомҳо, конун, уд, устод, таҳсилоти хирфай, муסיқшиносӣ, шарқшиносӣ

FAIZULLO KAROMATLI IS A REFORMER AND ORGANIZER OF THE PROCESS OF REVIVING THE AUTHENTIC TRADITIONS OF MUSICAL ART IN UZBEKISTAN AND TAJIKISTAN

In the article, the author presents detailed materials about the history of the creation of the Department of Oriental Music at the Tashkent State Conservatory, where for the first time in the Soviet music education system, highly qualified personnel – musicologists, orientalists and performers of traditional music began to be trained. The article contains a study of a large number of facts related to many complex factors faced by the organizers of this department. The author emphasizes the important role of the initiator and the first head of the department, the famous scientist – ethnomusicologist, Professor Faizullo Karatli, who from the very beginning of the formation of the department carried out a great mission to educate a whole galaxy of researchers of oriental music both in Uzbekistan and in many foreign countries. It was the graduates of this department who made fundamental changes in the traditions of performing arts, they achieved the revival of the best and richest traditions of singing makoms.

Keywords: Flute, musical art, cultural policy, traditional music, Shashmakom, Falak, dastan, Badakhshan melodies, tanbur, dutar, oriental music, traditional forms of education, Ustod-shogird, performance of makoms, traditional performers, mentor, education, musicology, eastern countries, "Tribune of Asia", musicology-Oriental studies.

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

УДК 891. 550

РАЗНОВИДНОСТИ ПИЩИ В «ШАХНАМЕ» ФИРДОУСИ

Шовалиева Мумина Садыковна

Институт истории, археологии и этнографии Национальной Академии наук Таджикистан

«Шахнаме» («Книга царей») великого таджикско-персидского классика Абулькасыма Фирдоуси была написана примерно в 976-1011 гг., и, как известно, сочинялась она в течение 35 лет. То есть поэма была начата еще при династии Саманидов, однако была завершена лишь при тюркском правителе Махмуде Газневиде, и уже посвящалась ему. Для написания данной поэмы Фирдоуси собрал большой свод легенд и сказаний из таджикско-персидского фольклора, используя не только эпизоды исламского периода истории, но и древнеиранские мифы, доисламский эпос, сведения из Авесты. Кроме того, в поэму он включил также 1000 бейтов своего предшественника - поэта Дакики, который погиб в молодости, не успев завершить свой труд под таким же названием.

Композиционно «Шахнаме» делится на 50 так называемых «царствований» - разделов различного объема. Отдельные царствования включают большие сказания (дастаны), имеющие морально-этическое значение.

Данная поэма написана на персидском языке, и интересно, что в ней часто встречаются эпизоды, рассказывающие об ассортименте пищи, имеющий небольшой объем по сравнению с самим дастаном, употребляемый в то время в народе, и о ней мы узнаём из различных сказаний указанной поэмы.

Например, из «Шахнаме» Фирдоуси мы узнаём, что до Хушанга все были вегетарианцами, то есть пища была больше растительная. Однако, начиная с периода правления Хушанга, как отмечается в поэме, когда им было изобретено искусство извлекать огонь из камня, строительство первого алтаря огню, когда он научил

людей ковать железо, орошать землю, делать себе одежду из звериных шкур, производства различных изделий из железа, шитьё одежды из кожи животных, с той поры люди, согласно легенде, стали употреблять в пищу мясо животных и птиц.

В том числе, когда речь идёт о богатыре Рустаме и употребляемой им пище, упоминается о блюде кебаб – «кабоб», и далее отмечается, что Рустам употреблял в пищу также и мозговую часть костей – «мағзи устухон».

В Дастане также говорится об особых, специально выделенных местах, где люди питались и которые назывались «хӯришхона», «хаволигар» - то есть «ошпазхона» - столовых, и людях, которые готовили еду – «хӯришгар» -поварах. Также здесь мы отмечаем выражение «нон хурдан», что означает питаться»(физо хурдан»), что по сей день именно в такой форме встречается в среде жителей южных районов Таджикистана.

Почти половина поэмы «Шахнаме» посвящено доблести Рустама, и упоминается о 7-ми блюдах Рустама, так называемых «хафт хони Рустам», в которую, в частности, входили кабоби гурхар – кебаб, мурғи бирён – жареная курица, нон-лепешки, намакдон-специальный сосуд для соли, ричор-разновидность варенья (мураббо), гурхари бирён-жареное мясо.

Далее, пища также отмечена в разделе об отношениях Злого Духа (Иблиса) с Заххоком «Злодей Заххок и Фаридун», говорится о царе Заххок (авест. Ажи-Дахака), исполненного властолюбия и нечестивых желаний. Согласно «Шахнаме» Фирдоуси, к нему подходит Иблис – Злой Дух и предлагает ему союз с ним, в результате чего, Заххок убивает

своего отца и правит единолично. Иблис же преобразился в прекрасного юношу и поступил к нему на службу поваром. Он питал его кровью, как льва, чтобы сделать его мужественным, и давал ему превосходные кушания, чтобы приобрести его расположение.

Кухня Иблиса

*Когда его коварства удалась,
Вновь злые козни строить стал Иблис.*

*Он обернулся юношей стыдливым,
Красноречивым, чистым, прозорливым,*

*И с речью, полной лести и похвал,
Внезапно пред Заххаком он предстал.*

*Сказал царю: «Меня к себе возьми ты,
Я пригожусь, я повар знаменитый».*

*Царь молвил с лаской: «Мне служить начни»
Ему отвел он место для стряпни.*

*Глава придворных опустил завесу
И ключ от кухни царской отдал бесу.*

*Тогда обильной не была еда,
Убоины не ели в те года.*

*Растеньями тогда питались люди
И об ином не помышляли блюде.*

*Животных убивать решил злодей.
И приохотить к этому людей.*

*Еду из дичи и отборной птицы
Готовить начал повар юнолицый.*

*Сперва яичный подал он желток,
Пошла Заххаку эта пища впрок.*

*Пришлось царю по вкусу это яство,
Хвалил он беса, не узрев лукавства.*

*Сказал Иблис, чьи помыслы черны.
«Будь вечно счастлив, государь страны!»*

*Такое завтра приготовлю блюдо,
Что съешь ты с наслажденьем это чудо!»*

*Ушел он, хитрости в уме творя,
Чтоб дивной пищей накормить царя.*

*Он блюдо приготовил утром рано
Из куропатки, белого фазана.*

*Искуснику восторженно хвалу
Заххак вознес, едва присел к столу.*

*Был третий день отмечен блюдом пряным,
Смешали птицу с молодым бараном,*

*А на четвертый день на свой бочок
Лег пред Заххаком молодой бычок,—*

*Он одобрен был вином темно-багряным,
И мускусом, и розой, и шафраном.*

*Лишь пальцы в мясо запустил Заххак —
Он, восхищен стряпнёю, молвил так:*

*«Я вижу, добрый муж, твое старанье,
Подумай и скажи свое желанье».*

*«Могучий царь! — воскликнул бес в ответ.
В твоей душе да будет счастья свет!»*

*Твое лицо узреть — моя отрада,
И большего душе моей не надо.*

*Пришел к тебе я с просьбою одной,
Хотя и не заслуженною мной:*

*О царь, к твоим плечам припасть хочу я,
Устами и очами их целуя».*

*А царь: «Тебе согласие я даю,
Возвышу этим долю я твою».*

*И бес, принявший облик человеческий,
Поцеловал царя, как равный, в плечи.*

*Поцеловал Заххака хитрый бес
И — чудо! — сразу под землей исчез.*

*Две черные змеи из плеч владыки
Вдруг выросли. Он поднял стоны, крики,*

*В отчаянье решил их срезать с плеч, –
Но подивись, услышав эту речь:*

*Из плеч две черные змеи, как древа
Две ветви, справа отросли и слева!*

*Пришли врачи к царю своей земли;
Немало мудрых слов произнесли,*

*Соревновались в колдовстве друг с другом,
Но не сумели совладеть с недугом.*

*Тогда Иблис прикинулся врачом,
Предстал с ученым видом пред царем:*

*«Судьба, – сказал он, – всех владык сильнее.
Ты подожди: покуда живы змеи,*

*Нельзя срезать их! Потчуй их едой,
Иначе ты не справишься с бедой,*

*Корми их человеческими мозгами,
И, может быть, они издохнут сами».*

*Ты посмотри, что натворил Иблис.
Но для чего те происки велись?*

*Быть может, к зверствам он царя принудил
Затем, чтоб мир обширный обезлюдел?*

*(текст – сократить!!! И указать
источник и переводчика!!!*

Например, первый день он подавал еду (хӯриш) из куриного яичного желтка, второй день- еду из белого фазана и куропатки, что является, как мы знаем, деликатесом, третий день – кебаб их мяса молодого барашка и мяса теленка (гусала), куда для аппетита и хорошего вкуса, а также запаха добавлял различные приправы из шафрана (заъфарон) и настойку из лепестков одного из видов роз (гулоб)[7].

Хаволигар – ошпазхона

Нон хурдан – гизо хурдан

Ниже май хурданд.

- нони кашкин- хлеб;

– чёрный ржаной хлеб (нони чавин);

- тар/ тарина- еда, которая готовится с добавлением мяса, овощей, пшеницы и уксуса, который изготавливали из закисшего винограда или других прокисших фруктов;

сирко – уксус;

мост – («чургот») ряженка, готовится из кислого молока с добавлением закваски (моя); у автора XIУ века Абуисхоқа Атьима в поэме «Канз-ул-иштиҳо» также упоминается это блюдо [6].

Мояам бинҳод миқдоре, ки хост.

Шир будам, баъд аз онам кард мост.

(Абуисхоқ Атьима)

Таким образом, блюдо мост –чургот, кислое молоко готовилось еще в X веке и имеет очень древнюю историю.

Кашкана/кашкин/кашкина. (нони чавин) – ржаной хлеб;

Зоҳид...аз тақаллуфоти хӯришу нӯшии

Ба кашикина ва паимина қаноат намуда (буд).

«Анвори Сухайлӣ»

Кашк (курут) – высушенное кислое молоко, курут

Яке буд дастор дар зери машк

Ба бозор шуд гӯшт оварду, кашк

(Фирдоуси) [2].

тухм- яйца;

ширбо-рис, отваренный в молоке, рисовая каша;

зирбо/зирабо-мясной суп с добавлением тмина(зира);

-барра- мясо молодого ягнёнка;

-мурғбирен- жареный в масле цыпленок (табака);

-панир- сыр;

-моҳӣ- рыба;

-шикорибирён – добычу с охоты поджаривали на масле;

-нон-хлеб;

-ангубин-мёд;

-руған-масло;

-шакар-сахар;

-фатир – пресная лепешка, хлеб, который печется без дрожжей (хамиртурш, хамиромоя)

Палавмастам, палавмастам, палавмаст

Манурс аз рағбати нони фатирам. [1].

(Саидо)

-пину - сухой сыр, курут, высушенное пахтанье;

- нарм-мягкий хлеб;

-шири гарм-горячее молоко;

-нони колужа-разновидность лепешек;

Также упоминается пища бедных слоев населения в поэме о Бахроме Гур:

- кабоби танурӣ ё «кабоби шоҳӣ»-кабобест, ки гӯштро тунук бурида дар танури тафсон монанди нон часпонда мепазанд; Дар сарчашмаи Абуисҳок Аъима омадасст амчун “нимтанаи хайвони забҳшуда, ки пурра бо пӯшташ дар танӯр пухта мешавад”[5, 60] :

-колҷӯш /колуша – блюдо, которое готовится из гороха и риса;

тарф – мост, чурғот, курут -кислое молоко

После всякой пищи в пищу употребляли алкогольный напиток – май, поскольку в тексте упоминается слово «май хурдан»-выпивать. Например, Фирдоуси так пишет о выпивке вина:

Як имрӯз ба коми дил май хӯрем

Паи рӯзи наомада нашимурем.

(Фирдоуси)

Битаймуд соқӣ маю дод зуд,

Таҳамтан шуд аз доданаи шод зуд.

(Фирдоуси)

То есть следует отметить, что в высших кругах безалкогольным напиткам и вину (май) придавалось большое значение. Без него не обходилось ни одно торжество, он всегда присутствовал на царском столе [5,91-93;1]. В этой поэме также в двух подразделах говорится сначала об отмене выпивки вина со стороны Бахроми Гура, затем о разрешении на употребление вина. Бахрам Гур представлен как идеальный царь, в значительной мере занят своими удовольствиями. Две истории: одна начинающаяся с комедии, а оканчивающаяся трагедией, а другая произошедшая в его царствование – полностью комично также останавливается на удовольствии, что само собой есть в

начальных частях поэмы - это питье вина. Первая оканчивается запрещением питья вина, а вторая – разрешением питья вина, но запрещением пить чрезмерно много вина. В конце поэмы, когда Рустам, сын Хормозда, пророчит беды от вторжения арабов, режим и правление Бахрама Гура олицетворяет собой всё то, что арабы могут разрушить, делается акцент на чувственных удовольствиях и сопутствующей роскоши при правлении намеренно даются как альтернатива к цивилизации, принесённой мусульманскими завоевателями – арабами, которые характеризуются Рустамом и по крайней мере полностью отрицательных и мрачных понятиях. Ниже приводим цитаты из поэмы «О запрете вина» и «Разрешении употребления вина»:

Рассказ о Бахроме Гуре и о Кабруе и о том, как Бахрам запретил пить вино

Шах попросил вина, проснувшись рано.

Пришли к нему воители Ирана.

Явился некий знатный муж: привез

Он множество плодов, душистых роз,

Привез он из деревни дар богатый:

То были яблоки, айва, гранаты.

Бахрам приветил нового слугу,

В знатнейшем усадил его кругу.

Уселся тот, поклон отвесив низкий,

Кабруем звался он по-пехлевийски.

Он счастлив был, увидев поутру

Царя и воинов на том пиру.

Вино в хрустальной чаше запылало, –

Вскипело сердце, хмель возжелало.

«О шах, – сказал он, – милость мне даруй.

Люблю вино. Зовут меня Кабруй».

Вино он выпил перед господином,

Он чашу духом осушил единым.

