

# **İncəsənət və mədəniyyət problemləri**

**Problems of Arts and Culture  
Проблемы искусства и культуры**

**Baş redaktor** ƏRTEGIN SALAMZADƏ, sənətşünaslıq doktoru, professor (Azərbaycan)  
**Baş redaktorun müavini** GULNARA ABDRASİLOVA, memarlıq doktoru, professor (Qazaxıstan)  
**Məsul katib** SƏLTƏNƏT TAĞIYEVƏ, sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)

**Redaksiya heyətinin üzvləri:**

ŞAMİL FƏTULLAYEV – AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)  
ZEMFİRA SƏFƏROVA – AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)  
RƏNA MƏMMƏDOVA – AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)  
RƏNA ABDULLAYEVƏ – sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)  
SEVİL FƏRHADOVA – sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)  
VLADİMİR PETROV – fəlsəfə elmləri doktoru, professor (Rusiya)  
KAMOLA AKİLOVA – sənətşünaslıq doktoru, professor (Özbəkistan)  
MEYSER KAYA – fəlsəfə doktoru (Türkiyə)

---

**Editor-in-chief** ERTEGIN SALAMZADE, Prof., Dr. (Azerbaijan)  
**Deputy editor** GULNARA ABDRASSILOVA, Prof., Dr. (Kazakhstan)  
**Executive secretary** SALTANAT TAGHIYEVA, Ass. Prof., Dr. (Azerbaijan)

**Members to editorial board:**

SHAMIL FATULLAYEV – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)  
ZEMFIRA SAFAROVA – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)  
RANA MAMMADOVA – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)  
RANA ABDULLAYEVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)  
SEVIL FARHADOVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)  
VLADIMIR PETROV – Prof., Dr. (Russia)  
KAMOLA AKILOVA – Prof., Dr. (Uzbekistan)  
MEYSER KAYA – Ph.D. (Turkey)

---

**Главный редактор** ЭРТЕГИН САЛАМЗАДЕ, доктор искусствоведения, профессор (Азербайджан)  
**Зам. главного редактора** ГУЛЬНАРА АБДРАСИЛОВА, доктор архитектуры, профессор (Казахстан)  
**Ответственный секретарь** САЛТАНАТ ТАГИЕВА, доктор искусствоведения (Азербайджан)

**Члены редакционной коллегии:**

ШАМИЛЬ ФАТУЛЛАЕВ – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)  
ЗЕМФИРА САФАРОВА – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)  
РЕНА МАМЕДОВА – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)  
РЕНА АБДУЛЛАЕВА – доктор искусствоведения (Азербайджан)  
СЕВИЛЬ ФАРХАДОВА – доктор искусствоведения (Азербайджан)  
ВЛАДИМИР ПЕТРОВ – доктор философских наук, профессор (Россия)  
КАМОЛА АКИЛОВА – доктор искусствоведения (Узбекистан)  
МЕЙСЕР КА – кандидат искусствоведения (Турция)

www.mii.az  
www.artcul.com  
Tel.: +99412/539 35 39

ISBN

25 октября 2011 года в Ташкенте состоялась научная конференция «Взаимосвязи культур Азербайджана и Узбекистана». Ее организаторами выступили Посольство Азербайджанской Республики в Узбекистане, Институт архитектуры и искусства НАН Азербайджана и Академия Художеств Узбекистана. Конференция проходила в актовом зале Азербайджанского Культурного центра имени Гейдара Алиева.

Со вступительным словом к собравшимся обратился советник Посольства Азербайджана в Республике Узбекистан господин Акиф Алиев. С приветствием к участникам конференции выступили Председатель Совета обществ дружбы Узбекистана с зарубежными странами академик Саидахрор Гулямов, председатель Академии Художеств Узбекистана, Народный художник Узбекистана, заслуженный деятель культуры господин Равшан Миртаджиев, а также директор Международного Института Центральноазиатских исследований ЮНЕСКО господин Шахин Мустафаев.

Конференция имеет свою предысторию. Во время официального визита Президента Азербайджанской Республики господина Ильхама Алиева в Узбекистан 27-28 сентября 2010 года среди других соглашений был также подписан договор о сотрудничестве между Институтом архитектуры и искусства НАН Азербайджана и Академией Художеств Узбекистана. Договор предусматривает обмен документацией, публикациями и научной информацией; организацию конференций, семинаров и совещаний по проблемам, представляющим взаимный интерес; организацию двусторонних комиссий и проблемных советов по актуальным вопросам развития искусства и искусствоведения; реализацию совместных исследовательских проектов; реализацию совместных выставочных проектов; реализацию совместных издательских проектов. Таким образом, проведение конференции «Взаимосвязи культур Азербайджана и Узбекистана» стало первым действенным шагом по осуществлению одного из положений договора.

Наверное, будет уместно упомянуть, что первая и единственная до недавнего времени двусторонняя научная конференция в области архитектуры и искусства состоялась в октябре 1981 года в Баку. Она называлась «Проблемы использования архитектурного наследия в зодчестве Узбекистана и Азербайджана». Тематика этой конференции являлась закономерным звеном в длительном процессе работы над сводами памятников архитектуры двух стран и в целом – исследований в области сохранения национального культурного наследия. Конференция, несмотря на небольшое число участников (всего 13), а может быть, в силу именно этого обстоятельства, была на редкость предметной и целостной по содержанию. Все выступления отличались глубиной анализа национальных традиций и путей их интеграции в современную культуру азербайджанского и узбекского народов. Такое же впечатление оставила и нынешняя конференция. Ее материалы публикуются в этом номере журнала.

## **ХУМО И СИМУРГ – СВЯЩЕННЫЕ ТЮРКСКИЕ ПТИЦЫ**

На планете проживают более 2000 народов. И только около 200 имеют свои национальные государства, а значит гимн, флаг и герб. Среди них 6 независимых тюркских стран – Узбекистан, Азербайджан, Казахстан, Туркменистан, Кыргызстан и Турция. Есть еще одно, но не признанное международной общественностью, тюркское государство – Турецкая Республика Северного Кипра. Кроме того, по миру разбросано свыше 30 тюркских автономий. Самоопределение народа – большая историческая ответственность, и отражением этой ответственности являются государственные символы. В XX веке эту ответственность взяли на себя пять тюркских народов, среди которых народы Узбекистана и Азербайджана. В эти дни и у вас, и у нас широко отмечают 20-летие восстановления государственной независимости. Вполне понятно, что особое внимание в праздничные дни привлекают символы государственности и независимости, их история, их смысловое содержание. Птица Хумо украшает сегодня государственный герб независимого Узбекистана, птица Симург являлась государственной эмблемой Азербайджана во времена правления династии Сефевидов.

Птица в мифологии всегда является маркером верха и в этом смысле символизирует определенные свойства высших регионов Бытия. Для исследования тюркского мировоззрения это обстоятельство имеет исключительное значение, поскольку сегодня начинается историческая реконструкция идейного комплекса тенгрианства. Птица, кроме того, олицетворяет совокупность качеств, которые могут выступать идеалом для человека и этноса в целом. Это полет, независимость, зоркий глаз, благородство и т.д.

Известно, что все тюркские племена имели свои тотемы. Птицы, как правило, выступали тотемами царских или, по крайней мере, аристократических родов. Так, например, «на знамени рода Чингисхана красовалась птица, что говорит о принадлежности к аристократии. Но не к царям!

Царской птицей считался сокол, а здесь – ворон» [1, с. 31]. Еще один пример. Тотемом племени сунгур был «sunqur» - кречет.

Геральдика всегда является показателем того, с какой традицией культура себя идентифицирует. Исторические и современные гербы и флаги тюркских государств, а также тюркских автономий свидетельствуют, что архетипический образ священной птицы навсегда увековечен в генетической памяти народов тюркского мира.

Согласно официальному описанию герба Узбекистана, принятого в 1992 году, его «центральной фигурой является легендарная птица Хумо с распростертыми крыльями – символ великодушия, благородства и самоотверженности» [3, с. 250]. Древнетюркские источники птицу Хумо называют «Давлат куши» - птица, олицетворяющая государственную силу, власть и богатство. Есть мнение, что мифологическая птица Хумо, она же Хумай, имеет прямое отношение к богине Умай, супруге Всевышнего Тенгри. Согласно мифам, Хумо-Хумай является вещью птицей, чья тень, упав на человека, делает его счастливым. Тесная связь богини Умай с птицей Хумо прослеживают также по названию снежного грифа у казахов – Кумай.

Часто проводят аналогии между узбекской птицей Хумо и русской мифологической птицей Гамаюн. Вот что пишет по этому поводу Динара Алиева: «Производное же от слова «Хумо» прилагательное «хумаюн» (в русском языке «гамаюн») переводится на русский язык как приятный, добрый, хороший, а также как благородный, процветающий, благословенный, высочайший, августейший, благополучный, шахский, императорский. Слово «хумаюн» означает и качество, отличающее птицу Гамаюн от других птиц как самую царственную» [2]. И, наконец, нередки случаи, когда ставится знак тождества между образами птиц Хумо и Симураг.

Птица Симураг присутствует в узбекских дастанах. Здесь Симураг – положительный образ: гигантская птица, как правило, помогает герою. Вместе с тем, «Симураг – фантом, его никому не дано увидеть. На языке поэзии выражение «увидеть Симурага» означает - осуществить несбыточную мечту» [4]. Согласно легенде, Симураг живет 700 лет, и когда у него подрастает сын, Симураг бросается в огонь. Совершенно очевидно, что семиотическим дубликатом Симурага является волшебная птица Феникс, которая живет 500 лет. «Предвидя свой конец, Феникс сжигает себя в гнезде, полном ароматических трав, но здесь же из пепла рождается новый Феникс» [5, с. 560].

Существует, по крайней мере, шесть достоверных изображений Симурга, каждое из которых может быть принято в качестве модели с определенным набором типологических признаков:

1. Изображение на позолоченном блюде эпохи Сасанидов (VII-VIII вв.), где Симург представляет собой полиморфное существо с головой собаки, торсом льва, жалом змеи, крыльями орла и хвостом, предположительно, павлина.
2. Изображение на бронзовом кувшине VI-VII вв., хранящемся в Эрмитаже в Санкт-Петербурге.
3. Изображение на миниатюре Ибн-Бехташи списка «Манафи аль-Хейван» (1298) из нью-йоркской библиотеки Пирпонта Моргана.
4. Изображение на портале медресе Диван-беги в Бухаре.
5. Изображение на плафоне зала второго этажа дворца Шекинских ханов, где Симург также представлен полиморфным существом с головой и шеей женщины, крыльями птицы, торсом льва и хвостом, увенчанным пастью дракона. Это единственное известное нам изображение, на котором Симург правой лапой держит меч, что сближает его с иконографией Турула.
6. Наконец, изображение на ковре XV века из коллекции Берлинского музея искусств, где воспроизведена сцена противоборства Симурга с драконом. Ковер атрибутирован специалистами как принадлежащий Казахской группе (Азербайджан). Это изображение предельно схематизировано.

Иконография Симурга по результатам обобщения известных нам изображений сводится к следующим пунктам:

1. Симург – фантастическая птица, полиморфное существо.
2. Образ Симурга амбивалентен: в некоторых случаях он имеет агрессивный характер, а в других, напротив, мыслится как вещая птица справедливости и счастья.
3. Изображению Симурга иногда сопутствуют дополнительные образы или элементы: дракон, младенец Заль, меч.
4. Иконография Симурга значительно эволюционирует от более простых, лапидарных форм до более утонченных и даже изощренных, что связано с постепенной фарсизацией этого образа. Можно сказать и так: чем древнее изображение Симурга, тем ближе его иконография к визуальному образу Турула.

За последнее время нами были сопоставлены и детально проанализированы мифологические птицы Тугра, Симург, Хумо, Ак-Шумкар, Каракус и Турул, имеющие важное значение для понимания и интерпретации культурного наследия тюркских народов. Автор последовательно обращается к иконографии, семантике этих образов, а также предпринимает серьезный экскурс в сферу этимологии названий птиц в древнетюркском, азербайджанском, русском и английском языках.

Все названия птиц мы представили в виде таблицы:

Русский	Азербайджанский	Турецкий	ДТС	Английский
орел	qartal	kartal	-	eagl
сокол	şahin	toğrul	toyrıl	falcon
кречет	şunqar	sunqur, akdoğan	-	gyrfalcon
беркут	berkut	şah kartal	golden	eagl
ястреб	qırğı	atmaca	qıryuj	hawk

В английском языке вообще все предельно просто: существуют орел и сокол и их модификации. В азербайджанском и русском языках каждая из пяти птиц имеет свое индивидуальное название. Несмотря на то, что турецкий и азербайджанский являются наиболее близкими огузскими языками, в них совпадают названия только орла и кречета. В турецком беркут называется «шахским, царским орлом». Форма, от которой произошло мифологическое имя Турул, сохранилась в современном турецком языке как «toğrul», что означает «сокол». Согласно Древнетюркскому словарю, «toyrıl» - это просто «хищная птица» [6, с.571].