*Затем он осушил семь чаши подряд.
Всех пьяниц посрамил он, говорят!*

*С царем простившись, вышел он из зала,
Но верх над ним вино – он понял – взяло.*

*Из города погнал он в степь коня:
Вино пылало в нем сильней огня!*

*Он отделился от других и вскоре
Увидел благодатное предгорье.*

*Сошел с коня, прилег, едва живой,
У дерева заснул он под листвой.*

*Тут ворон прилетел, чернее ночи,
И выклевал бесчувственному очи.*

*Другие, прискакав на горный склон,
Увидели: то был последний сон.*

*Заплакали в смятении, в испуге, –
Вино и пьянство проклинали слуги.*

*Когда Бахрам проснулся, во дворец
Вошел доброжелатель и мудрец.*

*Сказал: «Кабруй заснул в тиши предгорной,
Глаза Кабруя вырвал ворон черный!»*

*Был потрясен Бахрам, познал печаль.
Увы, ему Кабруя стало жаль.*

*Он тут же огласил дворец приказом:
«О гордые мужи, чей славен разум!*

*Умельцам или витязям, – равно
Отныне запрещаю пить вино».*

*Рассказ о юном сапожнике, о льве и о
том, как Бахрам разрешил пить вино*

*Так целый год прошел с того события,
Не ведали в Иране винопитья,*

*А если шах сзывал на пир гостей,
То лишь для звуков древних повестей.*

*Но вот сапожник, юный и влюбленный,
Взял девушку зажиточную в жены,*

*Однако не справлялся с тем трудом.
Скорбела мать о сыне молодом.*

*Она вина припрятала немного.
Сынка позвав к себе, сказала строго:*

*«Семь полных чаши, мой сын, ты осуши,
Исполнится мечта твоей души.*

*Рудник хорош, но рудокоп, не скрою,
Работает не войлочной киркою!»*

*Испил, – окрепли силы у него,
Сильнее стали жилы у него!*

*Он осмелел, прошла его истома,
Вошел, отверстие сделал в двери дома.*

*Был труд ему приятен, не тяжел,
И радостный он к матери пошел.*

*Меж тем дрожали улицы от страха:
Покинул грозный лев зверинец шаха.*

*Сапожник пьян, все тленно для него,
И море по колено для него!*

*Вскочил на льва, в свою победу веря,
Вскочил и за уши схватил он зверя.*

*Был сыт в то время этот лев-беглец,
Он – снизу, сверху – молодой храбрец.*

*Меж тем служитель, взяв аркан и путы,
Стремглав бежал, ища, где хищник лютый.*

*И что же? Видит чудо на земле:
Смельчак сидит на льве, как на осле!*

*Слуга явился во дворец и смело
Бахраму рассказал про это дело,*

*О чуде рассказал, что видел сам,
С трудом поверив собственным глазам.*

*Был удивлен Бахрам таким рассказом,
Призвал мобедев, чей известен разум,*

*Сказал: «Узнайте, от кого свой род
Сапожник этот молодой ведет,–*

*Наверно, витязями были предки,
Что ж, подвиги для витязей не редки!»*

*Пошли, нашли и допросили мать,
Надеясь храбрость в знатности признать.*

*И мать, конца не видя разговорам,
Предстать решила перед царским взором.*

*Сперва хвалу Бахраму вознесла:
"Живи, не зная дням своим числа!"*

*Мой сын женился, мальчик неумелый,
Он стал хозяином, еще незрелый:*

*Тростиночка для дела не годна.
«Как слабость устранить?» – скорбит жена.*

*Вино ему дала я наудачу,–
Никто не ведал, что вино я прячу.*

*Зарделся лик его, окрепла трость,
Безвольный войлок превратился в кость.*

*Отец его – сапожник, дед – сапожник,
О всех спроси – один ответ: сапожник!*

*Лишь тем он знатен, что испил вина.
Прости, о шах, на мне лежит вина".*

*Властитель рассмеялся: «Повсеместно
Да станет эта повесть всем известна!»*

*Мобеду он сказал: «Пусть пьют вино,
Оно дозволено, разрешено.*

*Пусть столько пьют, чтобы, на льва воссев,
Скакали – и не сбрасывал их лев!»*

*Воскликнул шах, чьи доблестны деянья:
«Вельможи в златотканом одеянье!»*

*Вы пейте в меру. Хмелем зажжены,
Вы думать о последствиях должны.*

*Вы после пира вовремя засните,
Иначе вред себе вы причините» [8].*

(сократить текст перевода)

Кроме того, по «Шахнаме» Фирдоуси приводится пища, которая употреблялась в лечебных целях, например, перемешивали зерна миндаля с алкогольным напитком «май» долгой выдержки.

Также в поэме приводятся названия многих сухофруктов и фруктов, которые выкладывались на дастархан: гранаты, яблоки, оливки, апельсин (туранч), хурма, косточковые – фисташки и миндаль, грецкие орехи.

Кроме того, как отмечается в «Шахнаме», перед тем как сесть трапезничать, всегда прочитывалась специальная молитва «дуои суфра»- молитва перед расстиланием скатерти.

Таким образом, мы видим, что в поэме «Шахнаме» Фирдоуси, хотя и в небольшом количестве, приводятся сведения о разнообразных кулинарных предпочтениях героев на примере употребления ими пищи.

В то же время отмечается и пища, употребляемая простым народом в тот период времени, такие как как «мост» (кефир) и другие. Также отмечается и лечебная пища, используемая для лечения различных болезней. Следует отметить, что больше материала дано по употреблению вина в тот период. Любое угощение не обходилось без вина, и ему посвящается множество стихов поэмы «Шахнаме». Также даны наставления по запрету чрезмерного употребления вина, которое идет во вред человеку.

Так, доисламские источники сообщают, что любое угощение (дастархон) не обходилась без вина. Так, ещё согдийские документы показывают, что во дворце Деваштича было очень много вина, и каждый день он и его гости употребляли вино, причем были разные сорта вин и

разной выдержки. Были вина, которые подавались с разрешения Деваштича. Некоторые вина выдерживались более 1000 дней [6,50].

В некоторых залах для приёма гостей на полу были вкопаны хумы (например, в тронном зале афшинов Уструшаны), и виночерпий оттуда брал

вино разной выдержки и подавал гостям. Подчеркивается, что в Согде и Уструшане была специальная должность – глава виночерпиев «набизпанд», «мазулпад», что свидетельствует о большой роли винных напитков, как неотделимой части пищи в жизни народов Средней Азии домусульманского периода [5,92].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Фарҳанги забони тоҷикӣ. Ҷ.1-2. -М: Сов.энциклопедия, 1969.
2. Фирдоуси А. Шах-наме. -Т.1-2 (пер. В.В.Державина и С.И.Липкина. Вступ. статья И.С.Брагинского, подгот. текста и примеч. Н.О.Османова). -М.1964
3. Шахнаме (пер.Ц.Б.Бану и А.А.Лахути, ст. и коммент. А.А.Старикова, под ред. А.А.Лахути и А.Н.Болдырева). Т.1-4. -М.1957. -С.69
4. Шахнаме». БВЛ, Серия первая. Т.24.М.1972.
5. Шовалиева М. История кулинарной культуры таджикского народа. -Душанбе: Дониш, 2015. -168с.
6. Якубов Ю. Паргар в У11-У111вв.н.э. -Душанбе,1979. -С.50
Интернет-ресурсы:
7. Муҳаммад Ҷаъфарӣ. Хӯрок ва тағзия, 2022//Сайт Центра Доират-ул-Маориф Ирана.
8. Шахнаме. Т.1 (пер.Ц.Б.Бану). Хақим Фирдоуси //coollib.com./b/359698-hakim-abulkasim-firdousi-shahname-tom 1/read
9. Хақим Абулькасим Мансур Хасан Фирдоуси Туси «Шахнаме» <http://www.rodon.org/firdousi/sh>

НАВЪҲОИ ГУНОГУНИ ТАОМ ДАР «ШОҲНОМАИ» ФИРДАВСӢ

«Шоҳнома» ё «Китоби шоҳон»-и Фирдавсӣ тақрибан солҳои 976-1011 таълиф шудааст ва ин шеър дар тӯли 35 сол навишта шудааст. Яъне, он дар замони сулолаи Сомониён оғоз шуда, нахуст ба ин сулола баҳшида шуда буд, вале танҳо дар замони ҳокими турк Маҳмуди Ғазнавӣ анҷом ёфт ва аллакай ба ӯ баҳшида шуда буд. Фирдавсӣ барои навиштани ин шеър як маҷмӯаи бузурги фолклори форсиро гирдоварӣ карда, дар асари худ на танҳо қисматҳои таърихи мусулмонон, балки аз афсонаҳои қадимии эронӣ ва достони тоисломӣ ва Авесто, китоби муқаддаси зардуштиёнро истифода кардааст. Ба ғайр аз ин ӯ 1000 байти Дақиқиро, ки дар айёми ҷавонӣ пеш аз анҷоми қораш вафот кардааст, низ ба дoston ҳамраҳ кардааст.

Ин дoston ба забони форсии тоҷикӣ навишта шудааст ва дар матни он доир ба намудҳои ғизо ва одоби ғизохӯрӣ маълумот оварда шудааст. Ин лаҳзаҳо дар муқоиса бо матни дoston ҳаҷми хеле хурде доранд, вале аз ин саҳифаҳо мо маълумотро доир ба ғизоҳо он замон пайдо карда метавонем. Дар мақолаи мазкур дар ин бора аз ривоятҳо ва қиссаҳои дoston маълумот оварда шудааст.

Аз «Шоҳнома»-и Фирдавсӣ маълум мешавад, ки пеш аз Хушанг ҳама гиёҳхор буданд, яъне ғизо бештар аз сабзавот буд, вале аз Хушанг сар карда, чунон ки дар шеър зикр шудааст, он подшоҳ хунари аз санг берун овардани оташ, афрӯхтани шӯълаи муқаддас ва сохтани аввалин оташқадаҳо, аз оҳан сохтани ашӯҳо, обёрӣ кардани замин, аз пӯсти ҳайвонот барои худ либос тайёр карданро таълим дода, аз замони Хушанг сар карда одамон гӯшти ҳайвонот ва паррандагонро барои ғизо истифода мебарданд.

Аз ҷумла, хангоми суҳан дар бораи таомистеъмоқунии Рустам паҳлавон мерафт, маълум мешавад, ки ӯ кабоб ва қисми мағзии устухонро истеъмом мекардааст.

Дoston ҳамчунин дар бораи ошхонаҳои махсус, ки дар онҳо мардум хӯрок истеъмом мекарданд ва «хӯришхона», «хаволигар», яъне «ошпазхона» ном доштанд, ва ашҳосе, ки хӯрок мепазанд -

«хӯришгар» - ошпазхо сухан меронад. Инчунин дар ин чо ибораи «нон хурдан»-ро, ки маънояш “ғизохӯрӣ”, “ғизо хурдан” мебошад, қайд кардан лозим аст. Пеш аз хӯрок истеъмолкуни дастархон ё сурфаро густурда, ҳамеша “дуои суфра” хонда мешуд.

Калидвожаҳо: навъҳо, таом, ошпазхона, нонхӯрӣ, Шохнома, Фирдавсӣ, Рустам, Заҳҳок, Иблис, Баҳроми Гур, кабоб, май, гиёҳхӯрӣ, ғизои гӯштӣ

ASSORTIMENT OF DISHES IN “SHAHNAME” FIRDOUSI

Ferdowsi's Shahnameh or Book of Kings was written around 976-1011, and this poem was written for 35 years. That is, it was started under the Samanid dynasty and was dedicated first to this dynasty, but was completed only under the Turkic ruler Mahmud Ghaznavid, and was already dedicated to him. To write this poem, Ferdowsi collected a large number of Persian folklore and in his work on the poem he used not only episodes of Muslim history, but also ancient Iranian myths, and the pre-Islamic epic, and the Avesta, the holy scripture of the Zoroastrians. In addition, in the poem he also included 1000 beits of his predecessor Dakiki, who died in his youth, not having time to complete his work.

This poem is written in Persian, and in places, it shows an assortment of food that has a small volume compared to Dostan himself, used at that time by the people, and we learn about it from various tales of this poem.

From Ferdowsi's Shahnameh, we learn that before Khushang, everyone was vegetarian, that is, the food was more vegetable, but starting with Hushang, as noted in the poem, he invented the art of extracting fire from stone, lighting a sacred flame and building the first altar to fire, taught people to forge iron, irrigate the earth, make clothes from animal skins, and now began to eat meat of animals and birds in food.

In particular, speaking about the hero Rustam and the food that he consumed, it is mentioned about the dish kebab - "kabob", and further it is noted that Rustam also ate the brain part of the bones - "maji ustuhon".

Also in Dostan, it is said about special, specially designated places-canteens, where people ate and which were called "kh̄rishkhona", "havoligar" - that is, "oshpazhona", and people who cooked food - "kh̄rishgar" - cooks. Also here we note the expression "non hurdan", which means to eat" (gizo khurdan"). Before the meal-spreading of the tablecloth dastarkhan or surfa, a prayer was necessarily read - duoi sufra.

Keywords: assortment, food, Shahnameh, Ferdowsi, Rustam, Zahhok, Iblis, Bahromi Gur, kabob, wine, vegetarianism, meat food

Сведения об авторах: Шовалиева Мумина Садыковна - кандидат исторических наук, Институт истории, археологии и этнографии им.А.Дониша Национальной академии наук Таджикистана, ведущий научный сотрудник отдела этнологии и антропологии.

Адрес: г.Душанбе (Таджикистан) проспект Рудаки, 33. E-mail: mumina.1957@mail.ru; Тел.: 908991989

Маълумот оид ба муаллиф: Шовалиева Мумина Садыковна - номзади илми таърих, Институти таърих, бостоншиносӣ ва мардумшиносии ба номи А.Дониши Академия миллии илмҳои Тоҷикистон, ходими пешбари илмии шӯъбаи этнология ва антропология.

Суроға: ш.Душанбе (Тоҷикистон) E-mail: mumina.1957@mail.ru; Тел.: 908991989

Information about author: Shovalieva Mumina Sadykovna - Candidate of Historical Sciences, Institute of History, Archeology and Ethnography named after A. Donish of the National Academy of Sciences of Tajikistan, Leading Researcher of the Department of Ethnology and Anthropology.

Address: Dushanbe (Tajikistan) Rudaki avenue, 33. E-mail: mumina.1957@mail.ru; Tel.: 908 99 19 89; 221 37 42

УДК 741.(470.41)

КРЫМСКОТАТАРСКИЙ ОРНАМЕНТ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ (ПРОБЛЕМЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ, ЭВОЛЮЦИЯ, КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ)

Н.М. Акчурина-Муфтиева

Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова
(г. Симферополь, Республика Крым, РФ)

А.Ю. Мальчик

Кыргызско-Российский Славянский университет (г. Бишкек, Кыргызстан)

Крымско-татарский орнамент является важнейшей частью культуры и искусства народов Крымского полуострова. Орнамент крымских татар, украшающий произведения декоративного творчества, выделяется богатством и разнообразием мотивов, безупречной техникой исполнения, свидетельствуя о тонком художественном вкусе и исключительном мастерстве народных умельцев. В основе орнаментального наследия крымских татар – знаки-символы и узорные мотивы, которые отражают явления и предметы окружающего мира, трансформированные художественным воображением многих поколений талантливых мастеров.

Происхождение и формирование крымскотатарского орнамента принадлежит к числу наиболее сложных и мало разработанных научных проблем в истории культуры и искусства Республики Крым.

Исходя из исследований диалектов трёх субэтнических групп крымских татар, некоторые исследователи приходят к выводу, что в этногенезе народа важную роль сыграли племена кыпчакского и огузского происхождения, а также греческое население Крымского полуострова [1; 2, с. 18].

В определении истоков развития декоративно-прикладного искусства крымских татар, как коренного этноса Крыма, в качестве дотюркской основы крымскотатарского этногенеза можно считать тавро-скифскую культуру, ставшую составной частью его

национального художественного наследия, а также взаимодействие оседлого населения с традициями готского и сарматского племенных союзов. Значительную роль в приобщении искусства Крыма к мировой истории сыграло начало греческой колонизации и освоение ее культурного наследия.

Распространению в искусстве крымцев вкусов тюркской кочевой аристократии связано с тюркской волной в Крыму, образованной степными гуннами, болгарским населением, хазарами и другими кочевыми племенами. На фундаменте сложившегося многовекового собственного творческого опыта населения, развитых контактов с близкими и дальними народностями, начиная с IX века формируется исламская основа дальнейшего культурного наследия.

На всех этапах культурного процесса местные традиции играли определяющую роль, способствовали преобразованию внешних влияний, подчинению их собственному стилю. Если в античный период наблюдалось преобладание привнесенных культур (кочевых, греческих, римских, византийских и др.), где местный компонент выполнял в основном преобразовательную функцию, то с раннего средневековья в крымскотатарском искусстве преобладали местные художественные традиции, в которых роль внешних влияний была значительна, но не являлась основной [3, с. 203-295].

Опираясь на работы ученых-лингвистов, мы постараемся выявить истоки и проследить эволюцию крымско-татарского орнамента, обратившись к культуре кыпчаков, волжских булгар, турко-осман, азербайджанцев, греков и тюркоязычных народов Центральной Азии, которые имеют как этногенетические, так и культурно-исторические связи с культурой крымских татар.

Как отмечают исследователи, в период Крымского ханства (XV–XVIII вв.) в художественной культуре крымских татар важное место принадлежало народным промыслам и ремёслам. На территории Крымского полуострова плодотворно развивались золотое шитье, узорное ткачество, филигрань, резьба и роспись по камню и дереву, украшенные сложными по форме орнаментальными узорами. После вхождения Крыма в состав Российской империи народные ремесла постепенно теряют свое былое значение, а наиболее популярные из них – ткачество и вышивка становятся частью домашнего хозяйства [3].

В данной статье мы проанализируем крымскотатарский орнамент XVIII – начала XX вв., который в основном получил распространение в ковроткачестве, вышивке, металлических изделиях и росписи по дереву. Материалом для изучения стали коллекция фондов крымских музеев, в том числе Бахчисарайского историко-культурного заповедника с хранящимися в нем зарисовками крымскотатарского орнамента В. В. Контрольской, выполненные в 1906-1912 гг., коллекции из фондов российских музеев (Москвы и Санкт-Петербурга). Все многообразие крымскотатарского орнамента можно условно разделить на три основных типа: цветочно-растительные, геометрические и зооморфно-антропоморфные мотивы, которые нередко тесно взаимосвязаны между собой, образуя богатые и многоцветные орнаментальные композиции.

К цветочно-растительным мотивам, встречающимся наиболее часто, относятся: стилизованные изображения цветов (роза,

мак, тюльпан, гвоздика, георгина и т.п.); выюнков и водорослей; растительности с геометризованными фигурами (цветок лилии, гороха, репейник и др.), а также плодов деревьев и растений (гранат, виноград, миндаль, груша, фасоль).

Изображения «тюльпана» (ляле) «розы» (гуль), «георгина» (йылдыз чечеги), «гвоздики» (къаранфиль), «мака» (алеш) и других цветочных мотивов чаще всего использовались в вышивке на декоративных полотенцах, покрывалах, платках и других изделиях, а также в росписи по дереву, ткачестве и ювелирном деле. Различные по трактовке изображения тюльпана, цветов с сердцевидными лепестками и многолепестковые цветочные розетки бытовали еще в искусстве волжских булгар X-XIII вв. [4, с. 22]. Символическое значение цветочных узоров у крымских татар может быть совершенно разным. Так, например, тюльпан – знак юноши, мужчины, часто изображаемый в центре древа жизни; размещение розы на головном покрывале символизирует любовь, красоту, изящество, радость; гвоздика служит олицетворением постоянства, верности, способности к самопожертвованию [5, с. 56, 28, 48].

Особо следует остановиться на таких цветочно-растительных мотивах как «древо жизни» (омюр агачи), «вазон с цветами» (гуль чареп) и изогнутой веткой S-образной формы «эгри дал», широко известных в крымскотатарской вышивке. От основного стебля мотива «древо жизни», который завершается крупным цветком или пучком листьев, отходят большие и маленькие ветви с лепестками, ягодами и цветами, нередко имеющими геометризованную форму. Данный вид декора лежит в основе мировоззрения многих народов, олицетворяет собой миропорядок, ось мира, его центр. Орнаментальная тема в значении «древо жизни» – глубоко традиционное явление в искусстве волжских булгар и их предков, являющееся отражением древнего культа степного растительного мира. Дальнейшее развитие

мотива «древо жизни» было связано с влиянием персидских тканей XVI – XVIII вв. [6, с. 121-122; 4, с. 29, 36].

«Вазон» с цветами представляет собой разновидность мотива «древа жизни». Ваза, горшок или корзина являются композиционным центром, из которого вырастают ветви растения, заполняющие фон изделий. Можно встретить как статическое изображение мотива «вазона» (центральное расположение горшка с симметрично расходящимися ветвями цветов), так и динамическое (ветви направлены в одну сторону от вазы). Как считает Г.О.Маслова, такой мотив был характерен для искусства Восточной Европы XVI-XVII вв. [7].

В основе композиции мотива «эгри дал» (изогнутая ветка) – S-образная линия-ветка, на которую нанизаны разнообразные цветы, листья, плоды. Изогнутый стебель ветки расположен горизонтально или вертикально, с ритмично отходящими вверх и вниз мелкими цветками, ягодами или листьями. В крымскотатарском искусстве, как и в других культурах мусульманских народов, «эгри дал» олицетворяет райский сад, бесконечное цветение, вечную гармонию и совершенство [8, с. 31-32].

Мотив «вьюнок» (сармашыкъ), применяемый в вышивке, резьбе по камню и гравировке, стилистически связан с древним узором «ислими». Этот древний вид декора, отличающийся многовариантностью исполнения, можно найти в декоре железных шлемов кыпчаков, в прикладном искусстве волжских булгар, оседло-земледельческого населения Чача, Согда и районах Ближнего Востока X-XIII вв. [9, с. 123; 4, с. 22; 10, с. 108]. У крымских татар мотив «вьюнок» символизирует непрерывность жизни на Земле, затухание, гибель и рождение [5, с. 75].

Изображения лилии, гороха и репейника характерны для крымскотатарской вышивки. Мотив «репейника», представленный в разрезе, в виде цветка, плода, распространен во всех районах Крыма.

Этот вид декора встречается в турецком орнаменте начала XVI в. [11]. Изображение водорослей (сув лялеси), имеющих S-образную форму – орнаментальный мотив, присущий южнобережному району полуострова, начиная с XIV в. [6, с. 122].

Мотив «винограда» (юзюм), изображенный в виде ягод и листьев на волнообразной лозе, часто использовался в крымскотатарской вышивке и резных надгробиях XVIII – XIX вв. Мотив «граната» (нар), выполненный в форме цветка и разрезанного плода, кроме вышивки, был распространен у крымских татар в росписи по дереву и гравировке медной посуды [5, с. 65, 105]. Оба этих вида декора, очевидно, возникли в крымскотатарском искусстве в результате контактов предков крымских татар с греками, издревле населявшими Крымский полуостров. Садоводство и виноградарство – традиционные занятия греческого Херсонеса. В античный период, особенно в сельских местностях, большое значение имел культ Диониса – бога производящих сил природы, виноградарства и виноделия. Мотив «плода граната», символизирующий плодородие, богатство и счастье, помимо греков, получил распространение в культурах Шумера, Ассирии и Финикии, в разных видах прикладного искусства арабов, евреев, оседло-земледельческого населения Центральной Азии [12; 13, с. 122].

Мотив «миндаля» (бадем), известный в Иране с эпохи Сасанидов, является одним из самых популярных видов декора у народов иранского и тюркского происхождения. В России и на Украине мотив получил распространение под названием «турецкого или восточного огурца». В крымскотатарских узорах можно встретить двойной и тройной миндаль. В Центральной Азии в декоре тюбетеек уйгуров, узбеков и таджиков мотив «миндаль» выделяется особой красочностью и большим разнообразием. У крымских татар миндаль, изображенный на женских вещах, символизирует девушку,

двойной миндаль означает пожелание найти пару (суженого) [13, с. 123; 14; 5, с. 17].

Мотив «груши» (амруд), характерный для всех видов крымскотатарской вышивки и росписи по дереву, присутствует наряду с другими растениями и плодами на древе жизни, в композиции букета или в вазе. Мотив «фасоли» (бакъла), изображаемый в вышивке или ткачестве в виде стручков или веток, выступает или как самостоятельный мотив, или как составная часть каймы, бордюра и букетной композиции вместе с другими элементами орнамента.

Геометрические мотивы крымскотатарского орнамента составляют: зигзаг («след вола»), вихреобразный узор («солнце»), ромбы («глаз верблюженка», «сердцевина», «глаз вола»), концентрические круги («радуга»), S-образные узоры («вода», «пасть льва»), звезда, звезда с полумесяцем, гребнеобразные фигуры («петушиный гребешок», «сколопендра», «серебристый тополь») и спаренные треугольники («тонкая талия», «наковальня»).

Зигзаги, ромбы, концентрические круги, спаренные треугольники и многие другие элементы орнамента типичны для крымскотатарских килимов. По своим орнаментальным узорам и колористическому решению безворсовые ковры имеют схожие черты с декором ковровых изделий азербайджанцев, узбеков, каракалпаков, казахов и кыргызов [15, с. 187-188]. Как считают исследователи, такие символы, как круг, ромб, треугольник и зигзаг, являются древнейшими архетипами общечеловеческой культуры и отражают древние космогонические представления земледельцев и кочевников. По прошествии многих веков, первоначальное значение этих знаков-символов было забыто, переосмыслено, и поэтому у разных народов мира они имеют несхожий, нередко противоположный друг другу смысл [16, с. 5-13; 17, с. 78-79; 18, с. 69-74].

Мотив «солнца» (кунеш), изображаемый в виде круга с расходящимися лучами-завитками, – один из видов декора

крымскотатарского декоративно-прикладного искусства, встречающийся в вышивке. Данный мотив, возможно, восходит к узору «вихревой розетки» – другому солярному знаку, берущему свое начало в комплексах скифо-сарматского времени [19, с. 90]. Вихревые розетки получили широкое распространение на глазурованной керамике и ювелирных изделиях X-XII вв. Тогда, Чача, Южного Казахстана, Таласской и Чуйской долин [20, с. 21-22]. Для ногайца-кочевника солнце олицетворяет саму жизнь с ее вечным обновлением [5, с. 45].

S-образные тканые узоры «вода» (сув) и «пасть льва» (арслан агъыз) под разными названиями распространены у многих народов Центральной Азии от древности до наших дней. S-образные завитки встречаются на медных монетах и фигурном ассуарии II в.н.э. в Древнем Хорезме, на металлических изделиях скифских племен апасиаков VI-IV вв. до н.э. из Чирик-Рабата, в архитектурном орнаменте Южной Туркмении X-XII вв. [21, с.36-37; 22, с. 42, 44].

Мотив «звезда» (йылдыз) – один из самых древних орнаментальных узоров, который используется во всех видах декоративно-прикладного искусства крымских татар, но особенно часто в вышивке и медной чеканной посуде, а также в ювелирном навершии женского головного убора фес. Звездчатые мотивы (гирихи), построенные на сочетании различных многоугольников с многолучевыми звездами, широко применялись в эпоху средневековья в ганчевой резьбе и облицовках кирпичиков в караван-сараях Рабат-и-Малик, мавзолеях Узгена, Магоки-Аттари и Шах-и-Зинда [23, с. 86-87]. Полумесяц со звездой (ай ве йылдыз), являющийся символом ислама, в различных вариантах используется в крымскотатарской вышивке и ювелирных изделиях: в головных покрывалах, диванных подушках, брошках, пряжках поясов и других изделиях [5, с. 9].

Зооморфные-антропоморфные мотивы орнамента главным образом включают в себя как довольно реалистичные, так и сильно стилизованные изображения птиц (петух, павлин, орел, голубь и др.), рыб, скорпионов, крабов, частей тела животных (клешня, куриная лапка и т.д) и изображения антропоморфного характера.

Мотив петуха (хораз), который часто встречался в вышивке декоративных полотенец, в ткачестве и гравировке медных сосудов, играл у крымских татар важную роль, являясь отражением важного статуса этой птицы в свадебных обрядах. Как указывает С. Н. Абдураманова, данный образ, имевший глубокие языческие и мифологические корни, был почитаем в исламе, символизировал мужскую силу, взросление, переход в статус жениха [24, с. 119].

Павлины, орлы и голуби, вышитые на полотенцах, головных платках и покрывалах, часто образуют геральдические композиции из парных фигур, что было характерно для традиционного искусства Закавказья, Центральной и Передней Азии в средние века. Самое древнее изображение птиц – пары голубей – было обнаружено на крымскотатарском надгробии XV в. [5, с. 52].

Реалистично исполненные изображения рыб получили распространение в декоре лотков декоративных фонтанов XVIII в. и различных медных емкостях для воды XIX – XX вв. Рыбы в сочетании с плодами в символике Востока являются обозначениями дня и ночи [25, с. 140].

Крымскотатарский тканый узор "краб" (енгеч) имеет сходство с одним из рогообразных мотивов узбеков, туркмен, каракалпаков, казахов и кыргызов. Народные названия этих мотивов у тюркских народов в основном связаны с рогами горных козлов и баранов [21, с. 34-35, рис. VI, 2,5; 22, с. 40, 44]. Вероятно, что узор "краб", как и ногайский мотив «глаз жеребенка» (туурлыкь козь) – творческое переосмысление народными мастерицами рогообразного мотива.

Отдельно следует остановиться на антропоморфном орнаменте различной степени стилизации, изображенном на трех головных покрывалах из коллекции Бахчисарайского историко-культурного заповедника. По мнению Н.М. Акчуриной-Муфтиевой, данные орнаментальные узоры представляют собой стилизованное изображение богини монголо-тюркского мира Умай (Умай-ана) – покровительницы детей и матерей, богини плодородия (в дохристианских культах). Кроме того, изображение Умай может означать порождающие женские органы (матку, утробу) и одновременно сказочную птицу, которая якобы гнездится в воздухе (Алтай, Центральная Азия, Казахстан, тюрки Сибири, шорцы) [26, с. 20-22].

Подводя итоги проведенному исследованию, мы пришли к выводу, что крымскотатарский орнамент формировался на протяжении многих веков и испытал многочисленные культурные влияния: кыпчаков, волжских булгар, греков, турок-осман, персов, кочевых и земледельческих народов Центральной Азии. Орнаментальный декор крымских татар XVIII – начала XX вв. находит наиболее близкие параллели в народном прикладном искусстве азербайджанцев, казанских татар, уйгуров, узбеков и таджиков, которые в свою очередь многое восприняли из арабо-мусульманских и согдийско-иранских художественных традиций. Вместе с тем, обнаруживая родственные связи с орнаментикой других народов, крымскотатарский орнамент никогда не теряет свой собственный художественный облик, узнаваемые самобытные черты и национальный колорит. Эволюция крымскотатарского орнамента свидетельствует об исключительной открытости к различным влияниям. Общение с соседними этносами, проживавшими на полуострове и Черноморском побережье, а также торговые пути, соединяющие Крым с Северным Причерноморьем, Кавказом и Центральной Азией подтверждают

общность изображения многих орнаментальных мотивов при схожей и различной их трактовке.

В начале 1990-х годов, после массового возвращения крымских татар на историческую родину, начинается возрождение древних традиций крымскотатарского орнамента, вышивки, ковроткачества, ювелирного искусства и художественной керамики. Большой вклад в развитие современного декоративно-прикладного искусства внесли талантливые художники-прикладники М. Исламов, А. Асанов, М. Чурлу, Э. Асанова, Э. Таймазов, Э. Гусенов, а также мастера художественных ремесел Р. Максудов, Э. Ганиев, Т. Ключкина, Х. Юнусова, Х. Кыпчакова и многие другие.