Отдельная тема разговора – мифологическая птица Каракус. Согласно мифу, Каракус – это «огромная птица, которая в благодарность за спасение своих птенцов от дракона покровительствует герою. Помогая герою достичь цели, Каракус сажает его на спину и переносит в отдалённые земли» [7]. Эта птица называется у казахов «каракус», у кыргызов «алып каракуш», у казанских татар «каракош». Считается, что Каракус – иносказательное наименование беркута и дословно переводится как «черная птица», а в случае алып-каракус означает «богатырь чёрная птица».

Есть мнение, у что казахов и киргизов Каракус иногда отождествлялся с птицей самрук, симрух, то есть Симург. Это говорит о том, что мы все-



таки имеем дело с единым, а еще точнее с одним единственным архетипическим образом священной птицы у всех тюркских народов. Каракус выступает помощником шамана у алтайцев-телеутов, а также у казахов и некоторых групп узбеков. При камлании Каракус сопутствует шаману, выполняя роль слуги: подносит духам брагу и уносит домой опустевший берестяной сосуд, относит на отдых «уставший» от долгого пути бубен шамана (выступавший как его чудесный конь). Все попытки обнаружить изображения Каракуса и определить его иконографические черты оказались безуспешными.

Этимология слова «каракус», с моей точки зрения, связана не с черным («qara»), а, наоборот, с белым, снежным цветом. «Каракус», вероятнее всего, это «Qar qushu» - «снежная птица», а в изначальном смысле – северная, «полярная птица», что позволяет отождествить ее с легендарной гиперборейской птицей Тугра.

Имя «Тугра» упоминается еще в «Ригведе»:

Мандала 1, 117 («К Ашвинам»)

14. К Тугре согласно прежним обычаям

Вы снова стали расположенными ...

15. Воззвал к вам сын Тугры, о Ашвины.

В тексте Ригvedы Ашвинам посвящено более 50 гимнов, где упомянуты герои и боги Тугри или Тугриш. Под этими же именами они отмечены в шумеро-аккадских текстах III тысячелетия до н.э. Существует версия, что сыны Тугры – это тохары, арийский народ, обитавший в древности недалеко от границ Китая. Однако мы склонны понимать словосочетание «сыны Тугры» более расширительно, не как этноним, а как определение духовной общности. В скифской, то есть древнетюркской, традиции прародителем считается Таргитай – само имя которого указывает на то, что он является сыном священной птицы Тугра. Кроме того, оба имени совершенно явно обнаруживают свою связь с теонимом Тенгри – Вечным Синим Небом.

В пользу версии о происхождении священных птиц тюркского мира от архетипа Тугры, а не Гаруды, свидетельствует и образ венгерской птицы Турул. Поскольку Турул был тотемом рода Арпадов, то венгры эпохи Арпадов – это «народ сокола».

Орнитологи знают, что каракус – это орел-могильник. Однако орлы на Крайнем Севере не водятся. А вот изнеженная, казалось бы, птица

павлин может проживать в северных широтах и даже за полярным кругом. Павлин обладает тремя чудесными качествами: он бесстрашно нападает на змей и без ущерба для себя убивает их; павлин не боится морозов; и, наконец, «мясо павлина, если он убит здоровым, а не умер от болезни, не протухает... оно просто ссыхается, затвердевает, каменеет, но не гниет... оно нетленно» [8, с 305]. Павлин почти во всех культурах является эмблемой бессмертия. Известна легенда, гласящая, что когда Гермес сразил всевидящего стоглазого Аргуса, Гера оживила его в виде павлина, поместив ему глаза на хвосте. Вероятно поэтому хвост павлина символизирует всевидящее Солнце и вечные космические циклы.

В изображениях и Хумо, и Симурга присутствуют явные элементы иконографии павлина. Поэтому общность образов священных птиц тюркского мира, а также их сходная роль в своих национальных культурах определяется тем, что:

1. Все птицы были или продолжают оставаться геральдическими символами, гербами государств или династий.
2. Все птицы являются «вершинниками», восседают на вершине Мировой горы и/или Мирового древа.
3. Все птицы являются явными антиподами хтонических чудовищ – гидры, змея, дракона.
4. Атрибутом некоторых из них, например, Турула и Симурга, является небесный (божественный) огненный (пламенный) меч. Это обстоятельство возводит данные образы к известной легенде о небесных атрибутах, ниспосланных Царским скифам.
5. В иконографии большинства птиц присутствует хотя бы один элемент – веерообразный хвост, позволяющий идентифицировать часть изображения с павлином.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аджиджи М. Без Вечного Синего Неба. Очерки нашей истории. – М., 2010.
2. Алиева Д.А. Мне счастье чудо птица несет.  
<http://yazikilitra1.narod.ru/lit58.htm>
3. Безруков М.П., Туровский А.Е. Гербы и флаги. – М., 2009.
4. Птица Симург.  
<http://www.newacropol.ru/activity/volonter/ecology/birds/stbirds>
5. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2. – М., 1992.

6. Древнетюркский словарь. – Ленинград, 1969.
7. [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_mythology/2697/КАРАКУС](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_mythology/2697/КАРАКУС)
8. Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. – М., 2006.

### ***Etegin Salamzade (Azerbaijan)***

#### **Khoumo and Simourg – sacred turkic birds**

In mythology the bird is always the marker of the height and symbolizes peculiarities of the highest regions of the Being. For the study of the turkic outlook it is of exceptional significance because the reconstruction of the ideological complex of tengrism begins today. In the article there is analysed the iconography of the bird Simourg, the heraldic symbol of the dynasty of Sefevids in Azerbaijan and the bird Khoumo decorating modern State Seal of Uzbekistan.

### ***Ərtegin Salamzadə (Azərbaycan)***

#### **Xumo və Simurq müqəddəs türk quşlarıdır**

Mifologiyada quş yüksəklik nişanəsidir və Varlığın yüksək regionlarının xüsusiyyətlərinin rəmzidir. Türk dünyagörüşünün tədqiqi üçün bu son dərəcə əhəmiyyətlidir, belə ki, bugün türk tanrıçılığı ideya kompleksinin yenidən qurulması başlayır. Məqalədə Azərbaycanın Səfəvilər sülaləsinin heraldika rəmzi olan Simurqun və Özbəkistanın müasir dövlət gerbini bəzəyən Xumonun ikonografiyası təhlil edilir.

**Ключевые слова:** иконография, Симург, Хумо, Каракус, Тугра.

## СОЗВУЧИЕ КУЛЬТУР

Культура - понятие широкое, охватывающая много сфер жизнедеятельности людей. Она напоминает кровеносные сосуды, растекающиеся по всему телу и аккумулирующиеся в главном органе - Сердце. Вот таким сердцем я называю сферу духовной жизни людей, ибо всякий раз, когда народы собираются на различные форумы, они неизменно вспоминают своих великих предков и ныне живущих творцов служащие живительным источником взаимовлияния и взаимообогащения людей.

Знакомясь с материалами прошлого, я был удивлен, какую огромную роль играл в начале XX века, в налаживании культурных связей с Узбекистаном великий актер Сидги Рухулла. Он и актер и режиссер, поставивший оперы «Лейли и Меджнун», «Асли и Керим», музыкальные комедии «Аршин мал алан» и «Мешади Ибад» с большим успехом совершал гастроли по городам Узбекистана. Интересно, что в этих спектаклях выступали и узбекские артисты. Вспоминая Сидги Рухуллу в роли Меджнуна, великий узбекский актер и режиссер Аброр Хидоятлов писал, «что игра С.Рухуллы меня потрясала, любовь Меджнуна и Лейли утонула в слезах пролитых вместе с Меджнуном». С тех пор он твердо решил стать актером. И это был 1916 г. Позднее, когда эти спектакли были блестяще переведены на узбекский язык Хуршидом, Гази Юнусом и Камиль Яшеном, они долгое время украшали репертуар Узбекских театров. Важным этапом становления и воспитания узбекских кадров сыграла учеба узбекских студентов в Бакинском театральном техникуме. Первым директором этого учебного заведения была выдающаяся оперная певица Азербайджана Шовкет Мамедова. Как-то встретившись с ней в Баку, она очень тепло отозвалась об их стремлении овладеть навыками актерского мастерства. А учились ведь кто: Халима Насырова (впоследствии народная артистка СССР), Назира Алиева (в будущем нар. артистка Узбекистана), Зухур Кабулов (впоследствии режиссер и актер оперных

и драматических спектаклей), Мухитдин Кари-Якубов (впоследствии организатор и основоположник оперного театра и др. Все они составили цвет узбекской культуры.

В 1929 г. уже упоминавшийся мною выпускник Бакинского техникума Мухитдин Кари-Якубов на базе узбекского этнографического ансамбля основал государственный музыкальный театр. Интересно проследить некоторые этапы работы этого театра. В 1929 г. 3 февраля состоялась премьера популярной музыкальной комедии «Аршин мал алан» Узейра Гаджибекова. Это было крупное событие в культурной жизни Узбекистана. Огромный успех этой комедии сыграл прогрессивную роль в дальнейшем развитии театра, сближая последний с европейской художественной культурой. Заметный след в 30-е годы сыграла и постановка оперы «Наргиз», выдающегося азербайджанского композитора Муслима Магомаева. Несомненно эти спектакли и оперы других республик сыграли важную роль в написании первой узбекской оперы М.Ашрафи и С.Василенко «Бурон».

Незабываемым днем для узбекского народа явилась постановка на узбекском языке (в 1950г) оперы «Кер-оглы» гениального азербайджанского композитора Уз.Гаджибекова. В этой могучей, монументальной опере с успехом выступали все ведущие мастера оперного искусства Узбекистана. В нем выступил и легендарный азербайджанский певец, Народный артист СССР Бюль-Бюль. Непревзойденный исполнитель роли «Кероглы» придал опере особо возвышенный строй исполнения. Это был настоящий праздник совместного творчества. Небезинтересно отметить, что почти полвека спустя, а точнее в 1997 г., на юбилейном спектакле в честь 100-летия со дня рождения Бюль-бюля, в роли «Кер-огля» выступил солист нашего театра Нигмат Синхабиби. Его сильный, красивого тембра голос покорила бакинцев. Какая красивая переключка времени. Самое интересное в этой истории то, что выступил Н.Синхабиби в спектакле, поставленном мною в Баку, еще в 1975 г. Дружеские связи узбекских и азербайджанских деятелей непрерывно продолжались и обновлялись, учитывая веяния времени.

В 50-60 гг. - и далее было очень популярно имя великого азербайджанского композитора Кара-Караева. Его балеты «Семь красавиц» и «Тропюю грома», шедшие на многих сценах мира, обратили внимание и нашего театра. После успешного воплощения балета «Семь красавиц» в

1955 г., театр обратился к сложнейшему сочинению Кара Караева «Тропюю грома». Трудная партитура, современный музыкальный язык балета, требовал адекватного хореографического решения. После долгой подготовки, за нее взялся молодой выпускник ГИТИСа Ибрагим Юсупов. Тщательная проработка хореографического языка балетмейстера привела к большому успеху. Премьера, состоявшаяся 22 марта 1963г. имела оглушительный успех. В 1967 г. за балет «Тропюю грома» Кара Караев получил Ленинскую премию.

Творчество азербайджанских композиторов всегда находилось в центре внимания театров Узбекистана. В 1974 г. Самаркандский оперный театр прекрасно поставил оперу Фикрета Амирова «Севиль». Эта глубокая по содержанию и красивая по музыкальному материалу опера нашла своих хороших исполнителей. В одном из спектаклей в роли главного героя Балаша выступил знаменитый азербайджанский оперный певец Лютфияр Иманов (Народный артист СССР). По возвращению в Баку, он очень высоко отозвался, в целом, о постановке. Яркая, захватывающая музыка Ф.Амирова, композитора с мировым именем не могла пройти мимо и нашего Большого театра. В 1998 году под управлением выдающегося дирижера Дильбар Абдурахмановой и главного балетмейстера Ибрагима Юсупова состоялась блестящая премьера балета Ф.Амирова «Тысяча и одна ночь». Зрительский интерес к этому балету настолько велик, что он с успехом исполняется по сегодняшний день. Радость встречи, совместное музицирование и сотворчество всегда были характерны для наших культур.

Триумфальное шествие балета «Легенда о любви» по странам мира, замечательного азербайджанского композитора Арифа Меликова долгое время держала в творческом плену всем известную балерину и балетмейстера Галию Измайлову. Мечтая претворить свою мечту, она в 1979 г. в содружестве с автором спектакля, превосходно реализовала на сцене Большого театра им.А.Навои свою версию балета. После премьеры Ариф Меликов отвечая на вопрос журналиста, отметил высокий уровень интерпретации, блестящее решение сложных задач и богатство отличных находок.

С Арифом Меликовым мы были и остались большими друзьями, и поэтому хочу рассказать вам удивительную историю. После балета «Легенда о любви», композитор полностью переключился на сочинение

симфоний, камерной музыки и музыки к кинофильмам. На протяжении целых 20-ти лет он тщетно искал либретто, которое могло бы его подвигнуть на создание следующего балета. И вдруг такой счастливый случай подвернулся. Стремясь продолжить контакты с Арифом Меликовым администрация республики и театра попробовала с моей помощью предложить Меликову тему трогательной любви индийской танцовщицы Комде и узбекского музыканта Модана по произведению Шарафа Рашидова. Каково же было мое удивление, когда у него дома в Баку, он вынул из книжной полки сочинение Шарафа Рашидова и протянул ее мне. Некогда увлеченный этой работой, он дал мне слово снова вернуться к этой теме. К нашей радости, он слово свое сдержал и спустя 20 лет, после «Легенды о любви» специально для нашего театра сочинил удивительно красивый балет под названием «Поэма 2-х сердец». Музыка балета буквально переливалась и блистала яркими мелодическими красками. Меликов щедро насытил партитуру сочными мелодиями. Можно себе представить с каким великим вдохновением балетный коллектив претворил в жизнь бессмертную любовь Комде и Модана. Тем более, что за пультом стояла дирижер Д.Абдурахманова, а хореографическую сторону воплощал на сцене талантливый балетмейстер из России Игорь Чернышев. Премьера балета состоялась в 1981 году и вылилась в подлинный праздник совместного творчества. Шумный успех этого балета докатился и до музыкально-театральной общественности г. Баку. По просьбе азербайджанского руководства в мае 1983г. в прекрасном дворце, ныне носящего имя Гейдара Алиева, балет «Поэма 2-х сердец» предстала во всем своем блеске. Вот что писала газета Бакинский рабочий: «Музыка Арифа Меликова обрела зримость и осязаемость благодаря огромной работе музыкального руководителя-дирижера Народной артистки СССР Дильбар Абдурахмановой. Она сумела передать стихию меликовского мелодизма, щедрость его оркестровых красок, напряженное драматургическое развитие. Все бакинские газеты выражали свой восторг участникам спектакля, балетмейстеру, при этом подчеркивая высокую планку творческого содружества наших народов. «Поэма 2-х сердец» имеет красивое продолжение. В 1997 г. в дни открытия Азербайджанского посольства в Узбекистане президент Азербайджана Гейдар Алиев, вместе с президентом Узбекистана Исламом Каримовым присутствовали на спектакле «Поэма 2-х сердец».

Думаю все со мной согласятся, что апофеозом культурных связей между народами всегда являлись дни литературы и искусства. В 1979 г. в Азербайджане, а в 1980 г. в Узбекистане, творческие силы обоих республик продемонстрировали друг другу, свои лучшие достижения во всех видах и жанрах музыкально-театрального искусства. Один перечень участников декад просто потрясает: Г.Измайлова, Б.Закиров, С.Кабулова, Ниязи, Д.Абдурахманова (дирижер концертов), Р.Бейбутов, М.Магомаев, Л.Иманов, Полад Бюль-бюль оглы, З.Ханларова, Ш.Алекперова, писатели К.Яшен, М.Ибрагимов и др., все они создали ярчайшие праздники для наших народов. Я счастлив, что был автором и постановщиком концертов открытия и закрытия Узбекистана в Азербайджане, и сопостановщиком закрытия концерта Азербайджана в Узбекистане.

Так уж получилось, что я стал полпредом двух народов. Я ставлю спектакли здесь и иногда в Баку. Последней моей совместной работой в Баку явилась опера «Натаван» видного азербайджанского композитора Васифа Адигезалова.

Свое выступление хочу заключить важным успехом при проведении в Ташкенте в 2009 году 100-летнего юбилея оперы Уз.Гаджибекова «Лейли и Меджнун. Участие в концерте солистов бакинской оперы и ведущих солистов Большого театра Узбекистана, еще раз подчеркнули, что наши сердца бьются в унисон. Пусть дух великих творцов Низами и Навои продолжит служить нам источником больших достижений по пути расширения и укрепления плодотворного сотрудничества.

### *Safarov Firoudin (Uzbekistan)*

#### **Harmony of cultures**

Azerbaijan dramaturgy, tours of Azerbaijan theatres, training of uzbek producers and actors in Baku as well as the creative activity of the outstanding Azerbaijan actor and producer Sidgi Ruhulla in Uzbekistan played a big role in the creation and formation of uzbek theatre at the beginning of the XX century.

The role of Azerbaijan art in the development of opera and ballet art of Uzbekistan is inestimable. The creation of the ballet “The poem of 2 hearts” on the work of the same name by uzbek poet Sharaf Rashidov by Azerbaijan composer Arif Malikov in 1997 is a unique form of collaboration in this sphere.



***Safarov Firuddin (Özbəkistan)*****Mədəniyyətlərin həmahəngliyi**

XX əsrin əvvəlində özbək teatrının yaradılması və təşəkkülündə Azərbaycan dramaturgiyası, Azərbaycan teatrlarının qastrolları, özbək rejissor və aktyorlarının Bakıda hazırlıq keçməsi, həmçinin görkəmli Azərbaycan aktyoru və rejissoru Sidqi Ruhullanın Özbəkistanda fəaliyyəti böyük rol oynamışdır.

Özbəkistan opera və balet teatrının inkişafında Azərbaycanın rolu son dərəcə mühümdür. Bu sahədə əməkdaşlığın nadir forması Azərbaycan bəstəkarı Arif Məlikovun 1997-ci ildə özbək şairi Şərəf Rəşidovun eyniadlı əsəri üzrə “İki ürəyin poeması” baletini yaratmasıdır.

**Ключевые слова:** Узбекистан, Азербайджан, культурные связи, опера, балет.

## **О НЕКОТОРЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯХ В РАЗВИТИИ КЛАССИЧЕСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ УЗБЕКИСТАНА И АЗЕРБАЙДЖАНА**

Взаимосвязи узбекской и азербайджанской музыки имеют глубокие исторические корни. Например, можно много говорить об общих зороастрийских истоках древних музыкальных традиций и обрядов. В данном случае нам хочется поделиться с некоторыми соображениями о Темуридском периоде когда Узбекистан и Азербайджан входили в единое культурно-историческое пространство и имели даже общие стилевые тенденции – это так называемое “усиление тюркского начало” в культуре и искусстве, в том числе и в музыке в эпоху Тимуридского возрождения.

Один из крупнейших исследователей музыки в XX веке Генри Джордж Фармер отмечает, что музыка исламского мира держится на четырех столпах. Два из них жили в Аббасидскую эпоху – это Фараби (870-950) и Ибн Сина (980-1037). Два после падения Аббасидов – это Сафиуддин Урмави (1216-1292) и Абдулкадыр Мараги (1354-1435).

Предметом нашего выступления является прослеживание преемственных связей научного наследия Мараги и музыкальных традиций Узбекистана в ее обозримой истории ближайших веков. Такая постановка вопроса стала возможной потому, что буквально недавно был заново открыт уникальный источник – Хорезмская Танбурная нотация. Эта, условно говоря, новая нотно-графическая форма «музыкального трактата», разработанная музыкантами Хорезма в последней четверти XIX века. В принципе, информация о существовании этой нотации была известна давно. Но она была покрыта таким густым слоем мифов и легенд, что до настоящего истинного научно-практического осмысления сути этого поистине исторического документа музыкальной культуры, имеющего общечеловеческое значение, было еще далеко. Именно этот источник, который служит своеобразным научно-верифицированным трактатом по основам макомов – ладовым, ритмическим, композиционным – дает

непосредственный выход на историческую ретроспективу, к классическим музыкальным трактатам Фараби, Ибн Сина, Урмави и Мараги.

Итак, два источника, два музыкальных трактата, отдельные между собой более чем пятью веками: один действительно научно-теоретический трактат Абдулкадыра Мараги; другой условно названный трактатом – нотный текст полного свода Хорезмских макомов, самими носителями классической музыки по всем правилам теории и практики макомов: ладо-мелодическим, метро-ритмическим, конструктивно-логическим. На языке современной науки это объединяется одним понятием «принцип маком».

Для того, чтобы быть понятным современному читателю и проложить какой-то мост между старыми теориями и нынешними воззрениями, необходимо объяснить что из себя представляет принцип маком в контексте музыкальной практики макомата. Дело в том, что само понятие маком (макам) фактически имеет как бы две стороны. Собственно ладовую, то есть лад как логическая категория – система организации музыкальных тонов и мелодическую, то есть подразумевает проявление лада в живой музыкальной ткани. Иначе говоря получается в макоме двуединство лада и мелодии. Если говорить образно, метафорично, получается что лад – это свернутая мелодия, а мелодия – развернутый лад.

Именно на этом принципе двуединство лада и мелодии зиждется нотопись Абдулкадыра Мараги и Хорезмская Танбурная нотация, которые являются наиболее достоверными источниками по музыкальным основам макомов своих эпох. Для параллелей между этими системами записи, сначала необходимо ознакомиться с каждым из них в отдельности.

Описание принципов нотации и затем характеристика норм строения музыкальных форм (композиций-тасониф) своего времени, содержится в десятой главе основополагающего труда Абдулкадыра Мараги «Макасиду-л-алхан» («Назначение музыки»). Девять предыдущих глав его посвящены отдельному рассмотрению основ музыкальной науки: наука о композиции (*илми таълиф*) и наука о ритме (*илми ийкаъ*). Таълиф (букв. составление, сочетание) означает согласованную, пропорциональную последовательность тонов и расположение частей мелодии, составляющие ее красоту – форму.

Десятая глава посвящена целостному, оптимизированному рассмотрению музыкальной формы как таковой. Она состоит из трех параграфов. В первой из них речь идет об этосе ладов классического круга. Учитывая

первостепенное значение смысловой стороны музыки (*маъно*), излагается этическая характеристика 12-ти основных ладов. В частности, говорится о том, что лады Ушшак, Наво и Бусалик пробуждают силу и мужество, и они свойственны тюркам, эфиопцам, неграм и жителям гор. Смысл этических рассуждений подводит к тому, что стихотворные тексты в макамах следует подбирать в соответствии с этосом лада и ритма, тогда воздействие будет еще более сильным. В качестве примера Мараги приводит следующее рубаи, отвечающее мужественному характеру ладов Ушшак, Наво и Бусалик:

Дили марди ба захраро ком нест  
Тани нозпарвардаро ном нест  
Касе ки битарсад зи шамширу тир  
Набошад сазовори тожу сарир

*Перевод:*

У молодца к украшениям нет желания,  
Телу красавицы нет названия,  
Кто боится лука и меча,  
Тот не достоин трона и призвания.<sup>1</sup>

Название второго параграфа можно перевести – «О воплощении на деле» (*Дар баёни мубоширот дар амал*). В сущности здесь речь идет о музыканте, который первичную (порождающую) идею, воплощает в действии: 1) идея – содержание, смысл (*маъно*) и 2) воплощение – форма (*сурат, шакл*). Этот параграф начинается так: – «Если кто захочет создать композицию (тасниф), то это делается следующим способом: необходимо определить местоположение желаемых тонов и под каждым из них (тонов, звукоряда) выписать количество ритмических ударов (*накарот*). Таким образом, «зафиксировать в уме волю классификатора (*мусанниф*) и привести его в действие».<sup>2</sup> Для уяснения данного фрагмента необходимо учесть еще одну пару понятий идеалистической философии, которые помогают пониманию природы музыки: это эйдос – порождающая мысль и форма воплощения эйдоса, ее отражение или отображение – образ

<sup>1</sup> - Мараги Абдулкадыр. Макасиду-л-алхан. Тегеран. 1966. С.100.

<sup>2</sup> - Там же. С.111.

(*eikon*).<sup>3</sup> И в этом случае становится понятной роль исполнителя-музыканта (*мубашира*-воплотителя), который стоит как бы между этими началами: «идея – содержание и воплощение – форм».<sup>4</sup>

После этого Мараги наглядно демонстрирует два способа создания инструментальной и вокальной композиции. То есть речь идёт о воплощении идеальной модели в виде определенной музыкальной формы (ладовой и ритмической). При этом раскладка элементов музыкальной формы объясняется посредством определенной системы записи. Это и есть табулатурная нотация, которая фиксирует 5 параметров классической музыки: 1) номинологию, 2) звукоряд, 3) ритмическую основу, 4) музыкально-поэтические цезуры и 5) поэтический текст.

После этого разъяснения дается два примера инструментальной и вокальной музыки с указанием координат лада и ритма.<sup>5</sup> Для составления общего представления об этой табулатурной нотации у наших читателей, целесообразно несколько подробнее ознакомиться с данными примерами. В целях большей наглядности, сначала приведем их в форме близкой к оригиналу, а затем прокомментируем с точки зрения современных представлений и нотного письма.