Возрождение и развитие крымскотатарского орнамента движется по пути новаторства. На протяжении последних двадцати лет на основе древних традиций крымскотатарской культуры идет активный поиск своеобразного современного «крымского стиля», выражающийся через интерпретацию и стилизацию этнических мотивов в декоративно-прикладном искусстве. В работах молодых художников

этнические символы используются с учетом современных взглядов и взаимовлияний культур, что приводит к значительной интерпретации их значений и смысловому контексту. Влияние на культуру крымских татар, за время депортации культуры узбекской и в последние двадцать лет культуры украинской отразилось на образном решении мотивов, приобретающих цветовую звучность среднеазиатского искусства, а у молодых художников возникает новая трактовка мотивов, объясняющаяся влиянием украинской (славянской) культуры [27].

После вхождения Республики Крым в состав Российской Федерации стало больше уделяться внимания проблеме сохранения культурно-исторических памятников, находящихся на полуострове, развитию народных традиций, способствующих развитию туристической отрасли и культурному взаимодействию. Последние годы ведутся обширные реставрационные работы в Бахчисарайском историко-культурном заповеднике, архитектурные сооружения которого украшены высокохудожественными образцами традиционного орнамента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Изидинова С. И. Крымскотатарский язык // Лингвистический энциклопедический словарь / Главный редактор В. Н. Ярцева. М., 1990;
2. Гаркавец А. Н. Кыпчакские языки. Алма-Ата, 1987.
3. Акчурина-Муфтиева Н.М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX вв. Симферополь, 2008
4. Валеев Ф. Х. Народное декоративное искусство Татарстана. Казань, 1984.
5. Акчурина-Муфтиева Н.М. Терминологический словарь крымскотатарского декоративно-прикладного искусства. Симферополь, 2007.
6. Акчуріна-Муфтїєва Н.М. Орнаментальна вишивка Криму у малюнках В. В. Контрольської // СхіднийСвіт. 2005. № 2.
7. Маслова Г.О. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978
8. Чурлу М.Ю. Символ рая. Материалы республиканской научно-теоретической конференции. Пятое крымские искусствоведческие чтения. – Симферополь, 2000.
9. Плетнева С.А. Половцы. М., 1990.
10. Ремпель Л.И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История и теория построения. Ташкент, 1961.
11. Миллер Ю. Художественная керамика Турции. М., 1972.
12. Древняя Греция / Под ред. В.С. Струве и Д.П. Каллистова. М., 1956.

13. Мальчик А.Ю. Уйгурский орнамент: возникновение, эволюция, национальное своеобразие // Вестник КазНПУ им. Абая. № 1 (66). Алматы, 2021.
14. Значение орнамента уйгурской бадам доппа. URL: <http://bizuyhurlar.com/ornament-badam-doppa/>
15. Акчурина-Муфтиева Н. Традиционное крымскотатарское килимарство // Крымское историческое обозрение. № 2. Казань-Бахчисарай, 2018.
16. Брентъес Б. Квадратура круга как проблема истории культуры // Информационный бюллетень МАИКЦА. Вып. 1. М., 1981.
17. Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970.
18. Антонова Е.В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии: Опыт реконструкции мировосприятия М., 1984.
19. Тревер К.В. Памятники греко-бактрийского искусства. – М.-Л., 1940.
20. Мальчик А.Ю. Декор художественной керамики Чуйской долины X –XIV вв. – культурное наследие Центральной Азии // Сохранение культурного наследия: проблемы и перспективы. Алматы, 2012.
21. Алламурастов А. Каракалпакская народная вышивка. Нукус, 1977.
22. Мальчик А.Ю. Роль орнамента в формировании архитектуры Кыргызстана (генезис, эволюция, национальные традиции. Бишкек, 2010.
23. Иманкулов Д.Д. Монументальная архитектура юга Кыргызстана XI – XX вв. Бишкек, 2005
24. Абдураманова С. Н. Образ петуха в декоративно-прикладном искусстве крымских татар // Вопросы крымскотатарской филологии, истории и культуры. Симферополь, 2019.
25. Аманбаева Б.Э. Резной штук в интерьере средневековых жилищ Краснореченского городища // Красная речка и Бурана. Фрунзе, 1989.
26. Акчурина-Муфтиева Н.М., Абдураманова С.Н. Коллекция женских головных покрывал в фондах Бахчисарайского историко-культурного заповедника. //Материалы II Бахчисарайских научных чтений памяти И. Гаспринского «Исмаил Гаспринский и мусулманский мир России». Вып. 1. Бахчисарай, 2014
27. Акчурина-Муфтиева Н.М. Проблемы и современные тенденции развития крымскотатарского декоративного искусства // Восток (ORIENS), Афро-азиатские общества: история и современность. 2015. № 6.

КРЫМСКОТАТАРСКИЙ ОРНАМЕНТ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ (ПРОБЛЕМЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ, ЭВОЛЮЦИЯ, КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ)

Крымско-татарский орнамент занимает значительное место в многонациональной культуре и искусстве Республики Крым. Орнаментальные мотивы крымских татар широко представлены в золотом шитье, узорном ткачестве, ювелирных изделиях, резьбе и росписи по камню и дереву. Основу орнаментального наследия крымскотатарского народа составляют знаки-символы и узорные мотивы, отражающие явления и предметы реального мира, которые были преобразованы художественной фантазией многих поколений талантливых мастеров.

В данной статье выделены три основные группы крымскотатарского орнамента. Опираясь на принципы системного анализа, рассматриваются музейные коллекции и этнографические материалы по крымскотатарскому орнаменту XVIII – начала XX вв., представленному в декоративно-прикладном искусстве. Авторами делается попытка проследить истоки орнаментальных узоров крымских татар и дать им интерпретацию.

Ключевые слова: крымскотатарское декоративно-прикладное искусство, цветочно-растительные, геометрические, зооморфно-антропоморфные мотивы, семантика

НАҚШУ НИГОРИ ТОТОРҲОИ ҚРИМ ДАР САНЪАТИ ОРОИШӢ-АМАЛӢ (ПАЙДОИШ, РУШД, ПАЙВАНДИҲОИ ФАРҲАНГӢ-ТАЪРИХӢ)

Нақшу нигор дар фарҳанг ва санъати сермиллати Ҷумҳурии Қрим ҷойи муҳимро ишғол мекунад. Нақшҳои ороишии тоторҳои Қрим дар зардӯзӣ, бофандагии нақши, заргарӣ, кандакорӣ ва расмкашӣ дар сангу ҷуб васеъ муаррифӣ шудаанд. Асоси мероси ороишии мардуми тотори Қримро аз нишонаҳо-рамзҳо ва нақшҳои декоративӣ ташкил медиҳанд, ки падидаҳо ва ашёи олами воқеиро инъикос мекунанд, ки бо тахайюли бадеии наслҳои зиёди хунармандони боистеъдод таҷдид ёфтаанд.

Дар ин мақола се намуди асосии нақшу нигори тоторҳои Қрим муайян карда шудааст. Дар асоси принсипҳои таҳлили системавӣ коллексияҳои осорхонавӣ ва маводи этнографӣ оид ба ороиши тоторҳои Қрими асрҳои 18-ум - ибтидои асри 20, ки дар санъат ва хунар пешниҳод шудаанд, баррасӣ карда мешаванд. Муаллифон кӯшиш мекунанд, ки сарчашмаҳои нақшу нигори ороишии тоторҳои Қримро пай баранд ва ба онҳо тафсир диҳанд.

Калидвожаҳо: Санъати ороишӣ-амалии тоторҳои Қрим, гулу гиёҳ, нақшҳои геометрӣ, зооморфӣ ва антропоморфӣ, семантика, мероси мардумӣ, маводи этнографикӣ, фарҳанги Қрим,

THE CRIMEAN TATAR ORNAMENT IN DECORATIVE APPLIED ART (PROBLEMS OF ORIGIN, EVOLUTION, CULTURAL-HISTORICAL PARALLELS)

The Crimean Tatar ornament takes a great place in multinational culture and art of Republic of Crimea. The Crimean Tatar ornamental motives are wide-spread in golden-stitch embroidery, jewelry handicrafts, carpet weaving, painting on wood, woodcarving and carving in stone. Ornamental heritage of the Crimean Tatars is based on symbols and patterns, which represent phenomenon and objects of the real world, transformed by creative fantasy of the talented artists' many generations.

In the article it is isolated three groups of the Crimean Tatar ornament. By means of structural analysis museum collections and ethnological materials on the Crimean Tatar ornament of the 18th – early 20th centuries showed in decorative applied art were investigated. The authors make an attempt to reveal the origin of the Crimean Tatar patterns and to give an interpretation to them.

Key words: Crimean Tatar applied art, flower vegetable, geometrical, animalistic anthropomorphic motives, semantics

Маълумот дар бораи муаллифон: Н.М. Акчурина-Муфтиева — Ходими хизматнишондодаи санъати Ҷумҳурии Қрим, доктори илми таърих, профессори кафедраи санъати ороишии Донишгоҳи инженерӣ-педагогии Қрим ба номи Ф.Якубова (ш.Симферополь, Ҷумҳурии Қрим, Федератсияи Русия)

А.Ю. Мальчик – номзади илмҳои меъморӣ, санъатшинос, директори Маркази олмоншиносии Донишгоҳи славянии Қирғизистону Русия (ш.Бишкек, Қирғизистон).

Информация об авторах: Н.М. Акчурина-Муфтиева - заслуженный деятель искусств Республики Крым, доктор искусствоведения, профессор кафедры «Декоративного искусства» Крымского инженерно-педагогического университета им. Ф. Якубова (г. Симферополь, Республика Крым, РФ)

А.Ю. Мальчик - канд. архитектуры, искусствовед, директор Центра германистики Кыргызско-Российского Славянского университета (г. Бишкек, Кыргызстан)

Information about authors: N.M. Akchurina-Muftieva - honoured worker of arts of Republic of Crimea, doctor of art history, professor of Decorative art department, Crimean Engineering and Pedagogical University named after F. Yakubov (Simferopol, Republic of Crimea, Russian Federation)

A.Yu.Malchik -candidate of architecture (PhD), art historian, director of Germanic Centre, Kyrgyz-Russian Slavic University (Bishkek, Kyrgyzstan)

ИЛЛЮСТРАЦИИ:



Табл. 1. Цветочно-растительные мотивы крымскотатарского орнамента XVIII – начала XX вв. 1 - тюльпан (ляле); 2 - роза (гуль); 3 - виноградника (юзюмчик); 4 - гвоздика (к'аранфиль); 5 - мак (алеш); 6 - древо жизни (ом'ор аг'чи); 7 - вазон с цветами (гуль чареп); 8 - зари дал (изогнутая ветка); 9 - вьюнок (сармаш'кык); 10 - водоросль (сув лялес'); 11 - виноград (юзюм); 12 - гранат (нар); 13 - миндаль (бадем); 14 - груша (армут); 15 - фасоль (бак'ля).

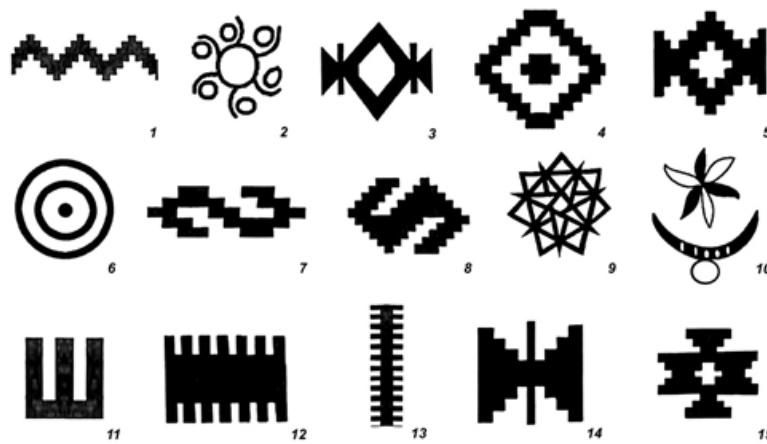


Табл. 2. Геометрические мотивы крымскотатарского орнамента XVIII – начала XX вв. 1 - след вола (ог'юз с'илдиги); 2 - солнце (кунеш); 3 - глаз верблюженка (бота козь); 4 - сердцевина (кобек); 5 - глаз вола (ог'юз козь); 6 - радуга (кок к'ушаг'зы); 7 - вода (сув); 8 - ласть льва (арслан аг'зыз); 9 - звезда (йылдыз); 10 - звезда с полумесяцем (ай ве йылдыз); 11 - петушиный гребешок (кекирек); 12 - сколопендра (кырк'аяк); 13 - серебристый тополь (мырза терек); 14 - тонкая талля (индже бел'); 15 - наковальня (налбант теzyасы).



Табл. 3. Зооморфно-антропоморфные мотивы крымскотатарского орнамента XVIII – начала XX вв. 1 - петух (хораз); 2 - павлин (тавуc к'ушу); 3 - орел (к'артал); 4 - птица (к'уш); 5 - курица (тавук); 6 - рыба (бальк); 7 - скорпион (ахрел); 8 - краб (енгеч); 9 - глаз жеребенка (туурлык козь); 10 - клешня (к'ыс'к'яч); 11 - брюшко змеи (й'ылан баг'гыр); 12 - куриная лапка (тавук'я'к); 13, 14 - изображения Умай-ана.

УДК 78

КИТОБ АЛ-МУСИҚӢ АЛ-КАБИР¹

(таълифи Абӯнаسر Муҳаммад ибни Муҳаммад ибни Тархони Форобӣ)

Аз идора:

Шуъбаи санъатиносии Академияи миллии илмҳои Тоҷикистон тасмим гирифтааст, ки матни аслии якчанд рисолаҳои мусиқиро, ки аҷдодони мо тайи асрҳои гузашта таълиф намудаанд, барои чоп омода созад. То ин давра «Рисолаи мусиқӣ»-и Абдурраҳмони Ҷомӣ, рисолаи «Тухфат-ус-сурур»-и Дарवेशалӣ Чангӣ наиш ва дастраси мутахассисони соҳа гардид. Ҳоло мо тасмим гирифтём, ки дар ҳамкорӣ бо Институти таърих, бостоиносии ва мардуминосии АМИТ матни комили яке аз бузургтарин маъхазҳои таърихӣ оид ба мусиқӣ – «Китоб-ал-мусиқӣ ал-кабир»-и олими бузург Абӯнаسر Форобиро (а.10) дар тарҷимаи тоҷикӣ ба чоп расонем. Китоби мазкурро аз арабӣ доктор Озартоиши Озарнӯш тарҷима ва наиш кардааст ва онро доктори илмҳои филология Умриддин Юсуфӣ бо ҳуруфоти кириллӣ таҳия ва пешниҳод менамояд. Дар шумораи мазкур боbero аз ҳамин рисола пешкаши менамоем. (Сармуҳаррир)

Оғози китоб

Гуфтӣ,¹ ки иштиёқ дорӣ дар мухтавои саноати мусиқии мансуб ба гузаштагон бинигарӣ ва аз ман хостӣ, ки дар ин боб китобе таълиф кунам ва шарҳу тавзеҳи он чунон бипардозам, ки фаро гирифтани он барои ҳар хонанда осон гардад. Ман чанде диранг кардам, то он ки дар китобҳое, ки дар ин фан(н) аз қудамо ва ё аз мутааххирон ба дасти мо расида, тааммул намудам ва умеди он доштам, ки дар миёни онҳо ончи хостаи туро бароварам ва моро низ аз пардохтани китобе тоза дар мавзӯе, ки пеш аз ин нигошта шуда, бениёз кунад, биёбам.

Зеро агар китобҳои пешин ҳама ҷузъиёти ин саноатро ба наҳви комил шомил бошад, дигар навиштани китоб ва бозовардани он чи дигарон аз пеш гуфтаанд ва нисбат додани онҳо ба ҳештан ё коре зоида ва нописанд аст ё нодонӣ. Магар ин ки таълифоти пешин аз назари иборат ё ғайри он печида бошад. Дар ин ҳол нависандаи дигаре метавонад онҳоро шарҳ кунад ва осон созад.