В первом примере дается запись фрагмента инструментальной пьесы, названной по ладу *Уззал*, в ритмическом круге *Мухаммас* (в современной терминологии макомата ее обозначили бы как *Мухаммаси Уззал*):

7 *никра* В ладу *Уззал*, и в ритмическом круге *Мухаммас*

Йх••	Йх••	Йдж••	Й	Йх••	Йдж•	Й•	Х
4	4	4	4	4	4	4	4

В первом верхнем ряду содержится указание на три исходных символа: 1) цифра 7 – это индекс *зарби асль*, основной метрической стопы круга *Мухаммас*; 2) – название ладового модуса *Уззал*; 3) – ритмического модуса *Мухаммас*. Сама запись инструментальной пьесы включает два ряда знаков. В верхнем ряду буквами *абджад* указаны тоны звукоряда лада *Уззал*.

<sup>3</sup> - Там же. С.112.

<sup>4</sup> - Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. Москва. 2008. С.111.

<sup>5</sup> - Описание нотации имеется в различных персидских и турецких изданиях, посвященных научному наследию Мараги. Мараги Абдулкадыр. Макасиду-л-алхан. Тегеран. 1966; Murat Bardakci. Maragali Abdulkadir. Istanbul. 1986.

При этом, точками после букв обозначается количество ритмических цезур (синтагм) и ритмических соединений (стопы), которые приходятся на данный тон. Отсутствие точек после букв означает *таваккуф* – остановку, цезуру на грани построений. Цифры в нижнем третьем ряду указывают сумму ударов *никра*, то есть, количественную сторону ритма.

Представленный в буквенной записи звукоряд соответствует тонам второго ряда. Учитывая принятое в современной практике обозначение тонов семнадцатиступенной гаммы в системе пятилинейной европейской нотации, этот звукоряд можно представить так:

С учетом парадигмы круга мухаммас, числового индекса *зарби асль* и соотношения количества стоп и ударов, ритмическая структура искомого произведения будет выглядеть в следующем виде. Круг *Мухаммас* состоит из 8 *никра*, границы его основополагающего *зарби асль* приходятся на первый и седьмой удары (*никра*). Это и есть индекс 7, указанный в самом начале табулатуры.

$$\begin{array}{c} \text{Танан} \quad \text{Танан} \quad \text{Тан} \\ \hline \text{зарби асль} \end{array}$$

По правилам музыкального ритма и *аруза* две короткие единицы, следующие подряд («н» и «т»), рассматриваются как одна долгая. Такое соотношение в данном случае имеет место между шестым и седьмыми ударами. Учитывая это обстоятельство, структуру основного *зарба* (стопы) в целом можно зафиксировать в письме как соотношение двух коротких и трех долгих. Получится следующая парадигма:

$$\begin{array}{c} \text{Танан} \quad \text{Танан} \quad \text{Тан} \\ \text{V} \quad - \quad \text{V} \quad - \quad - \end{array}$$

Так образуется пятисложная стопа (группа) из семи *никра*, состоящая из двух коротких (первая и третья) и трех долгих долей (вторая, четвертая, пятая).

Для того, чтобы вместить эту пятисложную формулу в рамки четырех *никра*, указанных в табулатуре, придется одну из них раздробить на два коротких. Затем, уложив эти доли в схему V – V – – получим искомую ритмическую фигуру, которую в современной нотной графике можно представить следующим образом:

Следовательно, записанный в табулатуре каждый тон, продолжительностью в четыре *никра*, может иметь такую же ритмическую конфигурацию:

Если принять во внимание метрические стопы, соответствующие тонам звукоряда – точки над нотами, то ритмическое строение мелодии можно представить в следующем виде:

Или же

В записи вокальной музыки к звуковысотному и метроритмическому аспекту добавляется текст. Сначала музыкальные и вербальные тексты выписываются отдельно.

12 *никра*                      Лад *Хусайни*, ритмический круг *Рамал*

Йх ••	Йх ••	Йб •	Й	Йх ••	Йб •	Й •	Х
6	6	4	8	6	6	6	6

Стихи:

*Кулли субхин ва кулли ишрак*

*Табки айний би-дамъи муштак*

*Код ласаъат хаййатул хаво кабади*

*Фало табиба лахо ва ла рок*  
*Иллал хабибу аллазий шагафту бихи*  
*Фа-индаху рузийятий ва тарёкий*

Затем мелодия и текст даются в форме сводной таблицы. При этом следует заметить, что подтекстовка мелодии соответствует метрическим группам, указанным в первом ряду точками после буквенных обозначений тонов. Исходя из этого, первая строка текста делится на пять слоговых групп и заканчивается распевом на внетекстовом слоге «йа». Вторая строка расчленена на четыре слоговые группы.

<i>Кулли</i>	<i>суб-хин</i>	<i>ва-</i>	<i>куллу</i>	<i>иш-рак</i>	<i>йа</i>	<i>табки</i>	<i>айни</i>	<i>би-</i>	<i>дамъи</i>	<i>муш</i>	<i>так</i>
Йх ••	Йх ••		Йб •	Й	Йх ••	Йб ••	Й •	Х			
6	6		4	8	6	6	6	6	6		

Исходя из выше рассмотренных принципов, данную табулатурную запись в современной нотной графике в целом можно представить в таком виде:

*Кулли суб-хин      ва-куллу      иш-рак йа,      табки айни би-дамъи      муш так*

Итак, подводя некоторый итог принципам табулатурной нотации Мараги, следует заметить, что она фиксирует, главным образом, название произведения и еще четыре аспекта музыкального сочинения: звукоряд, количество ритмических ударов, метрические стопы и вербальный текст. При этом следует обратить внимание на следующие основополагающие принципы табулатурной нотации.

Во-первых, в качестве табулатуры она относится к типу так называемой модальной нотации. То есть, элементы звуковысотности и ритма не фиксируются в ней как точные величины, а выступают как условные знаки, дающие только лишь некие меры и предпосылки к созданию музыкальной композиции.

Во-вторых, нотопись, по существу, служит связующим звеном между теорией и практикой. Применение её на практике требует от музыканта



в равной мере знаний теоретических основ музыки и правил их свободного претворения в рамках определенных канонов. Именно поэтому, она была востребована в период расцвета музыкального «учения о кругах», предполагавшего единство теории и практики.

В-третьих, нотные примеры фрагментов двух композиций, прокомментированные самим Мараги, позволяют ознакомиться с терминами формообразования: *сархона*, *миёнхона*, *бозгаиш* и другие, а также и соотнести их с понятиями, которыми пользуются ученые последующих времен и нынешние носители макомов.

Танбурная табулатура, созданная в XIX веке в Хорезме, во многом является приемницей вышерассмотренной системы записи музыки. Только в отличие от старой табулатуры, она не обусловлена задачами теории, а наоборот, исходит из практики. В этом, пожалуй, главная разница этих двух систем записи. Танбурная нотация направлена на фиксацию состоявшихся традиций, освященных практикой – *мутаориф* – музыкальных и вербальных текстов макомов с целью их официальной канонизации.

В предшествующей табулатуре времен Сафиуддина Урмави и Абдулкадыра Мараги фиксация музыки носила частичный характер записи отдельных композиций или же их фрагментов, главным образом, в качестве иллюстраций теоретических положений. А танбурная нотация направлена на полный охват музыкальных и вербальных текстов целостного свода Хорезмских макомов. То есть в её знаковой системе отражены названия всех ладов и усулей, составляющих основу Хорезмских макомов, как аналога Шашмакома. И в этом качестве списки танбурной нотации тоже можно считать своеобразными трактатами, руководством, достоверным документам по основам макомов. Ибо система ладов и *усулей* представленных в табулатуре, в схематическом виде отражают целостную панораму свода Хорезмских макомов.

Запись тонов в этой нотации осуществляется посредством звукоряда танбура. Среди музыкантов существует расхожее мнение о том, что «танбур является ключом к ладовой системе Шашмакома». Именно на этом принципе была основана традиционная методика обучения в Бухаре, Хорезме и в других центрах макомата. В настоящее время она возрождается в «Академии Макома» в Таджикистане под руководством Абдували Абдурашидова.

Танбур имеет 18 ладков *парда*. 14 из них надвязываются на грифе. 4 деревянные перемычки наклеиваются на деке. Получается 18-ти ступен-

ный звукоряд. Соответственно, нотаносец выглядит в виде 18-ти горизонтальных линеек на которых выписываются точки. Переход точек из одной линейки в другую, для удобства чтения, сопровождается вертикальными линиями. Каждая точка равна одному удару плектора *нахуна*, металлического наконечника, который надевается на указательный палец правой руки. Каждая точка равна одному никра и означает *якка зарб*, буквально одинарный штрих. *Никра*, как и в предшествующей табулатуре, указывает только на количественную, ударную сторону ритма.

Звукоряд танбура, предполагаемый как шкала, дает представление только о внешней, схематической стороне лада. В процессе исполнения он, естественно, трактуется в обогащенном виде, наполняется тончайшими интонационными нюансами, характеризующими мелодическую суть того или иного макома. Для музыканта воспитанного в традиции, все элементы и нюансы ладовой структуры макомов являются органической частью его опыта и знаний. Они передаются непосредственно на практике и свято хранятся в памяти поколений в качестве незыблемых канонов. *Рост, Уишиок, Наво* – метафорические названия ладов-макомов. Одновременно они представляют и обобщенные музыкальные образы. Их практическое усвоение возможно только сквозь призму опыта, знаний и глубокого проникновения в традицию.

Каждый из этих знаков предполагает целый мир художественных образов, философско-эстетических представлений, определенных структурных норм и канонов. Сведующий музыкант знает, что *Рост* – родоначало всех макамов, берущее свои истоки от Адама. В составе его лада совершенных интервалов – квинт и кварт больше, чем в каком-либо другом макоме. Он имеет квинтовый строй и начинается с третьей ступени звукоряда танбура звука «до». При этом III, VI и VII ступени лада рост имеют подвижный характер и меняются в зависимости от смены устоев. *Наво* унаследован от пророка Давида. Это один из древних символов музыки. В средние века *Маком Наво* считали олицетворением тюркского характера мужества и стойкости. Он начинается и заканчивается на VI парда танбура – «фа». Как и остальные макамы, *Наво* характеризуется своим звукорядом и системой внутренних соотношений опорных и не опорных тонов лада. И так далее...

Сегодня становится очевидным, что Шашмаком в целом, как ладовая система, в принципе включает двадцать четыре номинации. В ныне бытующей традиции Бухарского Шашмакома идентифицируются следующие ладообразования:

Бузрук, Уззол, Насруллои;  
Рост, Ушшок, Наврузи Сабо, Панджгох;  
Наво, Баёт, Орази Наво, Хусайни Наво;  
Дугох, Чоргох, Орази Дугох, Дугох Хусайни;  
Сегох, Хиджаз, Аджам, Наврузи Хоро;  
Ирок, Мухайяр, Наврузи Турк, Гуляр-Шахназ (Зебо пари).

Еще три номинации (их места в общем списке указаны многоточиями) мастера Бухары рассматривают как кочующие между макамами *ауджи-намуды*: *Намуди Мухайяри Чоргох*; *Ауджи Турк*, *Намуди Зебо Пари*.

В записях танбурной нотации из этого общего массива ладов встречаются двадцать одно наименование:

Рост, Ушшок, Наврузи Сабо, Панджгох;  
Наво, Баёт, Орази Наво, Хусайни Наво;  
Дугох, Чоргох, Орази Дугох, Хусайни Дугох;

Сегох, Хиджаз, Аджам, Наврузи Хоро;  
Бузрук, Насруллои, Уззол . . . ;  
Ирок, Мухайяр, . . . , . . .

Хотя и в практике Хорезмских макомов не достающие в приведенных списках (отмеченные в виде многоточийми), ладообразования *Мухайяри Чаргах*, *Турк* и *Зебо Пари* встречаются довольно часто, но сама традиция их идентификации как *ауджей* или *намудов*, не прижалась. Это обстоятельство реально подтверждает мысль о том, что Бухарский Шашмаком и Хорезмские макомы восходят к единым корням.

Имеется еще один факт, который нам раскрывает танбурная нотация. Дело в том, что в «учении о кругах» лады-модусы-макомы рассматриваются как целостная система. То есть, на основе исходной базы ладов-макомов, путем комбинаторики, образуются разветвленная сеть производных ладообразований *авазе*, *шуйбе* и других.

По положению «науки о кругах» производные варианты составляются не только путем деления (*шуйба*) и сложения (*авазе*, *ранг*, *мураккабот*), но и посредством варьирования их начала. Суть этого принципа, который называется «вхождением в композицию» *духул дар тасаниф*, сводится к тому, что одни и те же структуры, начинающиеся сверху, снизу или с середины, рассматриваются как самостоятельные варианты.

Применения этих приемов на практике содержится в записях танбурной нотации. В качестве примера приведем начальные хона инструментальных и вокальных разделов *Макома Рост*.