Аммо бояд дар ончи худ мегӯяд ва таълиф мекунад аз насси гуфтори

нависандаи нахустин пайравӣ кунад. Дар ин сурат, фазилати такмили саноат аз он нависандаи мутақаддим аст ва аз барои нависандаи дувум танҳо фазилати ривоят ва тарҷума ва осон сохтани печидагиҳои китоби нахустин боқӣ мемонад.

Аммо дидам, ки дар ин китобҳо ҳамаи аҷзҳои ин саноат мазкур нест ва дар бисёре аз матолиби онҳо хато роҳ ёфта ва дар баёни бештари матолиби мусиқии назарӣ суханони печида гуфта шудааст.

Албатта, саҳт дур аз гумон аст, ки мутақаддимони соҳибназар дар ин саноат қусур варзида ва ҳаққи онро адо накарда бошанд, он ҳам бо вучуди касрати адад. Бароъат ва ҳирси эшон бар истинботи улум ва тарҷеҳи он бар дигар хайроти инсонӣ ва бо ҳамаи тезхушии онон ва фаро гирифтани ин саноат дар тайи замон аз якдигар ва тааммули бозмондагон дар он чи гузаштагон дарёфта буданд ва афзудани халаф баровардаи салаф; ҷуз ин ки китобҳои эшон дар фанни мусиқӣ ё аз даст рафтааст ва ё ончи ба забони арабӣ тарҷума шуда, ноқис будааст.

Аз ин рӯ, бар он шудам, ки хостаи туро иҷобат кунам.

Агар инсон бихоҳад дар саноати назарӣ камол ёбад, бояд дар ӯ се шарт гирд ояд: аввал ин ки усули онро нек бишиносад. Дувум ин ки битавонад аз ин усул натоиҷи лозимро

1. Ин унвонро аз китоби «Уюн ал-абноу фӣ табақоти-л-атбои Ибни Усайбиъа (ваф. 668 х.) нақл кардаем. Ва ин навишта аз муаллафоти Форобӣ ба ҳамин ном машҳур аст. Ва Форобӣ онро аз барои Абӯҷаъфар Муҳаммад ибни Қосими Ал-Карҳӣ таълиф кардааст.
2. Хитоб ба Абӯҷаъфар Муҳаммад ибн Қосим Ал-Карҳӣ вазири халифаи аббосӣ.

дар маводди мавҷуди мутааллиқ ба ин саноат истинбот кунад. Севум ин ки битавонад муғолатаҳоеро, ки дар он илм роҳ ёфта, посух гӯяд ва орои дигар соҳибназаронро бисанҷад ва суханони савобро аз носавоб бозшиносад ва хатоҳои касонеро, ки раъйи нодуруст доштаанд, ислоҳ кунад.

Аз ин рӯ, беҳтар он дидем, ки таълифи худро ба ду китоб (мабҳас) бахш кунем:

Китоби аввалро бо он ҷӣ барои вуқуф бар мабодии ин илм судманд аст, оғоз кардаем, сипас он чиро, ки аз ин мабодӣ ношӣ мешавад, овардаем ва дар ин боб ҳеч ҷузъе аз аҷзоро ғуруӯ нагузоштаем. Дар ин кор ба роҳе, ки хосси мост рафтаем ва равиши дигаронро бо он дарнаёмехтаем.

Дар китоби дувум¹ ороеро, ки аз соҳибназарони маъруфи ин саноат ба мо расидааст, ёд кардаем ва он чиро дар суханони эшон ғомиз буд, шарҳ додаем ва раъйи ҳар як аз касонеро, ки назаре аз ӯ суроғ гирифтаем, ҷӯё шудаем ва он чи дар таҳсили ин илм бад-он расидаанд, баён доштаем ва агар дар орои онон хатое роҳ ёфта буд, ислоҳ кардаем.

Китоби аввал шомили ду ҷузъ аст: ҷузъи аввал, мадҳал бар саноати мусиқӣ ва ҷузъи дувум, дар ҳуди ин саноат.

Қисми мадҳалро дар ду мақола овардаем.

Ва қисми муштамил бар ҳуди саноати мусиқиро дар се фан(н):

Фанни аввал дар усули ин саноат ва умури оммаи он. Бештар пешиниёне, ки китобхояшон ба дасти мо расида ва низ мутааххироне, ки аз онон пайравӣ кардаанд, танҳо ба ин фан(н) пардохтаанд.

Фанни дувум дар бораи соҳае, ки назди мо маъруфанд ва низ дар бораи мутобиқати ончи дар усули «Фанни аввал» омадааст бо соҳае ва аҷзои онҳо дар ин соҳае ва баёни он чи одатан аз ҳар як аз ин соҳае истихроҷ метавон кард ва низ нишон додани роҳи истихроҷи чизҳое, ки маъмул нест аз яқояки ин соҳае.

Фанни севум дар сохтани анвоъи лаҳнҳои ҷузъӣ.

Ҳар як аз ин фунуни сегона дар ду мақолаанд. Пас китоби аввал шомили ҳашт мақола аст. Китоби дувум дар ҷаҳор мақола аст ва маҷмӯъи ончи дар ин илм навиштаем. дувоздаҳ мақола аст.

Китоби аввал

Муштамил бар ду ҷузъ:

Ҷузъи аввал: Мадҳали саноати мусиқӣ

Ҷузъи дувум: Саноати мусиқӣ

Оғози китоби аввал

Акнун китоби аввалро оғоз мекунем. Пас гӯем:

Ҳар саноати назарӣ шомили мабодӣ ва мобаъди мабодӣ аст. Дар бархе аз санооти назарӣ мабодӣ аз ҳамон оғоз маълум аст ва дар бархе дигар ҳама ё бештари мабодӣ маълум нест.

Аммо саноате, ки мо дар садади онем, на танҳо мабодии нахустини он равшан нест, балки он чи моро ба маърифати ин мабодӣ роҳ тавонад намуд, низ пушида аст.

Дар ин саноат аз ҳамон оғоз на бо мабодӣ ошноем ва на бо он чи моро ба маърифати онҳо роҳ намояд ва на роҳе, ки моро ба бисёре аз ин мабодӣ тавонад расонид ва на ҷиҳате, ки бояд барои расидан ба ин роҳ баргузид ва на он мабодие, ки пешиниён, на ҳудашон ва на пайравонашон, маохизи мо қарор дода бошанд ва дар китобҳои худ барои мо баён карда бошанд, ошкор аст ва на осори муосироне, ки ба роҳи онон рафтаанд.

Лизо беҳтар он дидем, ки пеш аз вуруд дар ин саноат умуреро баён кунем, ки моро бар ин мабодӣ ва бар роҳе, ки барои даст ёфтани ба онҳо бояд паймуд, воқиф созад ва ҷиҳати ин роҳро низ равшан кунад, то чун ин мабодӣ муайян ва маълум гардид, он гоҳ ба ҳуди саноат бипардозем; зеро илм ба мобаъди мабодӣ муяссар нест, магар он ки илм ба мабодии қабл аз он ҳосил шавад.

Ва мо ҷумлаи суханони худ дар баёни мабодии ин саноатро роҳ ё мадҳал қарор медиҳем, ки ба ёрии он назар дар ин илм ҳарчи некӯтар ва комилтар анҷом пазирад.

1. Ва ин китоби дувум ховии ҷаҳор мақола бувад дар шарҳи орои ғомизи соҳибназарон дар ин саноат; ва мо нухае аз он суроғ нагирифтаем ва муҳтамак аст, мафқуд бошад. Лекин ончи мо аз таълифи машҳур ба китоби «ал-Мусиқӣ ал-қабир» дар садади онем, ҳамон китоби аввал аст дар ду баҳши мадҳали саноати мусиқӣ ва ҳуди саноати мусиқӣ ва шомили ҳашт мақола.

Чузъи аввал
 Мадхали саноати мусиқӣ
 Мақолаи аввал
 Аз мадхали саноати мусиқӣ

Вожаи лаҳн ва далолати он

Инак суҳан оғоз мекунем ва ибтидо маънои саноати мусикиро баён мекунем. Маънои лафзи мусиқӣ «алҳон» аст. Лаҳн гоҳ бар гурӯҳ (ҷамоат)-и нағмаҳои мухталиф, ки ба тартиби муайяне мураттаб шуда бошанд, итлоқ мешавад¹ ва гоҳ бар гурӯҳе аз нағмаҳо, ки ба вачҳи муайян таълиф шуда бошанд ва ҳуруфе муқтарин (қарин, ба ҳам пайваста-У.Ю.) ба онҳо бошанд, ки аз таркиби онҳо алфозе маънидор сохта шуда бошад, ки ин алфоз, бинобар маъмул, бар фикр ва маъно далолат доранд. Гоҳ низ лаҳн ба маонии дигарест, ки дар ин мақом ба онҳо ниёзе нест.

Аммо маънои аввал аз ин ду маънӣ ё аамм аз маънои дувум аст ё шабаҳи моддаи он аст. Маънои аввал иборат аст аз гурӯҳи нағмаҳо, ки аз ҳар ҷое ва дар ҳар ҷисме шунида шавад; ва маънои дувум гурӯҳи нағмаҳоест, ки мумкин аст ҳуруфе муқтарин ба он шаванд, ки аз таркиби онҳо алфози маънидор ҳосил мешавад ва ин алфоз ҳамон асвоти инсонӣ аст, ки барои далолат бар маъноии маъқул ва дар мухотаба ба кор меравад.

Пайдост, ки дар далолати лаҳн бар ин ду тақаддум ва тааххур вучуд дорад;² яъне далолати лафзи лаҳн бар ҳар як аз ин ду маънӣ ба вачҳе ақдам аст ва ин ба эътибори тақаддуми яке бар дигарест. Маънои аввал, ба эътибори тақаддуми муқаддамоти ҳар шайъи бар худ он шайъ, бар маънои дувум муқаддам аст; ва маънои дувум ба эътибори тақаддуми ғоёт бар муқаддамот, бар маънои аввал муқаддам аст.

Аммо аз онҷо, ки ончи ба ҳолати дувум (эътибори тақаддуми ғоёт бар муқаддамот) аст, чунонки дар бисёре ҷойҳо баён шуда, ба он чи ба ҳолати аввал (эътибори тақаддуми муқаддамот бар ғоёт) аст

сазвортар ба тақаддум аст, беҳтар он аст, ки далолати лафз лаҳнро бар маънои дувум муқаддам бар далолати он бар маъноии нахуст бидорем.

Ва ба ҳар як аз ду маъноии лаҳн чизҳое нисбат дода мешавад, ки лаҳн бо онҳо ва дар онҳо таркиб ва таълиф меёбад ва комилтар ва беҳтар мешавад.

Алҳон ва ончи ба онҳо мансуб аст аз чизҳое ҳастанд, ки ба ҳис ва тахайюл ва тааққул дармеоянд. Аммо ин ки он чи маҳсус аст, айнан ҳамон аст, ки ба тахайюл ва тааққул дармеояд ё чуз он аст ё ончи маҳсус аст, гоҳ ба тахайюл ва тааққул дармеояд ва гоҳ ҳоли дигаре дорад, баҳсест, ки танҳо ба лаҳн ихтисос надорад, балки ҳамаи чизҳои мутаҷонис бо онро шомил мегардад ва мо ин матолибро дар ҷойҳои дигар баён кардаем ва таърифи он дар ин ҷо, дар боби алҳон ҳеч сӯде надорад.

Истеъдодҳои саноати мусиқӣ

Саноати мусиқӣ, билҷумла саноатест муштамил бар алҳон ва ончи алҳонро созвор месозад ва камолу некӯӣ мебахшад.

Ва ин саноат, ки ғӯем муштамил бар алҳон аст ё ҳам сохтани алҳон аст ва ҳам иҷрои онҳо то барои шунавандагон маҳсус гардад ё танҳо сохтан ва таркиби онҳост, сарфи назар аз иҷрои онҳо.

Ва ин ҳар ду саноати «мусиқии амалӣ» хонанд, чуз ин ки ин ном бар вачҳи аввал бештар итлоқ мешавад. Аммо тарбияти шунавоӣ, ки ба ёрии он метавон алҳонро аз якдигар тамйиз дод ва донист, ки оҳанге аз оҳанги дигар бартар аст ё лаҳне созвора ё носозвора аст, ба ҳеч рӯй саноат хонда намешавад. Камтар касест, ки ин истеъдодро хоҳ ба фитрат ва хоҳ ба одат доро набошад.

Иштимоли ин саноат бар лаҳн бар вачҳи дигаре низ мумкин аст ва он вачҳи назарӣ аст; ва дар ин ҳол, онро саноати «мусиқии назарӣ»³ хонанд. Инак шоиста аст, ки ҳар як аз ин санооти сегонаро⁴ ҷудоғона баён

1. Ҷамоа: ҷамъ, гурӯҳи нағмаҳо муштамил бар беш аз ҷаҳор нағмаи паёлай.

2. Муқоиса шавад бо Эҳсоу-л-улум (тарҷумаи Хидевҷам), с 87; Дурра-т-тоҷ, фанни ҷаҳорум, с 23, Мутарҷим.

3. Саноати мусиқии назарӣ илм дар бораи ба нағмаҳо ва асвоту алҳон ва он чи бад-онҳо пайвандад, аз ҷиҳати назар дар онҳост, ҳамчун яке аз улуми табиӣ, ки бо улуми дигар ба мушорикат бастагӣ дорад.

4. Яъне саноати мусиқии амалӣ ба ду вачҳ ва саноати мусиқии назарӣ.

кунем, сипас онҳоро бо якдигар муқоиса карда, ба муносибати онҳо бо якдигар дарнигарем.

Ҳамаи саноот чизе чуз завқу малака ва истеъдод нестанд; ва ҳеч саноате ҳолӣ аз нутқ нест ва муроди ман аз нутқ ҳамон ақли хосси инсон аст.

Аммо саноот аз чи рӯ ҳолӣ аз нутқ нестанд? Оё аз ин рӯ, ки айни нутқанд ё чузъе аз нутқанд аз ин ҷиҳат, ки бо қувваи нутқ (ақл) ба тааққул дармеоянд;¹ ё аз ин рӯ, ки худ нутқ нестанд, лекин макрун ба нутқанд; ё аз нутқ ва чизе ғайр аз нутқ таълиф ёфтаанд? Дар ин мақом моро бо ин ҷумла коре нест. Ҳамин қадр бояд донист, ки саноат завқу истеъдодест ҳамроҳ бо унсури ақлонӣ.

Ва истеъдодҳои ҳамроҳ бо унсури ақлониро дар мақома дигар бахшбандӣ карда ва гуфтаем, ки бархе аз онҳо омиланд ва бархе дигар ғайриомил. Ва аз истеъдодҳои омилу ақлонӣ бархе бар пояи тасаввуру тахайюл содиқ, ҳосил дар нафс амал мекунад ва бархе дигар бар пояи тахайюли козиб ҳосил дар нафс. Аммо он истеъдоде, ки итлоқи саноати мусиқии амалӣ бар он сазовортар аст, ҳамон аст, ки бар пояи тахайюли содиқи ҳосил дар нафс амал мекунад, тахайюле, ки алҳони сохташударо маҳсус месозад.