### **Маком Рост** (инструментальная часть)

## Маком Рост

(вокальная часть)

Метроритмическая формула той или иной части макома выписывается в виде усуля *дойры*. Ритм *дойры*, сопровождающий мелодию, имеет важнейшее значение в структурировании частей *макома*. *Усуль* сопровождения, в своей основе, вытекает из ритмического рисунка мелодии. По существу, это и есть сокращенная формула ритмической модели одноименных частей *макомов*. Поэтому *дойра*, наряду с *танбуrom* являются неизменными атрибутами макомного исполнения.

Записывается усуль мнеманическими знаками, которыми пользуются музыканты на практике для обозначения долгих и коротких ритмических соотношений:

«гул» – долгий глухой звук, удар ближе к середине *дойры*;

«так» – долгий звонкий звук, удар по краю мембраны, ближе к обручу *дойры*;

«така» – два коротких звука равных по общей длительности одному долговому, исполняются путем скольжения мезинца от безымянного пальца. Получается своеобразный эффект защелкивания по краю мембраны.

В бухарской традиции мнеманические знаки *гул так така* обозначаются *бум бак бака*. Способы *гул так така* или *бум бак бака*, по существу, представляет собой более упрощенную форму записи по сравнению с

буквенной системой огласованных и неогласованных гласных («т» и «н»)  
тан тананан.

тан	тананан
гул	така так
бум	бака бак

В некоторых образцах танбурной нотации, в частности, в рассматриваемом списке Камиля Девани, усули *дойры* представлены с внутренней детализацией *зарбов* – ритмических соединений. Границы *зарбов* обозначаются специальным знаком таваккуф. В письме – это стрелка или звездочка (↓\*). Имеется еще один знак (O)означающий протяжный долгий звук. На языке мастеров он называется большой «гул» или большой «бум».

Таким образом, согласование *зарбов* с общим масштабом протяженности *усуля* внутри *хона*, дает ритмический рисунок мелодии. *Усуль* как целостная метроритмическая формула бывает двух видов. В музыкальных трактатах они называются большие и малые. Первый – подразумевает совпадение масштабов *усуля* и *хона*. Второй – *усуль* по протяженности меньший чем *хона*. То есть, внутри *хона* *усуль* повторяется несколько раз.

Простейший из малых *усулей* «Зарбу-л-кадим» (букв. «древний») включает два *зарба* в четыре *никра*, что может быть представлено в буквенной записи, мнema-знаках и в нотном выражении следующим образом:

тан	тан
гул	так
бум	бак

На протяжении *хона* эта формула повторятся необходимое количество раз, поскольку масштаб *усуля* краток.

Когда масштабы *усуля* и *хона* равны, решающим становятся соотношения пропорций *никра* и *зарбов*. Например, в частях *Мухаммас* из Шашмакома, где каждая *хона* соответствует продолжительности одного

*усуля*. В современной практике макомов *Усуль Мухаммас* охватывает тридцать два *никра*, расчлененных на пять *зарбов*, а знаков остановки – *таваккуф* в записи *усуля* больше, чем пять. Следовательно, какие-то из них выполняют роль пауз внутри построений, а другие – цезуры на их гранях. Все это в комплексе регулирует внутреннюю логику строения *усуля* и мелодии. При этом, паузы и цезуры определяются чутьем и опытом музыканта. Возьмем, например, *Мухаммаси Ушшок* из макома Рост в записи Танбурной нотации.

Как видно из примера здесь звуковысотность фиксируется только в виде одного простого удара плектора *якка зарб*. В переводе на пяти линейную нотацию конфигурацию этой мелодической линии можно представить следующим образом.



Теперь следует разобраться в структуре ритма. Для этого надо сначала понять принципы строения усуля. Следует обратить внимание на то, что в трактатах исходную, основополагающую стопу внутри усуля обозначают как *зарби асль*, а последующие *фуруь*. Исходный и последующие варианты стоп *зарбов* в теории музыкального ритма объединяются в целостную группу под общим названием *доира* круг. Как уже отмечали в обиходе макомата вместо теоретического термина *доира*, более прижилось практическое понятие *усуль* – множественное от «*асль*». Ибо любая ритмическая формула, составляющая основу музыкальной композиции, включает как минимум две стопы. Отсюда использование слова *асль* во множественном числе *усуль*.

Теперь рассмотрим внутреннее строение *усуля мухаммас*. Но прежде необходимо отметить, что под этим названием бытуют два равнозначных варианта *усуля*. В нотной записи Бухарского Шашмакома В.А. Успенским зафиксированы оба. В списках танбурной нотации представлен только один вариант. Он состоит из пяти стоп – *зарбов*. Отсюда и общее название *усуля мухаммас*. Внутреннее членение *усуля* в рукописи дано в мнематической системе. Для облегчения визуального представления эту ритмическую структуру подпишем снизу современными нотными знаками с тактовым членением и каждую стопу отметим акколадой.

Начинается и заканчивается *усуль* составными частями одной стопы – *зарба А*, разделенной на два. Благодаря смыканию последнего элемента *усуля «большого гул»* и начального *так*, образуется круг. Ввиду того, что начальная стопа усечена, она не может быть представлена как основополагающая *зарби асль*. Такие неполные начальные *зарбы*-стопы, в технике *аруза* называются *батр* – усеченная. Как видно из этого, основополагающей в данном варианте *усуля мухаммас* является вторая полная стопа В.

С учетом количество *никра* и структуры *усуля* общие контуры мелодии *Мухаммасы Ушиок* в простейшем штрихе *якка зарб* – одинарный

удар можно представить следующим образом. При этом седьмая ступень лада *Ушшок* отмечается как фа#. Этот тон приходится на шестой подвижный ладок *танбура шайтон парда* – обманчивая парда, который изначально предполагает смену настройки инструмента в соответствии изменением лада.

### **Мухаммаси Ушшок**

Теперь приведем Мухаммаси Ушшок в редакции Рустама Болтаева с включением в текст некоторых укрошений в виде ритмического дробления отдельных тонов. При этом следует подчеркнуть, что это еще самая простейшая форма мелизматического укрошения мелодии. Включение же более тонких нюансов и мелизматических изошрений зависит от мастерства и умения исполнителя.

## Мухаммаси Ушшок

Как уже отмечали во втором варианте *усуль* начинается с основополагающей стопы В. Именно в такой форме *усуля* записаны части *Мухаммас* в таджикском издании и в сборниках Юнуса Раджаби.

Большие *усули* по своему внутреннему строению подразделяются еще на два вида. Их можно обозначить как *усули* сквозной и повторной структуры. Рассмотренные варианты *мухаммас* как раз относятся к разряду *усулей* сквозного характера. Другие разновидности больших *усулей* типа *мураббаъ* – четырехгранный, *мусаддас* – шестигранный и *мусаббаъ* – семигранный имеют внутри повторяющиеся части:



В нотации даны разновидности и очень больших ритмических формул, включающих несколько разных усулей. Например, *Се усуль* – «три усуля» или «трех усульная». В танбурной нотации он представлен без внутренней идентификации составных частей. В мнema-записи Фитрата *Се усуль* включает части с названиями *Мухаммас*, *Ним Сакил* и *Зарафшон*. *Мухаммас* в точности соответствует рассмотренному выше варианту с аналогичным наименованием. *Ним Сакил*, – «полусакиль» представляет собой половину *Сакиля*, сконструированного по принципу пропорционального деления. Обозначение, близкое по смыслу к назва-

нию *Зарафшан*, встречается в трактате Дервиша Али – *Доираи Дурафшон*. Но в практике макомата в танбурной нотации это часть *Се усуля* идет под названием *Дурафшон*. В принципе, «зар» – золото, драгоценность и «дур» – «жемчуг», «драгоценность» по смыслу близки и в обиходе используются в качестве синонимов.

### **Се усули Панджгах**

В этом же ряду находится *Чор усуль* – дословно «четыре усуля» или «четырёх усульный». Однако в отличие от *Се усуля* его слагаемые дифференцированных названий не имеют.

По протяженности он значительно меньше *Се усуля*. Масштабы *Чор усуля* соответствуют *Мураббаъ*. Названия этих *усулей* тоже сходны. *Чор*, по фарси, «четыре» а корень *мураббаъ-арбаъ* по арабски тоже означает число четыре. Но в одном случае это просто четырехгранник, а в другом четыре *усуля*. То есть в последнем подчеркивается самостоятельность внутренних слагаемых. Эту разницу наглядно можно показать при буквенном обозначении составных частей данных *усулей*.

*Чор усуль* A B C D

*Мураббаъ* A B B B

Таким образом, в большинстве случаев между названием и внутренней структурой прослеживается явная логическая связь. Рассмотренные выше *усули* с названиями геометрических фигур *мураббаъ*, *мусаддас*, *мусабба* и числовыми символами *се усуль*, *чор усуль* – яркое тому свидетельство.

В этот логический ряд можно поставить и название *усулей сакиль* – тяжелый и *хафиф* – легкий. *Усули* эти именуются так, потому что начинаются именно с тяжелого *сабаба – сабаби сакиль* и с легкого *сабаба – сабаби хафиф*.

В остальном же *усули* имеют образно-символические обозначения: *зарбу-л-кадим* – старинный, *фохтий зарб* – голубинный, *зарбу-л-фатх* – победный, *тарджеъ* – повторный, *тарджех* – просвятленный и так далее. Однако все они, и геометрические, и образно-символические в своей основе пронизаны рационализмом. В них все элементы просчитаны, согласованны и пропорциональны.

### Некоторые выводы

- Макомное мышление зиждется на диалектическом единстве математической теории музыки и относительной природы музыкального интонирования. В этом соотношении точности (канонов) и свободы музыкального бытия, основой является праведный разум (*идроки мустаким*) и здравый вкус (*табъи солим*) музыканта.

- В различные периоды истории вектор движения музыкальной мысли шел то от практики к теории, то от теории к практике, и во всех случаях возникала объективная необходимость осмысления и фиксации каких-то общих правил.
- Так в эпоху расцвета универсального учения *илми адвор* - науки о кругах, возникла табулатурная нотация, служившая связующим звеном между теорией и практикой.
- Развитие классической музыки в формате Шашмакома породило необходимость записи для официальной канонизации сакральных традиции музыкальных и вербальных текстов макомов, проделав путь от практики к теории. На гребне этого замысла была создана макомная нотация.
- Танбурная нотация уникальна тем, что в многовековой истории классической музыки Востока, впервые был записан в полном объеме целостной свод макомов, освященных многовековой практикой. В этом плане она может быть поставлена в ряд выдающихся письменных памятников мировой музыкальной культуры.
- Макомная нотация весьма совершенна в своем роде. Основы лада, ритма и музыкальной композиции зафиксированы в ней с математической точностью. Весь текст макомов можно уподобить грандиозному архитектурному ансамблю, построенному по законам золотой пропорции.
- Танбурная табулатура относится к типу модальной нотации. Зафиксированные в её текстах ладовые и ритмические модусы – макомы и усули – являются только матрицей, предпосылкой к созданию музыкального произведения. Художественный результат задуманного сочинения, в конечном итоге зависит от знаний и мастерства исполнителя.
- Современная техника изобрела много новых средств сохранения и передачи музыки во времени и пространстве. Но всякое CD и DVD фиксирует только один вариант звучания музыки. В этом отношении добротный нотный текст по сравнению с аудио и DVD записями дает для музыканта профессионала нечто большее – обширное информационное поле для творческого переосмысления и претворения собственной харизмы.
- Даже самая великая традиция мертва, если она не обновляется. Классическая музыка, независимо восточная она или западная, живет в веках благодаря новым и новым интерпретациям. И уникальная нотная запись



макомов, созданная великими мастерами прошлого, так же ждет своих интерпретаторов, чтобы по-новому осветить вековые традиции.

*Otanazar Matyakubov (Uzbekistan)*

**On some parallels and intersections in the development of classical musical traditions of Uzbekistan and Azerbaijan**

Parallels and intersections of Azerbaijan mugam and uzbek makom is a unique aspect of interconnections of cultures of Azerbaijan and Uzbekistan.

The development of classical music gave rise to necessity of recording for official canonization of sacral tradition of musical and verbal texts of makoms making the way from practice to theory. On the top of this idea there appeared makom notation. Azerbaijan musicologist of the Middle Ages Abdulgadir Maragai has performed great services in this process. Tanbur notation is unique as in the centuries-old history of classical music of the East for the first time there was written an integral code of makoms resulted from the centuries – old practice.

*Otanazar Matyakubov (Özbəkistan)*

**Özbəkistan və Azərbaycan klassik musiqi ənənələrinin inkişafında bəzi paralellər və kəsişmə nöqtələri**

Azərbaycan və Özbəkistan mədəniyyətlərinin qarşılıqlı əlaqələrində nadir aspect Azərbaycan muğamı və özbək makomundakı paralellər və kəsişmə nöqtələridir.