Саноати дувуме, ки ба ин исм хонда мешавад, истеъдод ҳамроҳ бо унсури ақлонӣ аст, ки бар пояи тасавури содиқи ҳосил дар нафс амал мекунад, тасавуре, ки алҳони таркибёфта ва сохташударо падида меоварад.²

Истеъдоди адои алҳон

Истеъдоди нахуст (мусиқии амалӣ) бо фароҳам омадани ду чиз дар инсон мураккаб мешавад: аввал он ки дар нафс тахайюли як ё чанд лаҳни сохташуда падида ояд; дувум он ки дар андоми (узви) қорӣ (гӯянда), истеъдоде ҳосил шавад, ки ё худи он андом ё чизе, ки бо он менавозад ба

ҷойҳое аз ҷисми макруъ, ки нағмаҳои лаҳн аз он бармеояд, интиқол ёбад.

Андоми навозанда ё дасти инсон аст ва ё андоме, ки нафасро аз даруни сина ба беруни даҳон меронад. Даст низ ё худ навозанда аст, ё бо ҷисме дигар. Аммо андоме, ки ҳаворо берун меронад худ бо ҳавое, ки хориҷ месозад, наво падида меоварад.

Ҷисме, ки бо даст навохта мешавад, аз қабилу уди миъзаф аст. Аммо ончи андоми боздаманд ба наво дармеоварад ё анвоъи ной аст, ё таҷовифи ҳанҷара ва андомҳои савтии инсон.

Аммо ҷои баромадани ҳар нағма аз лаҳнро дар созо созидаи онҳо таъйин мекунад, монанди ҷои бастанӣ дастонҳо (пардаҳо)-и уд ва созоҳои назари он ва ҳамчунин дурной.³ Аммо дар хусуси ҳанҷара бояд дар инсон он истеъдод падида ояд, ки битавонад нағмаҳое аз он бароварад, ки лаҳни матлуб аз онҳо таълиф меёбад.

Ва аммо истеъдоди андоми навозанда, ки бояд ба ҷойҳое аз ҷисми макруъ (соз-У.Ю.), ки нағмаҳои лаҳн аз онҳо бармеояд, интиқол ёбад, танҳо аз роҳи одат ҳосил мешавад; ва омода сохтани соз ба наҳве, ки ҷои нағмаҳо дар он таъйин шавад, қори созидаи он аст; ва истеъдоди ҳанҷараи инсон барои он ки нағмаҳо ба сурате аз он барояд, ки лаҳни мутахайил ба гӯш бирасад аз роҳи одат ҳосил мешавад.

Пас равшан шуд, ки истеъдод адои лаҳни мураккаб аст аз нутқ (ақл) ё феъли нутқ ва аз истеъдоди дигаре дар ҷисме дигар. Ва тасавури лаҳн ба тариқи омода мешавад, ки мутахайил бад-он маҳсус гардад, чунонки сувар [-и ақлонӣ]-и чизҳои амалӣ низ ҳамин ҳолро доранд.⁴ Ин навъ тасаввурот ҳамвора омодаи онанд, ки ба сурати маҳсус дароянд ва ин ҳосият аз онҳо чудонашуданист ва аз ин рӯ умуман фаъол ва муассиранд.

Пайдост, ки ин феъл ва таъсир аз миёни хаёлот танҳо дар он хиёлоте ҳосил мешавад, ки мумкин бошад билофосила ва дар ҳамон

1. «Ала-л-ҷиҳати-л-лати бихо тантик» (нусхаи м); дар нусхаи (д): «ала-л-ҷиҳати-л-латӣ бихо татаъаллам»; ва дар нусха (с): «ала-л-ҷиҳати-л-лати бихо танақассам»; дар тарҷумай фаронсавӣ наёмадааст.

2. Яъне, он истеъдоде, ки алҳонро месозад ва таркиб мекунад ва истеъдоди оҳангсозӣ номида мешавад; ва оҳангсоз метавонад дар айни ҳол иҷрокунанда бошад ё набошад.

3. Анвоъи сithara; усулан миъзаф (олати лаҳву бозӣ, монанди рӯдҷома ва танбӯр ва чуз он-У.Ю.) бар ҳар созе, ки бо даст навохта шавад, монанди танбӯр ё гитор итлоқ мешавад.

4. Яъне, маҳалли сӯроҳҳо ва маъотиғ

вахлаи аввал ба ҳадди маҳсусот фуруд оянд. Интихоби онҳо низ ба фитрати касоне бастагӣ дорад, ки онҳоро ба тахайюл дармеоваранд; ва бештари ин ҳаёлҳо боз баста ба аҷсоме ҳастанд, ки нағмаҳои лаҳн аз онҳо бармехезанд.

Ва ба бисёре аз алҳон аърози асли ва фаръии ин аҷсом¹ муқтаринанд ва ин иқтирон мунҳасир ба аърози қариб нест, балки аърози баъидро низ шомил аст.² Аз ин рӯ, чи басо бар соҳиби ин истеъдод, дур аз аҷсом ё дигар ашъе, ки одат кардааст дар онҳо ё ҳамроҳи онҳо ё дар ҳузури онҳо лаҳн бисозад, лаҳнсозӣ душвор бошад. Чунонки ҳикоят кардаанд, заргаре хушовоз то дар пушти абзори кори худ наменишаст ва ба кор намерпардохт наметавонист овоз бихонад.

Пас касе, ки танҳо дорои ин истеъдод аст ба он ҳадд аз маърифати алҳон ва тасавури онҳо расида, ки метавонад алҳонро танҳо ба он ҳоле тахайюл кунад, ки сохта шуда ба ӯ арза гаштааст. Дарачаи болотар аз ин дар маърифат он аст, ки илова бар ин битавонад хушу нохуши алҳонро бозшиносад ва тааххӣ (созворӣ-У.Ю.) ва танофур (носозвории-У.Ю.) нағмаҳоро тахайюл кунад ва афзун бар инҳо дар ӯ ин тасаввур ҳосил шавад, ки чӣ гуна бояд андомҳои навозандаро ба ҳаракат дароварад, то аз қаръ (захма ва кӯба- У.Ю.)-и онҳо алҳон ба он сурат, ки ҳаёл баста буд, падида ояд. Он гоҳ танҳо метавонад ҳукм кунад, ки алҳон ба ин сурат даромадаанд ё на, бе он ки бидонад чӣ гуна алҳонро ба он сурат ҳаёл бастааст. Ва ин бартарин ҳадди маърифатест, ки соҳиби истеъдоди адои алҳон (маҳсус сохтани алҳон) бад-он мерасад. Лизо, аз ин истеъдоди маърифати алҳон ва нағмаҳо танҳо маърифати иннӣ ҳосил мешавад, на маърифати лиммӣ.³

1. Форобӣ қомилан ба машраби афлотунӣ суҳан меғӯяд: ашъе, бар вифқи сурати мисоле, ки дар ҷаҳони маъқул, яъне ҷаҳони мувассал вучуд дорад, дар ҷаҳони моддӣ таҳаққуқ мепазираанд. Дар ин ҷо, сурати мисоле дар зеҳни инсон ва дорои ду дараҷа аст: мафҳуми ақлонӣ ва тақрибан риёзии лаҳн; ва бознамуди тахайюле, ки аз ҳавос кумак мегирад.
2. Яъне, чизхое, ки ҳамроҳи лаҳн аст, ё лаҳн бо онҳо қомил мегардад.
3. Аърози қариб, яъне он чи мубошири лаҳн аст, монанди ҳамроҳии олот бо лаҳн. Мурод аз аърози баъид лавоҳиқи дигар аст, ки шаъни онҳо таҳияи заминаи мусоид барои сохтани лаҳни ба зарурат ё ба одат аст.

Истеъдоди лаҳнсозӣ

Аммо истеъдоди дувум⁴ он гоҳ ҳосил шавад, ки инсон ба фитрат ё одати қудрат он биёбад, ки алҳони хушу нохуш ва мулоиму номулоим ва нағмаҳои созвор ва носозворро аз якдигар тамйиз диҳад ва бидонад, ки тартиби нағмаҳо чӣ гуна бояд бошад, то мулоими самъ ояд ва илова бар ин битавонад нағмаҳоро чунон мурағтаб созад, ки аз онҳо лаҳн таълиф шавад; аз ин рӯ, бояд нисбат ба масмӯъот ҳассос бошад ва қувваи ғаризии ӯ, ки ба ёрии он асвотро ҳис ва таҳаюл мекунад, табиъии инсон бошад, то мабодо он чиро табиъии инсон нест, хуш ёбад ва аз он лаззат барад ва он чиро табиъии инсон аст, фуру гузорад, яъне ҳамон оризае, ки ҳар кас дучори он мегардад. Аммо маърифат ва тахайюле, ки шахсро дар ин дараҷа аз истеъдод зарурист, он миқдор аст, ки ба мартабаи огоҳии тааққуле нарасида бошад.⁵

Ҳамчунин аст ҳар гоҳ истеъдоди ӯ чандон бошад, ки битавонад алҳонро, ҳарчанд дар зеҳни ӯ нақш набаста бошад, бисозад пеш аз он ки худӣ ӯ ё ғайри ӯ онро шунида бошад; лекин танҳо ҳангоме дар зеҳни ӯ нақш бандад, ки онро ба гӯш бишунавад. Дар ин ҳол, хунару истеъдоди ӯ чизе кам надорад.

Дар партави ин истеъдодхост, ки лаҳн дар ҳамон дам, ки шахс қасди сохтани он кунад, агар онро тараннум кунад, ё бо созе навохтан оғоз кунад, дар замири ӯ нақш мебандад. Ривоят кардаанд, ки ин истеъдод дар яке аз оҳангсозони пешин, ки гумон мекунам Маъбади Маданӣ [Маъбад ибни Ваҳб аз муғанниёни бузург, ки дар замони Валид ибни Язид дар Димишқ даргузашт] бошад, вучуд доштааст.

Ва он, ки қувваи ҳаёлаш аз онӣ ин табақа нерумандтар бошад, алҳон ва он чи аз алҳон⁶ таълиф меёбад, бе он ки мутаранним

4. Маърифати иннӣ, яъне маърифати шайъ ҳамон тавр ва ба ҳамон ҳол, ки ҳафт беназар дар асбоби вучуди он бар ин ҳол. Аммо маърифати лиммӣ аз ин ҳадд фаротар рафта, ба асбоби аърози он низ назар мекунад.
5. Яъне, истеъдоди лаҳнсозӣ.
6. Дар матни асли миқдору мо лам юблиғ баъду ан юнтақа анху; дар матни фаронсаӣ: бе он ки дар бораи он тааққул ва қазоват кунад; дар хошияи матни арабӣ «юнтақа анху» ба хато «юсмаъ минху-л-лаҳн» тафсир шудааст.

ё навохта шаванд, ҳар замон, ки бихоҳад дар зехнаш ба чавлон дармеоянд.

Ва ин истеъдод дараҷоти бас мутафовит дорад. Чи басо ба он дараҷа расад, ки шахс ҳангоми сохтани алҳон аслан ниёзе ба иттикое бар маҳсус надошта бошад, ё ба он дараҷа аз нуқсон расад, ки шахс дар бархе аз умури алҳон ниёз ба тақя бар маҳсус дошта бошад, монанди ончи аз Ибни Сурайчи Маккӣ ривоят кардаанд, ки ҳангоми сохтани лаҳн либосе мепӯшид, ки бар он зангӯлаҳо овехта буд ва садои ин зангӯлаҳо бо садои ӯ мутобиқати наздик дошт.

Он гоҳ лаҳнеро, ки дар садади сохтани он буд, тараннум мекард ва шонаҳо ва баданро ба он зарб, ки мехост мечунбонд, то он ки фосилаи замонии миёни нағмаҳое, ки замзама мекард, бо фосилаи замонии ин ҳаракот баробар мегашт; он гоҳ сохтани лаҳни матлуб поён меёфт, сипас он лаҳро ба овоз мехонд.

Ва гоҳ бошад, ки ин истеъдод аз ин низ камтар бошад, ба ҳақде, ки шахс дар бисёре аз умури алҳон ба тақя бар маҳсус ниёзманд бошад. Гоҳе низ ин истеъдод, дар партав мумор аст, ҳарчи комилтар ва бештар мешавад, ба ҳақде, ки битавон ҳарчи дар тасаввур ояд ба нутқ дароварад.

Филҷумла агар ин истеъдодро бахшбандӣ кунем се дараҷа пайдо мекунад: дараҷаи аввал он ки дар тахайюл он ба тақя бар маҳсус (сомеа) аслан ниёзе нест; дувум он ки дар тахайюли он ба тақя бар маҳсус аслан ниёзе нест, чуз ин ки созанда ба он ҳақд аз камол нарасида, ки лаҳни сохтаро ба нутқ дароварад;¹ сеюм он ки қувваи тасаввури созанда ба он ҳақд бирасад, ки ҳар чиро тахайюл кунад дар нутқ орад, ва ин он ҳақд аст, ки Исҳоқ ибни Иброҳим ибни Маймуни Мавсилӣ ба он расида буд.

Инак беҳтар аст бар ҳар як аз ин истеъдодҳои сегона, ки ҳамон тақсимоти истеъдоди дувум, яъне истеъдоди амалӣ бошанд, номи ҷудогона бигузorem, он гоҳ

1. Форобӣ ҳамчунон аз назарияи тақсим асосе қувои нафсонӣ ба:

- ақли маҳз, ақли мучаррад ё риёзӣ;
- қувваи ҳаёл ба дараҷоти гуногуни қуввати заъф ва танаввуъ;
- қувваи эҳсос, ё маҷмӯаи қувои ҳиссӣ; идрок пайравӣ мекунад.

шинохти дараҷоти байнобайне душвор нахоҳад буд.

Бо ин ҳама, агар истеъдоди созанда ба он ҳақд нарасида бошад, ки битавонад тахайюлотии худро дар нутқ орад, беҳтар аст бар он, ба ҷои саноат, қувва ё ғариза ё табиат ё номҳое аз ин қабил итлоқ кунем; ва агар ин истеъдод ба он ҳақд расида бошад, ки ончиро дар зехн мусаввар месозад ба нутқ дароварад, беҳтар аст саноат хонда шавад, то қувва ё табиат.

Муқоринаи байни истеъдоди сохтани лаҳн ва истеъдоди адои он

Пайдост, ки истеъдоди амалии аввал² зотан бо истеъдоди амалии дувум³ мубоин аст ва ин пайдост ва барои баёни ифтироқи зотии онҳо ниёзе ба сухан нест; ва аз ҳамин рӯ, чи басо, ки дар ҳамл бар мавзӯ низ ҷудо бошанд ва ҳарду дар як фард биайниҳи ёфт нашаванд.⁴ Ба ҳамин ҷиҳат аст, ки Исҳоқ ибни Иброҳими Мавсилӣ гуфта: «Алҳон ҳамчун порчаанд: мардон онҳоро бофанд ва занон некӯяшон созанд».

Шинохти марбут ба ин истеъдод⁵ низ ҳамон шинохт ва ҷӣ гунагии будан дар ҳолест, ки лаҳн дар он ҳол наздик аст, ба ҳис дарояд ё навозанда онро маҳсус гардонад ва ин ҳамчунин танҳо маърифати иннии алҳон аст.

Аммо агар касе ба дараҷаи Исҳоқ расад, бар асбоби ғайризотии лаҳн ва асбоби зотии сода ё наздик ба асбоби сода воқиф тавонад шуд; аммо танҳо ба он андоза, ки ин истеъдод он истеъдоде шумурда нашавад, ки малакаи илм бар он итлоқ гардад - илме, ки шинохти лиммӣ аз он ҳосил гардад.

Ҳамчунин басо бошад, ки ин ду истеъдод⁶ ҳар ду биайниҳи дар як шахс

2.) Яъне, лаҳни мутахаййилро адо кунад ва бишнавад. Дар тарҷумаи фаронсавӣ: «Лекин қодир нест дар ончи меофаринад тааққул кунад». Яъне, мумкин аст касе навозанда бошад ва созанда набошад ва билъакс. Ё ба як дараҷа навозанда ва созанда набошад. Мутарҷим. Нухсаи (д): «нусахи яншиҳо-р-риҷол ва юҳарридҳо-н-нисои» асаре, ки мардон онро меофаринанд ва занон онро менависанд. Тарҷумаи фаронсавӣ бар ҳамин асос аст.
3. Мурод истеъдоди адои лаҳн (хондан ё навоختани он) аст.
4. Мурод истеъдоди сохтани лаҳн аст.
5. Яъне, истеъдоди сохтани лаҳн.
6. Яъне, истеъдоди адо ва истеъдоди сохтан.

чамъ оянд, ҳамчунон ки дар бештари мутақаддимони араб аз аҳли Таҳома ва Ҳичоз, монанди Ибни Сурайч ва Ғариз¹ ва Чамила² ва Маъбад ва амсоли эшон чамъ омада буд. Низ инчунин буд дар бисёре аз касоне, ки пеш аз эшон дар Эрон буданд, монанди Фаҳлиз³, ки дар замони Хусрави Парвиз писари Ҳурмуз шаҳрери Эрон мезиста ва бисёр аз мутааххирони араб ва онон, ки дар аъдоди эшонанд аз аҳли Ироқ монанди Исҳоқ ва Махорик.⁴

Пайдост, ки миқдори маърифат ва тахайюле, ки истеъдод нахуст бад-он камол меёбад, камтар аз миқдори маърифат ва тахайюлест, ки истеъдоди дувум бад-он комил мешавад.

Инак бибинем кадом як аз ин ду саноат бар дигаре риёсат дорад⁵ ва ин маҳалли гуфтугӯст. Зеро агар саноате барои ғоёти худ ғоёти саноате дигарро талаб кунад, хоҳ барои он ки бо онҳо камол ёбад ё айни онҳо ё чузъе аз онҳо ё роҳи расидан ба онҳо шавад, дар ин ҳол, риёсат бо саноати дувум аст. Чун ғояти истеъдод сохтани лаҳн ба манзури истеъдод адои он талаб мешавад, пас истеъдоди адои лаҳн бар истеъдоди сохтани он риёсат дорад. Маахозо монее нест, ки ғояти истеъдоди адои лаҳн айнан ҳамон ғояти ниҳони сохтани лаҳн бошад, бе он ки истеъдоди адои лаҳнро ғояти хосси худ бошад, балки ғояти он ҳамон ғояти ниҳони сохтани лаҳн шумурда шавад, яъне истеъдоди адои лаҳн ба манзилаи василае барои сохтани лаҳн бошад.

Дар ин ҳол, истеъдоди сохтани лаҳн бар истеъдоди адои он пешӣ дорад, монанди санъати дурудгарӣ, ки бар абзорҳои он

пешӣ дорад. Низ ҳоли истеъдоди сохтани лаҳн нисбат ба истеъдоди адои он чун ҳоли раиси банноён аст, нисбат ба дигар банноён.

Ғоёт ҳамон гуна, ки дар ҷойҳои дигар шарҳ дода шуд, вучӯҳи гуногун дорад: бархе «Мо ман аҷлиҳи» ҳастанд ва бархе «мо илайҳи» ва бархе дигар «мо лаҳу». Ва низ он чи дар зот ё дар аъмол ё дар лавоҳиқ (натоиҷ) аз он тақлид ё улғубардорӣ мешавад, аз ҷумла вучӯҳи ғоёт аст. Аз ин миён, ғоёти «ман аҷлиҳи» ба риёсат сазовортар аст.

Ва ин ваҷҳест, ки аз он тақлид ва углубардорӣ мешавад; ва чун истеъдоди сохтани лаҳн, ба ин маънӣ, ҳамон ғояти истеъдоди адои лаҳн аст, лозим меояд, ки истеъдоди сохтани лаҳн ба сазовортарин ваҷҳе бар истеъдоди адои лаҳни пешӣ дошта бошад. Аз ин рӯ, чи басо чизи ягона ҳам фоил ва ҳам ғояти чизи дигар бошад.

Ин ки истеъдоди адои лаҳн нисбат ба истеъдоди сохтани он ҳамин ҳолро дорад, ошкор аст, зеро адоқунандаи лаҳн дар тадоруки истеъдоди тахайюли худ ё омода сохтани истеъдоди андоми тахайюл адои лаҳн мекунад, аз шевахое пайравӣ мекунад, ки лаҳни сохташуда (маъмул) бо он шева барои шунаванда маҳсус мегардад ва барои маҳсус сохтани нағмаҳо ва лавоҳиқи онҳо аз ҳамон шевае пайравӣ мекунад, ки истеъдоди сохтани лаҳн дар сохти лаҳн ба кор бурдааст.

Бо ин ҳама, ҳарчанд истеъдоди адои лаҳн гоҳ ба ваҷҳе аз вучӯҳ пешӣ дорад, дар бештари ҳолот риёсат бо истеъдоди сохтан аст ва дар ин ҳарду ҳол, саранҷом бояд онро мутақаддим шумурд.

Суханро ба ҳамин бас кунем ва ин аслро пазирем, ки истеъдоди сохтани лаҳн бар истеъдоди адои он риёсат ва биттабъ тақаддум дорад. Албатта, тақаддуми замони он худ ошкор аст....

(идомаи матн дар шумораи оянда)

1. Ғариз, овозхон, номаш Абдулмалик ва кунияташ Абумарвон аст. Вай аз муосирони Ибни Сурайч ва рақибони ӯ дар ғаност. Хушовоз буд ва савте устувор ва сангин дошт. Уд мезад ва даф менавохт ва хунаре некӯ дошт. Дар замони хилофати Сулаймон ибни Абдулмалик даргузашт.
2. Чамила, аз маволии Банӣ Салим. Вай аз устодони овоз буд. Маъбад ва ибни Оиша ва Саллома ва дигарон ғаноро аз ӯ фаро гирифтанд ва муғанниён аз ӯ доварӣ мехостанд ва касе даъвии баробарӣ бо ӯ надошт ва аз овозҳои машҳури ӯ лаҳни ӯст дар шеъри Аҳвас, ки яке аз сад овози баргузида барои Ҳорунарашид аст.
3. Зохиран таҳрифи фаҳлабаз (пахлабад). Мутарчим.
4. Махорик, муғаннӣ, кунияи вай Абулмиҳно аст. Аз овозхонони машҳури асри Аббосӣ аст. Ғаноро аз Иброҳими Мавсилӣ омӯхт. Савте софу покиза дошт ва бохунар буд.
5. Яъне, кадом мутақаддим аст ва кадом ғояти он дигаре.

УДК 782 (091)

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО В ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛАХ

Мустафаева Эльмаз Шакировна

преподаватель Детской музыкальной школы г. Ташкент (Узбекистан)

В связи с тесным взаимодействием педагогики и жизни с историческим развитием общества, в музыкальной педагогике в настоящее время наиболее актуальным является воспитание подрастающего поколения средствами музыкального фольклора. Формирование в сознании молодёжи любви к национальному искусству, духовным ценностям, музыкальному фольклору становится серьезным вопросом каждой страны. Именно поэтому, фольклор – кладёзь народной мудрости – является важным средством нравственно-эстетического развития личности, и может оказать неоценимую помощь в воспитании подрастающих поколений.

Сегодня, курс «Этносольфеджио», как практическая дисциплина, входит в учебную программу музыкальных школ ряда зарубежных стран, где ведутся активные теоретические и методические поиски в развитии данного направления.

Для начала хотим сказать несколько слов из истории Сольфеджио в целом.

Сольфеджио (по-итальянски *Solfedgio* от названия нот «соль» и «фа»)- это пение по нотам, пение с названием нот. Сольфеджио – дисциплина сложная, предлагающая выработку в первую очередь ряда практических навыков. Если на первом этапе формирования предмета занятия сольфеджио состояли в основном из пения по нотам, то на современном, в содержании курса вошли и другие формы работы, способствующие воспитанию и развитию музыкального слуха – это диктант, интонационные упражнения, чтение нот с листа, анализ на слух.

Известно, что в XX- начале XXI в., когда все человеческое сообщество столкнулось с негативными тенденциями глобализации и урбанизации, все острее стала

проблема сохранения своего культурного наследия, особенно одной из главных его составляющих – традиционной народной культуры. В связи с вышесказанным, также необходимо отметить, что на сегодняшний день особо встает проблема возрождения богатых традиций национальной культуры в странах Центральной Азии.

В последнее время, обращение к народным истокам, точнее фольклорному искусству стало предметом пристального внимания. Русский композитор Д. Б. Кабалевский называет фольклор «своеобразной энциклопедией жизни народов мира» [9, с.158]. Действительно, именно фольклор передает всю историческую неповторимость и культуру народа. Следовательно, и слово «folklore» принято переводить как «народная мудрость», а употребляется оно обычно «как народное творчество». Но, вдумываясь в перевод - «народная мудрость», соприкасаешься с глубинным смыслом этого всеобъемлющего понятия, так как мудрость веками рождала мир образов народного искусства, сохраняя прошлое в настоящем для будущего.

С развитием технологии и программирования появляются различные музыкальные приложения, способствующие наиболее целостному изучению Сольфеджио. Наряду с классическими видами музыкальных приложений появляются различные «этноприложения», которые способствуют улучшению качества освоения народной музыки детьми. По этому поводу пишет М.В.Карасёва в статье «Этническое сольфеджио цифрового века» [2, с.61-63]. Карасёва М. предлагает различные виды «этноприложения» близкие по звучанию к народной музыке и рекомендует использовать

их в процессе изучения фольклорной музыки в курсе Сольфеджио. Как пишет автор, большинство из них по своей функции были задуманы как вспомогательный материал для работы в курсе сольфеджио и предназначены для изучения традиционной музыки, европейских и неевропейских культур (Греции, Турции, Ирана, Китая, Индии, Кореи, Америки и других стран). Если «Профильные» сольфеджийные приложения, направлены на базовый уровень освоения материала (опознание на слух и интонирование отдельных интервалов, основных видов терцовых аккордов, вариантов мажорного и минорного ладов), то предложенные «Этнические» приложения предоставляют широкие возможности для изучения разнообразных ладовых звукорядов (включая смешанные, симметричные, неоктавные и микротоновые). Существуют также приложения для работы с микрохроматическими строями, с пентанонными звукорядами, со смешанными и неоктавными ладами, также приложения для слухового освоения ритмических моделей.

Основываясь на все выше сказанные положения, можно прийти к выводу, что тема «фольклорного движения», в том числе и «Этносольфеджио» в конце XX века стала набирать популярность.

Вопрос этносольфеджио в XXI веке не теряет свою значимость, напротив, прогрессирует и развивается. Так, в 2005 году совершенствуется и переиздается учебное пособие «Этносольфеджио. На материале традиционной песни русской деревни» М. Лобанова [5, с.92]. В этот период также были созданы учебные пособия, основанные на народных образцы ряда регионов России. Так, «Школа фольклорного сольфеджио» О. Пивницкой изданное в 2001 году (вып.1) [7, с.92], а в 2002 (вып.2) [8, с.132] основаны на песнях Московской и Тульской областей, которые записаны автором во время фольклорных экспедиции. Созданное в 2002 году «Фольклорное сольфеджио» Ф. Токовой, Л. Вишневской [11, с.140] основано на музыке

народов Карачаево-Черкесии (следует отметить, что учебное пособие была создано в качестве экспериментальной работы). Также на основе народных образцов в 2013 году было создано учебно-методическое пособие С.В. Толкачевой «Фольклорное сольфеджио на материале русских народных песен Удмуртии» [12, с.60].

Музыкальный слух – это одна из важных составляющих в системе музыкальных способностей, которая управляет работой исполнительского аппарата, ускоряет процесс заучивания на память музыкального текста, расширяет возможности чтения с листа. Развитый музыкальный слух дает возможность человеку воспринимать и осознавать музыку, переживать ее, творчески как бы создавать при исполнении. В образовательном процессе воспитанный музыкальный слух способствует оптимальному овладению музыкальных навыков.

Развитием музыкального слуха в детских музыкальных школах занимается дисциплина «Сольфеджио». Великий русский композитор и педагог Н.А.Римский-Корсаков считал сольфеджио могущественным средством развития музыкальности. Он называл сольфеджио могущественным средством развития музыкальности, «гимнастикой слуха». И в самом деле, на уроках сольфеджио активность музыкального слуха, отделенная от исполнительских задач и технических навыков, сильно возрастает.

В процессе выполнения основных видов деятельности (диктант, пение с листа и слуховой анализ) на уроках сольфеджио учащимися используется практически все виды слуха (внутренний, интонационный, тембровый, ладовый). Выходит, что для качественной записи музыкального диктанта, пения и анализа музыкальных элементов на слух ученики должны владеть всеми качествами слуха.

Основным условием успешного развития слухового восприятия является последовательность и систематичность работы, построение ее по принципу от «простого к сложному».

Как было сказано выше, задача развития музыкального слуха учащимися детских школ искусства решается, главным образом, в рамках учебного предмета Сольфеджио. По мнению А.Л.Островского на уроках Сольфеджио значимо начинать работу над воспитанием внутреннего слуха, так как «невозможно никакое проявление музыкальности без функции внутреннего слуха. Пение, игра на инструменте, слушание и переживание музыки неизбежно связаны со слуховыми представлениями». [6, с.237] Н.А.Римский-Корсаков считал внутренний слух высшей музыкальной способностью. В курсе Сольфеджио, внутреннее представление имеет огромный смысл и значение при записи музыкального диктанта, сольфеджировании, анализа на слух. Хорошо развитый внутренний слух справедливо считается ступенью профессионального музыкального слуха и имеет большое значение для музыкантов.

В педагогической практике не раз можно встретить учащихся, которые не могут не только внутренне представить, но и запомнить и повторить голосом отдельные сыгранные звуки. Чтобы этот недостаток в дальнейшем не препятствовал в развитии внутреннего слуха, следует его исправить, а для этого следует подобрать подходящие упражнения:

-пение мелодии «про себя», а вслух только отдельные или все тонические звуки;

-пение части текста вслух, части – «про себя».

Работу над мысленным интонированием, то есть умение петь «про себя» (в уме) следует проводить одновременно с работой над восприятием и музыкальной памятью. Г.Риман придавал огромное значение сознательному слушанию, полагая, что сознание играет равносильную роль слуху. Также следует иметь в виду, что при работе над развитием внутреннего слуха нельзя ограничиваться только одноголосным пением, необходимо широко использовать гармонизацию мелодии и гармоническое сопровождение. Это говорит о том, что слух должен фиксировать связь созвучий.

При развитии внутреннего музыкального слуха большое значение играет изучение интервалов. Работу над интервалами следует начинать как можно раньше, так как чистое интонирование интервалов – одна из важных и трудных задач в курсе Сольфеджио. Основной причиной затруднений учащихся при интонировании является слабость их внутренних представлений. Для этого необходимо выполнять следующие упражнения:

- пение от одного и того же звука вверх, вниз одинаковых интервалов;

-пение одного и того же интервала вверх, вниз от различных звуков;

-пение интервала на два голоса, дуэтом или хором, слушание чистоты, правильности выстраивания интервала.