Klassik musiqinin inkişafı təcrübədən nəzəriyyəyə qədər yol keçərək, musiqili və şifahi makom mətnlərinin mərasim ənənələrinin rəsmi qanunlaşdırılması üçün nota köçürülməsi zərurətini yaratdı. Bu ideyanın nəticəsində makom not yazıları yarandı. Bu prosesdə orta əsr Azərbaycan musiqişünası Əbdülqadir Marağinin xidməti böyükdür. Tənbur notasiyası ona görə nadirdir ki, Şərq klassik musiqisinin çoxəsrlik tarixində ilk dəfə olaraq makom toplusu tam həcmdə nota köçürülmüşdür.

**Ключевые слова:** классическая музыка, мугам, традиция, нотация, культурные взаимосвязи.

## **ВЗАИМОСВЯЗИ ВИЗУАЛЬНЫХ КУЛЬТУР АЗЕРБАЙДЖАНА И УЗБЕКИСТАНА В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

Испокон веков между азербайджанским и узбекским народами существовали тесные связи и теплые, дружественные отношения. Они обусловлены, в первую очередь, общностью исторических корней, близостью культурных, нравственных и национальных мировоззрений, сходством быта и уклада жизни этих двух народов. Особенно четко и наглядно это сходство проявляется в произведениях художественной культуры – музыке и поэзии, зодчестве и прикладном искусстве, миниатюре и росписи. В течение долгих столетий регионы Закавказья и Средней Азии, заселенные этими и другими, по большей части родственными народами, находились в тесных общественно-политических, экономических, хозяйственных и культурных взаимоотношениях, что оставило свой отпечаток в формировании художественных школ, выработке стилей и способствовало обмену информацией и достижениями.

Ранний, и пожалуй, наиболее сложный в плане художественно-исторического расследования этап взаимосвязей восходит, по-видимому, к первым векам н.э. В этот период (по некоторым источникам еще раньше) на территории Средней, а потом и Передней Азии прочно основываются древнетюркские племена со своими национальными и художественными традициями, которые слились с местными. Хотя, разумеется, в этот ранний период еще не сложились ни сами эти народы, искусство которых сопоставляется, ни выработанные ими художественные стили. Поэтому древний период в истории азербайджано-узбекских культурных связей обычно рассматриваются в качестве многослойной, обобщающей исторической базы, на которой столетия спустя постепенно выделяются те или другие традиции, разнохарактерные аспекты взаимосвязей и взаимообогащений.

Начало систематических культурных взаимосвязей между народами Закавказья и Средней Азии в целом и между Азербайджаном и Узбекис-

таном в частности большинство исследователей относят уже ко времени политического распада арабского Халифата (т.е. к концу X – первой половине XI вв.) и отсоединения от него богатых северо-восточных областей. В историческом аспекте - это время образования самостоятельных мусульманских феодальных государств, в управленческом аппарате которых еще господствовали хозяйственные, финансовые и культурные структуры, присущие системе правления Халифата. При династиях, образовавшихся на протяжении X-XV вв. (Саджиды, Салариды, Джелаириды, Эльдегизы, Ак-Гоюнлу, Гара-Гоюнлу и др.) возникает определенная системность художественных образов и стилей, которую можно наблюдать в таких видах искусства, как архитектура, миниатюра, ковроткачество, стенная роспись и ювелирное искусство. Это и предполагает развертывание обширной панорамы взаимодействия визуальных культур двух стран как целостных феноменов. Возникнув на раннем этапе становления мусульманского искусства, художественные стили Передней и Средней Азии довольно быстро приобретают самобытные черты, которые в силу сходных идейно-эстетических программ и геополитических условий тесно переплетаются между собой.

Вторая половина XIV века ознаменована появлением прямых и непосредственных устойчивых социально-культурных связей между азербайджанским и узбекским народами. Начало этих взаимоотношений связано с возникновением и правлением могущественной династии Тимуридов, власть которых на ранней стадии распространилась до стран юго-западной части Азии. Азербайджан, находящийся в пределах этого обширного владычества и привлечший внимание своими искусными мастерами, разумеется, не мог остаться в стороне от грандиозного строительного процесса, которое было развернуто Тимуром и его преемниками в столице государства. Согласно историческим данным, в период формирования основных комплексов центральной части Самарканда, величественной столицы Тимуридов, в городе работало много мастеров, приглашенных из Азербайджана. Это были зодчие, художники-наггашы, резчики, камнетесы, представители многих других профессий. Особо выделялись мастера из Тебриза – крупнейшего города Южного Азербайджана, в котором была сосредоточена большая часть художественных мастерских зрелого средневековья. Отраднo, что имена некоторых из них сохранились на порталных вырезках крупнейших Самаркандских сооружений. Так,

на портале над входом в мавзолей Шади Мульк ака (1372 г.) выгравировано имя Тебризского мастера (уста) Зейн ад-Дина Шамса Тебризи, руководившего строительством и декоративной отделкой данного мавзолея.

Привлекает внимание другой архитектурный шедевр – мавзолей Туман ака (1405-06 гг.), входящий в единый строительный комплекс с первым упомянутым памятником. Оба памятника составляют звено в оформлении знаменитого на весь мир средневекового Самаркандского архитектурного ансамбля Шахи-зинда. Примечательно, что азербайджанские мастера были вовлечены в строительный процесс в поздний период формирования комплекса – не раньше середины XIV века, тогда как ранний облик комплекса начал складываться уже в XI-XII веках. Это связано с завоевательными походами Тимура и его предпочтением, которое грозный, но мудрый правитель не без основания отдавал тебризским мастерам. Так, на портале мавзолея Туман ака можно разглядеть имя другого тебризского мастера – Шейха Мухамеда ибн Гаджи Бандгира ат-Туграи Табризи, также руководившего строительством сооружения. Есть основание полагать, что выходец из известного в Тебризе рода ат-Туграи, талантливый уста Шейх Мухамед при возведении мавзолея нередко работал под непосредственным наблюдением самого Тимура, который в то время как раз находился в своей столице, недавно вернувшись из очередного похода и готовившегося на новый, на сей раз против Китая. Этому плану не суждено было сбыться, а Шейх Мухамед ат-Туграи Табризи завершил строительство великолепного мавзолея уже после его смерти.

Примечательно, что многие образцы самаркандского зодчества этого времени вторили архитектурным формам, выработанным в Тебризе и других городах Азербайджана. Этому способствовали азербайджанские зодчие, работавшие в Самарканде и других городах Узбекистана. По мнению специалистов, примером для них могла служить мечеть Алишаха в Тебризе, воздвигнутая в XIV в. Это предположение находит свое подтверждение в трудах некоторых азербайджанских ученых. Академик А.Саламзаде, признанный специалист азербайджанских архитектурных школ, писал: «В настоящее время устанавливается, что именно мечеть Алишаха явилась тем образцом, который повлиял на знаменитые мечети и медресе, сооруженные в Самарканде Тимуром, в строительстве которых принимали участие мастера из Тебриза» (1, с. 37).

Крупнейшей вехой в истории взаимодействия визуальных культур Азербайджана и Узбекистана является творчество выдающегося художника мусульманского Востока Кемаледдин Бехзада, художественный стиль которого сильно повлиял на почерк многих поколений художников-миниатюристов из разных стран. Многие связывают Бехзада как с Азербайджаном, так и с Узбекистаном. Родившись в Герате, Бехзад учился рисовальному искусству сначала у Мирека Наггаша, а потом у известного азербайджанского художника Пир Сейид Ахмеда Тебризи. Это произошло в 70-80-х годах XV века, когда молодой Бехзад еще прокладывал путь к вершине виртуозного мастерства. После учебы у азербайджанского художника-педагога, Бехзад сначала работает в родном Герате, в дворцовой библиотеке местного правителя Гусейна Байкары. В 1507 году начинается новый, узбекский период творчества Бехзада, продолжавшийся всего четыре года. После поражения Мухамеда Шейбани хана азербайджанскому правителю шаху Исмаилу, объединившему крупные территории Среднего и Переднего Востока под своей властью, Бехзад с большими почестями приглашается во дворец шаха и начинается его последний, самый продолжительный, тебризский период творчества. Работая сначала на узбекской, а затем азербайджанской земле, великий мастер кисти создал своеобразный художественный стиль, в котором отразились лучшие достижения искусства двух народов. Не без основания эти и другие народы считают Бехзада своим, творчество которого, по сути, открыло новую страницу в развитии миниатюрного искусства целого ряда стран Востока. Шах Исмаил очень дорожил Бехзадом, считая его лучшим художником всех времен и народов. Предание гласит, что перед неудачной для азербайджанцев Чалдыранской битвой, словно предчувствуя неладное, шах упрятал Бехзада в неприступную пещеру с большим запасом провианта и всего необходимого. Вернувшись после досадного поражения от турецкого султана Салима, шах первым делом осведомился о Бехзаде. Узнав о том, что неприятель не смог добраться до художника, и Бехзад все еще находится в пещере, шах, несмотря на горькое поражение, радостно произнес: «Хвала Аллаху за то, что он, услышав наши молитвы, уберег Бехзада от османского плена!»

Творчество Бехзада, его заслуги в формировании новых стилей и сближении творческих манер Гератской, Самаркандской, Тебризской и прочих миниатюрных школ, достаточно широко изучено азербайджан-

скими, узбекскими, российскими учеными. В изучение наследия Бехзада внесли свою лепту также современные иранские, турецкие и западные исследователи. Приятно отметить, что по объему исследованного материала, публикаций, а также значению научного анализа лидирующая позиция в этом принадлежит азербайджанским и узбекским искусствоведом, стоящим далеко впереди своих зарубежных коллег.

Прежде всего Сиявуш Дадашев развенчивает миф о множественности региональных центров миниатюрной живописи, названных по конфессиональному, этническому, географическому или династийному признакам. Результатом этого мифа стали определения мусульманская, монгольская, миниатюра Ирана и сельджукская миниатюра Ирана, сельджукская миниатюра арабов, миниатюра Центральной или Средней Азии, миниатюра эпох – Тимуридов, Сефевидов, Шейбанидов, Бабуридов. На самом деле все они покрываются единой глобальной тюркской традицией, имеющей известные локальные особенности. Доказательством этому служат выявленные исследователем общие структурные принципы изобразительного языка.

Следующий этап в истории азербайджано-узбекских культурных отношений начинается с проникновения в восточные страны дипломатических и прочих миссий западных стран, усиления сначала политического, а затем и военно-административного присутствия ведущих европейских держав. Политическая и социальная разобщенность, феодальная смута, упадок производительных сил, отсутствие централизованного национального государства, характерные для общественно-политической жизни народов Закавказья и Средней Азии в канун Нового времени, заметно отодвинули развитие этих стран и народов, привели к упадку исторически сложившихся художественных традиций. Этому способствовало также влияние европейской и русской культуры, которое все больше давало о себе знать в произведениях искусства, в формировании новых творческих канонов и форм. В XVIII – первой половине XIX вв., крупные, массивные формы в архитектуре постепенно исчезают, уступая место главным образом строениям сравнительно небольших размеров, лишается былого разнообразия, красочности и монументальности стенная роспись, сводятся на нет рукопись и миниатюра, не выдержавшие конкуренции с печатными изданиями. В этих условиях растет значение народного творчества, сохранившего канонизированные, колоритные

формы вплоть до новейшего времени. Именно здесь, в неисчерпаемом мире народного творчества проявляется художественная самобытность азербайджанского и узбекского народов, которая касается многих видов прикладного искусства, народной музыки, красочно присутствует в быту, народных обычаях и обрядах.

Каждый период в истории взаимосвязей визуальных культур Азербайджана и Узбекистана отмечен появлением каких-либо ведущих художественных тенденций или возникновением новых форм творчества. В древний период, например, бросается в глаза выработка некоторых художественных стилей, которые в дальнейшем легли в основу творческих канонов, между которыми существовало много регионально идентичных особенностей. Позже, уже в период зрелого средневековья на передний план выступают строительное искусство, миниатюра и роспись, которые отражали близость художественного мировоззрения двух народов. В канун нового времени, когда дворцовое искусство приходит в упадок, инициативу во взаимосвязях и взаимообогащении «перехватывают» виды народного творчества, ярко, красочно и жизненно отражаясь в быту этих и других народов Востока.

Подводя итоги, подчеркнем, что в этой статье мы лишь отрывочно проследили историю развития азербайджано-узбекских культурных связей, а также их изучение, несмотря на обширность охватываемого времени. В данной статье мы преследовали цель вкратце ознакомить читателей азербайджанского и узбекского народов в культурно-историческом аспекте, пролить свет на многовековую историю контактов двух родственных культур, выявляя их основных этапов развития и заглавных областей художественной культуры, характерных для того или другого этапа.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Саламзаде А.В. Зодчество. – Баку, 1983.
2. Садыхова С.Ю. Ювелирное искусство Азербайджана в контексте развития многосторонних культурных взаимосвязей. – Баку, 2009.
3. Гюль Э.Ф. Взаимосвязи коврового искусства Азербайджана и Средней Азии. Автореферат кандидатской диссертации. – Баку, 1993.
4. Сиявуш Дадаш. Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры. – Стамбул, 2006.