Проблема развития внутреннего слуха была в центре внимания ряда исследователей-методистов. Например, В.Серединская разработала свою методику, подразделенную на стадии развития. По мнению исследователя, внутренний слух имеет мелодические и гармонические типы. [10] Работу формирования этих качеств слуха, предлагает разделять на стадии развития, придерживаясь так называемого дидактического принципа. Исследователь предлагает ряд стадий работы над внутренним мелодическим слухом.

-первый из них основан на мысленном воспроизведении ранее заученных мелодий, реализуя на инструменте (по памяти) или мысленно (по нотному тексту). Затем мысленное интонирование чередуется с пением шёпотом, впоследствии рекомендуется присоединить дирижирование.

- следующая стадия предлагает развивать умение мысленно осознавать воспроизведенные музыкальные явления, то есть при исполнении концентрировать внимание на определенных качествах. Данный вид работы формирует у учащихся навыки слухового анализа.

- развитие «предслышания» - мысленное представление без помощи инструмента по нотному тексту точной интонационной высоты.

-развитие осознанного мысленного воспроизведения учащимися звучания неизвестных мелодий на основе зрительного восприятия нотного текста, то есть без пропевания или проигрывания вслух.

-заключительная стадия воспитания – развитие элементарных творческих навыков, то есть навыков сочинения в уме, не прибегая к инструменту. На данном этапе работы предлагаются различные приемы творческих навыков «музыкальные письма» в форме «письма-загадки», «вопроса-ответа», «самодиктант», «вариации в заданные темы».

Педагог Б.И.Уткин выдвигает ряд упражнений, способствующих развитию внутреннего слуха [13]:

- педагог поет нотами знакомую на слух мелодию,¹ совершая умышленно ошибки, а задача учеников исправить допущенный промах.

-активность внутреннего слуха будет возрастать, если учащиеся будут проигрывать диктант на инструменте.

-записанную нотами знакомую мелодию песни необходимо пропеть про себя и спеть ее вслух наизусть.

Академик Б.Асафьев приоритетной составляющей музыкального слуха определял восприятие организованной звуковысотности через интонацию, считал интонационный слух важнейшим качеством слуха музыканта, подчеркивая, что «музыка, прежде всего, интонационное искусство» [1, с.45]. Поскольку музыка по своей природе «интонационна», то выразительный слух является по существу слухом интонационным.

Интонационный слух является древнейшим и целостным. Музыка и речь как ведущие коммуникативные системы, развивались в тесном взаимодействии с интонационным слухом. Интонационный слух направлен на распознавание эмоционального содержания, передачу и понимание основных базовых эмоций:

радости, грусти, гнева, страха. Этот вид слуха является основой музыкального восприятия и музыкального творчества. «В процессе слушательской деятельности происходит восприятие музыки от интонации до воспроизведения в целом, в процессе воспроизведения интонационно-слуховой опыт помогает интерпретировать знакомые интонационно-слуховые комплексы» [3].

Развивая слух учащихся, необходимо учитывать готовность к постижению интонаций, свойственных каждому конкретному этносу и той традиции, в котором они воспитывались. Необходимо помнить, что при частом слушании музыки, слух становится способным к выявлению выразительных средств, образующих ту или иную интонацию. Таким образом, для развития этноинтонационного слуха учащихся и освоения исполнительской манеры целесообразно прослушивать пения знатоков в аудиозаписи.

Также, в курсе Сольфеджио развитие тембрового слуха является важной частью процесса обучения, так как это связано со спецификой работы над фольклором. Известно, что при исполнении народных образцов возникает некая интонационная система в не темперированном строе. Выходит, в работе над фольклорным материалом на уроках Сольфеджио не совсем подходит темперированный строй фортепиано. Напротив, возникает необходимость применения тембров национальных инструментов, которые окажут желаемый результат.

Главными задачами формирования тембрового слуха являются осознание и распознавание:

1. Многообразии различных тембров - игра на народных инструментах, способствует развитию тембрового мышления

2. Особенности одного тембра конкретного инструмента.

3. Созвучий различных тембров, игра в ансамбле.

К методам развития тембрового слуха относятся следующие:

1. Желательно использовать народные мелодии.

Метод ассоциаций - тембр звука может описываться при помощи различных ощущений, сравниваться с предметом, животными и т.д.;

Метод преувеличения - усиление нюансировки, исполнение одного и того же музыкального фрагмента с различными динамическими оттенками;

Метод конкретизации - выделение характерных особенностей звучания голоса или инструмента (регистр, специфика звукоизвлечения, способ подачи звука, качество звучания, разнообразная артикуляции, высота звучания);

Эвристический метод - метод поиска и подбора соответствующего инструмента для конкретного номера.

Ориентирующей формой для развития младшего школьного возраста является игровая деятельность. Одной из первых игр будет «угадайка» инструментов из ряда популярных (най, гижжак, танбур, рубоб, дутор). Задачей ученика в данной игре является отгадать звучащий инструмент и запомнить на слух его тембр.

Следующая форма развития тембрового слуха будет подключение инструментария в процесс учебной деятельности. Основной формой на уроках Сольфеджио - это пение с названием нот. Но, следует иметь в виду, что далеко не каждый инструмент играет в удобном для человека регистре (метод конкретизации). Например, для пения гаммы можно использовать тембры - гижжак, рубоб. Воспроизведение будет осуществляться в сопровождении с выбранным вместе с учащимися тембром, с названием нот вверх и вниз.

При пении номеров из учебника, возможен вариант выбора тембра инструмента самим детям. Спросить у учащихся, «какой тембр, по их мнению, пойдет к тому или иному номеру», и попросить их ответить на вопрос «почему». В ходе работы будет задействован эвристический метод.

Также, развитием тембрового слуха можно заниматься посредством одной формы работы

- тембровым диктантом. Цель тембрового диктанта - сосредоточить внимание на качественных особенностях звучания. На начальных этапах работы необходимо подбирать яркие и простые для восприятия музыкальные образцы. Должны быть представлены самые разные инструменты.

Также, одной из важных проблем в музыкальном воспитании является воспитание ладового слуха у детей, а поскольку лад проявляет себя наиболее активно в народной музыке, так как ладовая сторона национальных образцов многообразна, она выходит за рамки мажоро-минора. Ладовое чувство - главный механизм вскрытия закономерных связей между звуками, организующий слуховое внимание и мышление.

Развитие ладового слуха является основой успеха в освоении сольфеджио и для этого существует множество методических приемов. В работе над развитием «чувства лада» очень полезны упражнения, создающие «ладовую настройку». Полезно пропеть их перед работой над мелодией в той же тональности: гаммы, устойчивые ступени, неустойчивые ступени, разрешения неустойчивых ступеней, опевание устойчивых ступеней.

Уже с первого класса необходимо постепенно приучать детей сознательно слушать музыку и определять по слуху отдельные элементы. Например, в первом классе освоение ладовых ступеней мажорной гаммы должно осуществляться посредством прослушивания примеров музыки, в которых изучаемые интонации легко выявляются и усваиваются слухом. В работе над развитием ладового слуха можно применять различные формы. Можно использовать метод имитации, это слышу, повторяю за педагогом. 1) педагог поет, называя ноты, ученики повторяют. 2) педагог играет упражнение на фортепиано, ученики (после паузы, которая нужна для определения ступени) поют, называя ноты, или играют на инструменте.¹

1. Развитие ладового слуха на уроках сольфеджио в младших классах.

Усложнение задач по развитию ладового слуха связано с освоением различных ладовых систем от классического мажора и минора через переменность и диатонику народных ладов к хроматизации лада. В древнейших и простейших ладах система построена из нескольких звуков, среди которых устойчивым будет один звук, а оставшиеся звуки будут тяготеть к центральному примерно с одинаковой силой. Существует два способа освоения лада: движение от маленькой двух-трех звуковой попевки к целому звукоряду; вычленение ступеней из полного звукоряда. [4]

Первый способ позволяет на раннем этапе обучения активно включать в процесс освоения лада интервальный компонент слуха и рано осваивать ладовую переменность. Второй, утвердившийся в системе абсолютной сольмизации, связан с освоением классической функциональной 100 тональности. [4]

Исходя из выше рассмотренного, хочется повторить, что каждый ребёнок обладает слухом, но степень его развитости на различном уровне. Только лишь грамотно подобранные методы работы окажут положительный результат. Работа над развитием музыкального слуха не должна прерываться с окончанием курса Сольфеджио. Напротив, должна продолжаться и совершенствоваться на протяжении всей профессиональной деятельности музыканта.

Суммируя все рассмотренные проблемы 2 главы можно прийти к выводу, что Сольфеджио - это учебная дисциплина, в задачу которой должно входить не только обучение различным знаниям и навыкам, но и воспитание музыкального вкуса, любви к музыке, творческого и активного отношения к ней. При методическом планировании уроков сольфеджио необходимо сочетать различные формы работы, направленные на развитие музыкальных способностей учащихся в целом.

Исследование сферы музыкального образования показала, что на протяжении многих десятилетий музыкальное воспитание школьников в странах Центральной Азии опирались на европейские традиции, т.е. обучение велось на материале зарубежных образцов. На основе проведенного исследования предлагаем следующие выводы:

1. Разработать комплексную программу для учащихся музыкальных школ, подразумевающую включение в учебный процесс традиционную музыку с учетом ее интонационной, метроритмической природы;

2. Переиздать и передать в библиотеку музыкальных школ новые учебники и учебно-методические пособия;

3. Применять в записи мелодического диктанта звучание народных музыкальных инструментов;

4. Создать оптимальные условия для расширения процесса актуализации народного музыкального творчества.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс/ Б.В.Асафьев. –Л., 1971
2. Карасёв М.В. Этническое сольфеджио цифрового века/М.В.Карасёв// Общества теории музыки.- 2017 .
3. Кубанцева О.А. Развитие интонационного слуха учащихся- домристов на занятиях в детской школе искусств// Современные проблемы музыкального образования. 2013
4. Нефедьева Н.В. Музыкальный слух - направления и методы его развития //Методические сообщения. –Саянск, 2017
5. Лобанов М.А. Этносольфеджио: На материале традиционной песни русской деревни: Учебн. пособие для детей младшего школьного возраста. - 2-е изд., доп. -СПб.: Композитор, 2005.-92с.
6. Островский А.Л. Методики теории музыки и сольфеджио. -237 с.

7. Пивницкая О. Школа фольклорного сольфеджирования: Учебн. пособие для детей младшего школьного возраста. -Вып. 1. -М.: Композитор, 2001.
8. Пивницкая О. Школа фольклорного сольфеджирования: Учебн. пособие для детей среднего школьного возраста. -Вып. 2.М.: Композитор, 2002.
9. Программы средней общеобразовательной школы. Музыка. 1-3 классы трехлетней начальной школы. – М., 1988.-158 с.
10. Серединская В. Развитие внутреннего слуха в классах сольфеджио. М.: Музгиз, 1962
11. Токевой Ф., Вишневецкой Л Фольклорное сольфеджио: Экспериментальное учебн. пособие.- Карачаево-Черкесск, 2002.140с.340
12. Толкачевой С.В. Фольклорное сольфеджио на материале русских народных песен Удмуртии: Учебн. пособие. Ижевск, 2013.-60с.: нот., CD
13. Уткин Б.И. Воспитание профессионального слуха музыканта в училище. –М, 1985

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО В ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛАХ

В статье автором рассмотрены исторические и теоретические аспекты учебного курса «Этносольфеджио» за рубежом и в Узбекистане. В центре внимания исследования – разработка методологии ведения данного курса и экспериментальная оценка эффективности предложенных форм работы с учащимся ДШМИ.

Ключевые слова: Фольклор, этносольфеджио, слух, этноприложения, традиционная музыка, микротоны, музыкальный слух, гимнастика слуха, слуховой анализ, пение, интервалы, дирижирование, тембр, гаммы, ладовый слух, хроматизация, метроритм.

HISTORICAL, THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF ETHNOSOLFEGGIO IN CHILDREN'S MUSIC SCHOOLS

In the article, the author considers the historical and theoretical aspects of the training course "Ethnosolfeggio" in Tajikistan and Uzbekistan. The focus of the study is the development of a methodology for conducting this course and an experimental evaluation of the effectiveness of the proposed forms of work with students of Children's Music Schools.

Keywords: Folklore, ethnosolfeggio, hearing, ethnic applications, traditional music, microtones, musical hearing, hearing gymnastics, auditory analysis, singing, intervals, conducting, timbre, scales, fret hearing, chromaticization, metrorhythm.

ЧАНБАҲОИ ТАЪРИХӢ, НАЗАРИЯВӢ ВА МЕТОДОЛОГИИ ЭТНОСОЛФЕДЖИО ДАР МАКТАБИ МУСИҚИИ БАЧАҒОНА

Дар мақолаи мазкур муаллиф масъалаҳои назариявӣ-таърихии фанни «Этносолфеджио»-ро дар ҷараёни таълим дар мактабҳои мусиқии Тоҷикистон ва Ӯзбекистон мавриди таҳлил қарор додааст. Дар маркази таваҷҷуҳи муаллиф – таҳияи услубҳои методологӣ ва тарзи баҳодиҳии шаклҳои пешниҳодгардидаи таълим дар мактабҳои мусиқӣ ҷой дорад.

Калидвожаҳо: фолклор, этносолфеджио, шунавоӣ, мусиқии анъанавӣ, микротонҳо, шунавоии мусиқӣ, тамрини шунавоӣ, таҳлили шунавоӣ, сароянд, фосилаҳо, дирижёрӣ, тембр, қаторовозҳо, шунавоии лаҳнӣ, хроматизатсия, авзони ритмҳо.

МУНДАРИЧА

М. Довутова. В. В. Верещагин: Портрет «Таджика».....	3
З. Ахмедов. Ҳирот - маркази бузурги маданияти муסיқии халқи тоҷик.....	9
М. Раҳмонов. Наътсарое аз мулки Бангола.....	17
А. Низами. Его жизненный путь - как зеркало эпохи.....	23
С. Азизова. Катарсис режиссера Сафарбека Солиева.....	28
Д. Сорокин. Как мне открылся "Фалак".....	32
А. Низамов. Файзулло Кароматли - реформатор и организатор процесса возрождения подлинных традиций музыкального искусства в узбекистане и таджикистане.....	35
М. Шовалиева. Разновидности пищи в «Шахнаме» Фирдоуси.....	40
Н.М. Акчурина-Муфтиева, А.Ю. Мальчик. Крымскотатарский орнамент в декоративно-прикладном искусстве (проблемы происхождения, эволюция, культурно-исторические параллели).....	48
Китоб ал-Муסיқӣ ал-кабир.....	57
Э. Мустафаева. Историко-теоретические и методические аспекты этносольфеджио в детских музыкальных школах.....	64

АКАДЕМИЯИ МИЛЛИИ ИЛМҲОИ ТОҶИКИСТОН

Шуъбаи санъатшиносӣ

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК ТАДЖИКИСТАН

Отдел искусствознания

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

Department of Art Studies

САНЪАТШИНОСӢ

(Маҷаллаи илмӣ-назариявӣ)

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

(Научно-теоретический журнал)

ART STUDIES

(Academic and Theoretical Journal)

№ 2 (6) 2022

Ба матбаа супорида шуд __.__. 2022.

Барои нашр имзо шуд __. __. 2022.

Чопи офсетӣ. Ҷузъи чопӣ 9,5. Андозаи 60x84 1/8

Адади нашр ____ нусха. Супориши № ____

Муассисаи нашриявӣ «Дониш»-и АМИТ

ш. Душанбе, кӯчаи Айнӣ, 299/2