***Rana Abdullayeva (Azerbaijan)***

**Interconnections of visual cultures of Azerbaijan and Uzbekistan in medieval period**

The researchers date the beginning of systematic cultural interconnections between the peoples of Azerbaijan and Uzbekistan from the time of political disintegration of Arabic Caliphate. There appeared a certain system of artistic images and styles, which can be observed in such kinds of art as architecture, miniature, carpet-weaving, murals and jeweller's art. It supposes the development of the large panorama of visual cultures of two countries as integral phenomena.

***Rəna Abdullayeva (Azərbaycan)***

**Orta əsrlərdə Azərbaycan və Özbəkistan visual mədəniyyətlərinin qarşılıqlı əlaqələri**

Azərbaycan və Özbəkistan xalqları arasında müntəzəm mədəni qarşılıqlı əlaqələrin başlanması tədqiqatçılar ərəb Xəlifətinin siyasi tənəzzülü dövrünə aid edirlər. bədi obraz və üslubların müəyyən ardıcılığı meydana gəlir ki, bunu incəsənətin memarlıq, miniatür, xalçaçılıq, divar boyakarlığı, zərgərlik kimi növlərində müşahidə etmək olar. Bu isə iki ölkənin visual mədəniyyətlərinin bütöv fenomenlər kimi qarşılıqlı təsirinin inkişafının şərtidir.

**Ключевые слова:** азербайджанские мастера, визуальная культура, средневековье, архитектура, миниатюра.



## ДУХОВНЫЕ СВЯЗИ МЫСЛИТЕЛЕЙ УЗБЕКИСТАНА И АЗЕРБАЙДЖАНА

Духовные связи народов Узбекистана и Азербайджана имеют многовековую историю. В VI-IV вв. до н.э. наши страны попали под власть персидской династии Ахеменидов, а в начале IV в. до н.э. на территории наших стран вторглись войска Александра Македонского. Образование государства Сасанидов и Тюркского каганата расширили интеграционные связи народов всей Средней Азии, Передней Азии и Закавказья. В "Авесте", священной книге зороастрийцев, отражены социально-политические, философские, духовно-нравственные взгляды наших предков. Ислам, его культура, философия, нравственные учения, проникая во всех сферах общественной жизни, объединил наши народы еще теснее.

Духовные связи народов Узбекистана и Азербайджана проявляются, прежде всего, в философии, эстетике, литературе, музыке, поэтике.

Духовные связи отражаются в наследии наших великих предков. Как известно произведения и идеи Низами Ганджеви всегда были объектом восхищения и подражания. Как писал академик В.З.Захидов в честь 800 летнего юбилея Низами Ганджеви в 1947 году: "Все стремились подражать ему и писать такие вещи, которые были бы достойны духа Низами".<sup>6</sup> Среди них был наш великий поэт и мыслитель Алишер Навои. С самого начала своей творческой деятельности он находился под влиянием Низами. В специальной главе своей поэмы "Фархад и Ширин", тоже написанной под влиянием Низами, он пишет, что "его Гянджа, его родина, его сердце – родник драгоценностей, его голова – венец этого родника, а его язык исторгает ценности из этого родника... По своему содержанию и мысли произведения Низами настолько бесконечны, что для того, чтобы

---

<sup>6</sup> - Захидов В. Влияние Низами на развитие узбекской литературы//Низами Ганджеви. Материалы научной конференции, посвященной жизни и творчеству поэта (3-6 июня 1947 г.). – Изд. АН Азербайджанской ССР, 1947. – С.99.

измерить их, нужна громадная чаша, как небесный свод, и такая огромная гиря, как земной шар”.<sup>7</sup> Таких примеров можно привести много.

В каких социально-философских и эстетических идеях отражаются духовные связи мыслителей наших народов?

Мыслители узбекских и азербайджанских народов, прежде всего, были гуманистами. Изучение произведений аль-Фергани, аль-Хорезми, аль-Фараби, Ибн Сины, аль-Беруни, Алишера Навои, Бабура, Машраба, Агахи и Бахманйара, Низами Ганджеви, Махмуда Шбустари, аль-Хуруфи Наими, Имамеддина Насими, М.Ф.Ахундова показывает, что они высоко ценили добродетель, нравственность, разумное, познавательную способность человека. Когда Ибн Сина и Бахманйар считают первопричиной прежде всего сущего духовную субстанцию, т.е. бога, они отнюдь не умаляют значения человеческого разума, его познавательную активность. Человек путем упражнений и поисков познает ”высший духовный мир идей”. Высшей формой познания является разумное познание.<sup>8</sup>

Как последователь аль-Фараби и Ибн Сины Бахманйар считал, что только человек может познавать через свои непосредственные контакты с внешним миром, посредством сентенции человек способен ”узнавать мир”. ”Разумом мы познаем”, - пишет Бахманйар, - либо с помощью определения, либо с помощью чего-то другого. Определение обязательно состоит из общих вещей, и точно также обстоит дело с тем, что познается не с помощью определения, а посредством описания и тому подобного, - при обоих способах познания мы доходим до наиболее общего, то есть до рода или до неотъемлемого признака, которое представимо само по себе, ибо в противном случае мы имели бы бесконечный регресс.<sup>9</sup> Глубоко веря в человеческий разум, аль-Фараби считал, что человек все свои знания получает извне, для этого он наделен ощущением, восприятием, памятью, речью и разумом. Поэтому человек у Фараби выступает, как активно познающий субъект, а природа, внешний мир – как объекты познания.<sup>10</sup>

Много общего можно найти в философских воззрениях узбекских и азербайджанских мыслителей по происхождению мира, о бытии и мате-

<sup>7</sup> - Захидов В. Влияние Низами на развитие узбекской литературы//Низами Ганджеви. Материалы научной конференции, посвященной жизни и творчеству поэта (3-6 июня 1947 г.). – Изд. АН Азербайджанской ССР, 1947. – С.99.

<sup>8</sup> - История философии в СССР. Т.1. – М.: Наука, 1968. – С.134.

<sup>9</sup> - История азербайджанской философии. Т.1. – Баку, Элм, 2002. – С.261.

<sup>10</sup> - См.: Из философского наследия народов Востока. – Т.: Фан, 1972. – С.120-121.

рии, т.е. в онтологических вопросах. Например, согласно Фараби, единое бытие состоит из шести ступеней, которые одновременно являются началом всего существующего и связаны друг с другом в форме причинной зависимости. Первая ступень – первопричина (ас-сабаб ал-аввал, т.е. бог); вторая – бытие небесных тел (ас-сабаб, ас-сони); третья – деятельный разум (ал-ақл ал-фаол); четвертая – душа (ан-нафс); пятая – форма (ас-сурат); шестая – материя (ал-модда). Таким образом, бог и материя, составляя единое целое, причинно связаны через ряд ступеней”.<sup>11</sup> По Бахманйару начало мира имеет следующие ступени: а) бытие, не имеющие себе причины и оно едино; б) действующие разумы и их много видов; в) души небесных планет и их много видов; г) души человеческих особей и их много индивидуумов”.<sup>12</sup> Не трудно заметить, что азербайджанский мыслитель придерживается положения Аристотеля, разделяемого также аль-Фараби и Ибн Синой.

Узбекские и азербайджанские мыслители мечтали об идеальном государстве, где царят справедливость, равноправие, добродетель, спокойствие и благополучие. Первым из восточных мыслителей об этой идее размышлял и писал аль-Фараби. Идеальное государство он уподоблял здоровому человеческому организму, все органы которого взаимосвязаны и целенаправленно, разумно поддерживают друг друга. По мнению мыслителя, в идеальном государстве существует возможность свободного выбора профессии, царят подлинная свобода и равноправие, жители избирают себе главу государства.<sup>13</sup>

Об идеальном государстве пишут Ибн Сина, Низами Ганджеви, Насириддин Туси, Алишер Навои. Все эти мыслители были противниками тиранического образа правления, всегда осуждали произвол, насилие и несправедливость. Например, Низами Ганджеви мечтает о государстве, где нет несправедливости, насилия, обмана, где все люди живут в солидарности, разделяют и радость и горе, всегда поддерживают друг друга, где процветают наука, любовь к просвещению. ”Идеи Низами о справедливом социальном устройстве достигают в ”Икбал-намэ” наивысшей степени развития. К концу жизни поэт понял, что ни один правитель, даже такой

<sup>11</sup> - Там же. – С.114.

<sup>12</sup> - История азербайджанской философии. Т.1. – Баку, Элм, 2002. – С.237.

<sup>13</sup> - См.: Григорян С.Н. Из истории философии Средней Азии и Ирана. VII-XII вв. – М.: Наука, 1960. – С.157-159; Игнатенко А.А. В поисках счастья. – М.: Восточ.лит-ра, 1982. – С.180-192.

ученый и пророк, как Искандер, не может сколько-нибудь серьезно улучшить условий жизни народа. Для того чтобы люди зажили свободно и счастливо, необходимо изменить сам социальный строй, необходимо создать новые общественные отношения. Счастливую и свободную жизнь может построить только сам народ. Свои гениальные мысли поэт выразил в "Икбал-намэ" в блестящей художественной форме".<sup>14</sup>

В социально-философском и эстетическом наследии узбекских и азербайджанских мыслителей важное место занимают проблемы формирования совершенной личности. Они активно искали пути и средства духовно-нравственного совершенствования человека, гармонизации взаимодействия человека и общества, воспитания у него любви к прекрасному, доброму. Когда в "Хамсе" Низами воспекает красавицу Ширин, - мыслитель выступает "против господствовавших тогда взглядов на женщину как на низкое и греховное существо... Он порицал легкомысленное отношение к любви, говорил о необходимости соблюдения единобрачия, осуждал многоженство".<sup>15</sup> Его поэма "Лейли и Меджнун" не только повесть о двух влюбленных, они как совершенные личности вызывают восхищение, а их трагическая судьба – сострадание. Таковы и героини Алишера Навои, которые по сей день остаются идеалом верности к своей любви, идеалом человеческой красоты.

В социально-философском и эстетическом наследии народов Узбекистана и Азербайджана много интересных, поучительных общих идей, мыслей, которые свидетельствуют о многовековой духовной связи наших народов. Широкие интеграционные связи, установленные в последние годы между двумя независимыми государствами – Узбекистаном и Азербайджаном открывают новые просторы для сравнительного изучения этого наследия, найти новые, перспективные формы сотрудничества в сфере изучения духовных связей наших мыслителей – предков.

Азербайджанский национальный культурный центр, который функционирует в столице Узбекистана, Ташкенте, много делает по пропаганде азербайджанской литературы, музыки, искусства. Хорошо было бы, чтобы этот культурный центр участвовал в издании и распространении книг великих мыслителей, философов, поэтов, искусствоведов в Узбекистане.

<sup>14</sup> - Гулизаде М.Ю. Низами Ганджеви (жизнь и творчество). – Баку, Изд. АН Азерб.ССР, 1953. – С.76-77.

<sup>15</sup> - См.: История философии в СССР. – М.: Наука, 1968. – С.140-141.

***Saida Agzamkhojayeve (Uzbekistan)*****Spiritual relations of thinkers of Uzbekistan and Azerbaijan**

Spiritual relations of peoples of Uzbekistan and Azerbaijan have a centuries – old history. They manifest themselves, first of all in philosophy, aesthetics, literature, music, poetry. The study of the works of al-Fergani, al-Khoresmi, al-Farabi, Ibn Sina, al-Beruni, Alishir Navoi, Babour, Mashrab, Agakhi and Bahmanyar, Nizami Gamjavi, Mahmoud Shabustari, al-Hurufi Naimi, Imadaddin Nasimi, M.F.Akhundov shows that they appreciated highly the virtue, morals, intellect, cognition of the man. There is much common in philosophical views of uzbek and Azerbaijan thinkers on the origin of the world, being and substance, that is, on ontological questions.

***Səidə Aqzamxocayeva (Özbəkistan)*****Özbəkistan və Azərbaycan mütəfəkkirlərinin mənəvi əlaqələri**

Özbəkistan və Azərbaycan xalqlarının mənəvi əlaqələri çoxəsrlik tarixə malikdir. Onlar, hər şeydən əvvəl, fəlsəfədə, estetikada, ədəbiyyatda, musiqidə, poetikada özünü göstərir. Əl-Fərqani, əl-Xarəzmi, əl-Fərabi, İbn Sina, əl-Biruni, Əlişir Nəvai, Babur, Maşrab, Aqaxi və Bəhmənyar, Nizami Gəncəvi, Mahmud Şəbüstəri, əl-Hürufi Nəimi, İmadəddin Nəsimi, M.F.Axundovun əsərlərinin tədqiqi göstərir ki, onlar ləyaqəti, əxlaqi, ağılı, insanın idrakı qabiliyyətini yüksək qiymətləndirmişlər. Dünyanın yaranması, varlıq və materiya, yəni ontoloji məsələlərdə özbək və Azərbaycan mütəfəkkirlərinin fəlsəfi görüşlərində bir çox ümumi fikirlər tapmaq olar.

**Ключевые слова:** духовные связи, гуманизм, добродетель, нравственность, онтологические вопросы, совершенная личность.

## **ИЗ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРНЫХ СВЯЗЕЙ АЗЕРБАЙДЖАНА И УЗБЕКИСТАНА**

Об уровне развития зодческого искусства средневекового Азербайджана можно судить по сотням произведений архитектуры и градостроительства, свидетельствующим об его роли и значимости как одного из крупнейших центров художественной культуры Востока.

Особенности геополитического положения Азербайджана во многом определили характер контактов с внешним миром. Включение издревле территорий Азербайджана в единую мировую систему Великого шелкового пути способствовало расширению информационных, коммерческих, культурных пространств, одним из выдающихся его достижений явилось тесное взаимодействие художественных культур Востока и Запада.

Проявление культурной общности, а также высокий профессиональный авторитет зодчих-азербайджанцев способствовали возведению под их руководством или с их непосредственным участием монументальных строений не только на Родине, но и во многих городах Востока, в том числе в Багдаде, Герате, Сарай-Берке, Самарканде, Конье, Мешхеде, Шахрисябзе, Исфохане, Сивасе, Стамбуле, Бурсе, Дивриги. Типологический спектр этих строений весьма широк, отвечая выдвинутым приоритетам, всевозможным сторонам общественного и бытового уклада социума на различных этапах его развития. Хотя имела место и обратная связь, иначе говоря, на формирование архитектурно-художественного образа зданий определенное влияние оказывали строительные достижения стран, взаимный контакт с которыми был весьма силен.

Культурный синтез в известной степени обеспечивал взаимное проникновение, что подтверждается единой стилистически родственной линией развития зодчества этих регионов. Стилиевой синкретизм согласовывался с общей предпосылкой, включавшей главные источники и составные элементы искусства их представителей, предопределившей своеобразие произведений архитектуры.

Расцвет художественной культуры Азербайджана к XV веку стал возможен в условиях исключительного подъема городов и городской жизни, predeterminedной созидательной активностью широких слоёв населения. Создаются предпосылки к осуществлению значительных замыслов – целостных ансамблевых решений, чётко организованных центров и узлов, взаимосвязанных единством архитектурно-планировочного замысла.

Общность исторических судеб средневекового Азербайджана и Узбекистана имеет глубокие корни, она определяется в основном многовековым вхождением в крупные государственные образования, общностью религии, языка. На базе высоких традиций узбекского зодчества, в тесном контакте местных и пришлых устатов-мастеров утверждается «новый стиль» (Ибн Арабшах) единой художественной школы (1, с. 309). Вклад в неё зодчих Азербайджана довольно значим, их талант был не растворен, но органично влит полнокровной творческой струёй в создание шедевров архитектуры.

По «высочайшему повелению» Амир Тимура возводятся великолепные крупномасштабные насыщенные декором монументальные строения. Особую парадность архитектурно-художественному образу сооружений придавали объёмные с глубокими эйванами пештаки, замкнутые мощными устоями. Они стали наиболее эффектными элементами общей архитектурной композиции, корни которых, как справедливо указывают учёные Узбекистана следует искать в Азербайджане, в монументальных строениях Ильханидов (1256-1357). Их «количественные» параметры не уступают самым крупным монументальным сооружениям Тимуридской эпохи. Однако чрезмерные абсолютные размеры, крайне нерациональные в регионах с высокой сейсмичностью, в известной степени «виновны» в утрате многих шедевров зодческого искусства, как в Центральной Азии, так и в Азербайджане.

Имена, нисбы и профессиональные звания устатов – мухандис, мемар, кашисаз, наггаш, бендгир, – создателей архитектурных шедевров, не все дошли до нас. Те, кто известны, увековечены традиционно на портале (мавзолей Туман-ака, 1405 г., Шах-и Зинда, Самарканд, арх. Шейх Мухаммед ибн Ходжабек Тебризи), порой дважды (дворец Ак-Сарай, 1380-1404 гг., Шахрисябз, арх. Мухаммед Юсиф Тебризи) (2, с. 293, 303), вплетаясь в прихотливые полихромные извивы растительных орнаментов величественного портала. Сама эпиграфика свидетельствует о высокой оценке квалифицированных мастеров, принадлежавших к культурной среде.

О «камнесечцах» из Азербайджана, участвовавших в возведении комплекса мечети Биби-ханым в Самарканде (1399-1404) упоминает придворный историограф Тимура Молла Шереф а-Дин Йезди (3, с. 44). По-видимому, речь идёт о двухстах каменщиках, трудившихся на строительстве её портиков. В перечне приведенном Л.Голомбек и Д.Вилбером в «Тимуридской архитектуре Ирана и Турана» (1988) названы семь мастеров из Тебриза, оставивших свои «подписи» в одном только Самарканде (4, с. 58-60).

Многочисленные мастера привезенные Тимуром в Самарканд – в «сияющую точку мира» – проживали, по утверждению Ибн Арабшаха (сер. XV в.) в окрестностях столицы в селениях названных Миср, Димишк, Багдад, Султание, Шираз. Единовременно построенный Султание (Южный Азербайджан) один из крупнейших транзитных центров на Шелковом пути, где был возведён величественный культовый комплекс с мавзолеем Ольджайту-хана; он горделиво высится и сегодня.

Проф. Г.А. Пугаченкова отмечает, что «художественный металл Мавераннахра этой эпохи (XIV-XV вв., Р.А.) был представлен немногими, по первоклассными изделиями иранских и азербайджанских мастеров, захваченных Тимуром и работавших по его заказам» (5, с. 254).

На огромном бронзовом казане для воды (сакеи) выполненном для ханаки Ходжа Ахмеда и связанным, таким образом уже в самом замысле с его архитектурой указано имя Абд-ал-Азиза Шараф ад-Дина Тебризи. Исходные композиционные принципы ханаки высокочтимого учёного-мистика Ходжа Ахмеда Ясави (1389-1399 гг., г. Туркестан) находят прямые аналоги в ханегах Шейха Шихабетдина Ахари в г. Ахаре (Южный Азербайджан). Это сложносоставные крупномасштабные сооружения, состоящие из разнородных строений и помещений, связанных общим замыслом, объёмным построением, разработкой фасадной композиции с грандиозным порталом и фланкирующими башнями, множеством всевозможных мотивов. Принципиальное отличие заключается в том, что связующим ядром ханегах Шейха Ходжа Ахмеда является зал джамаатханы, тогда как в ханегах в г. Ахаре господствует дворовая организация композиции (6, с. 160).

Генетические истоки арочных обводных галерей, прочно утвердившиеся в архитектуре Центральной Азии, Ирана, Сирии очень глубоки; они восходят к доисламскому периоду (7, с. 52). Композиция многоопорных мечетей, арочных портиков, обводных галерей основана на столп-



но-арочной тектонике, которая была одной из широко распространенных в средние века конструктивных систем.

Велика роль верхних обводных галерей в создании архитектурно-художественного образа трёх выдающихся сооружений – мавзолея Саманидов в Бухаре (X в.), мавзолея султана Санджара в Мерве (XII в.) и мавзолея Ольджайту – хана в Султание (нач. XIV в.) – шедевров мирового зодчества. Технические достижения, смысловая и функциональная «нагрузка» столпно-арочной тектоники, безусловно, сыграли определяющую роль в каждом из них, в частности, это уменьшение общей тяжести строения, погашение распора купола. Однако её значение в определении эстетической концепции не менее важна. Лёгкие изящные структуры аркад активно участвовали в формировании объёмно-пространственного строя зданий, архитектурных ансамблей, целостного художественного образа города.

Эти и другие многочисленные примеры демонстрируют размах и смелость поставленных грандиозных задач, в результате которых появлялись своеобразные композиции, неповторимые архитектурно-художественные разработки в лоне общих корней и тесного сотрудничества народов тюркского мира.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. История искусств Узбекистана. М., 1963.
2. Ремпель Л.И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1961.
3. Якубовский А.Ю. Самарканд при Тимуре и Тимуридах. Л., 1933.
4. Стирлен Анри. Искусство ислама. М., 2003.
5. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. Очерки искусства Средней Азии. М., 1982.
6. Амензаде Райха. Композиционные закономерности монументальных сооружений Азербайджана XI-XVII веков, Баку, 2007.
7. Воронина В.Л. Доисламские культовые сооружения Средней Азии, в «Советская Археология». М., 1960, №3.

### *Rayiha Amenzade (Azerbaijan)*

#### **On the history of architectural relations of Azerbaijan and Uzbekistan**

The manifestation of cultural community as well as high professional authority of architects-azerbaijanians promoted the construction of edifices of various types in many towns of medieval Uzbekistan under their guidance or

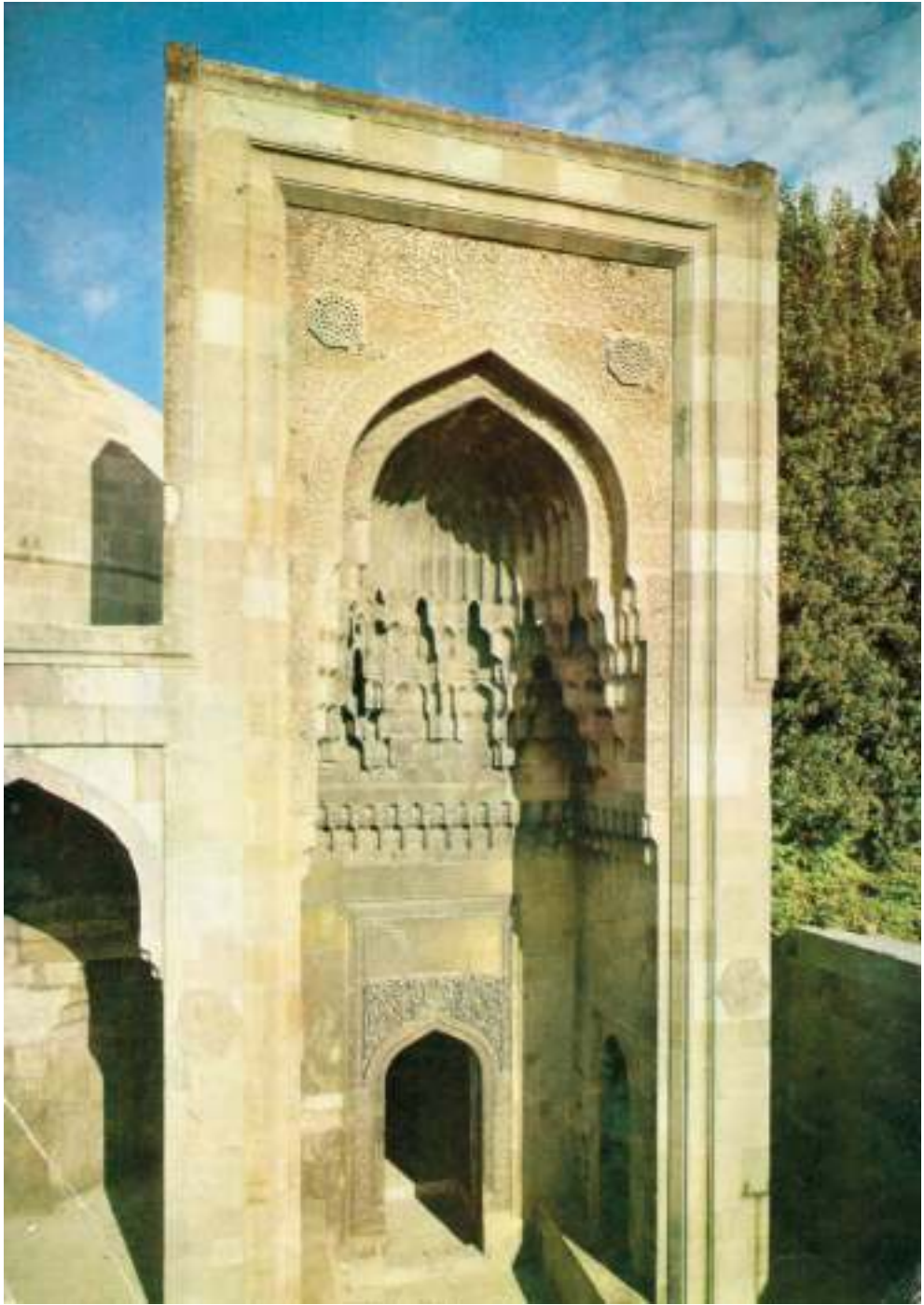
direct participation. At the turn of the XIV-XV centuries there was established “a new style” in high traditions of uzbek architecture. Azerbaijan architects made a considerable contribution to it, their talent didn't vanish; it was organically merged into the creation of architectural masterpieces (Bibi-khanym mosque, the palace of Ak-saray and others).

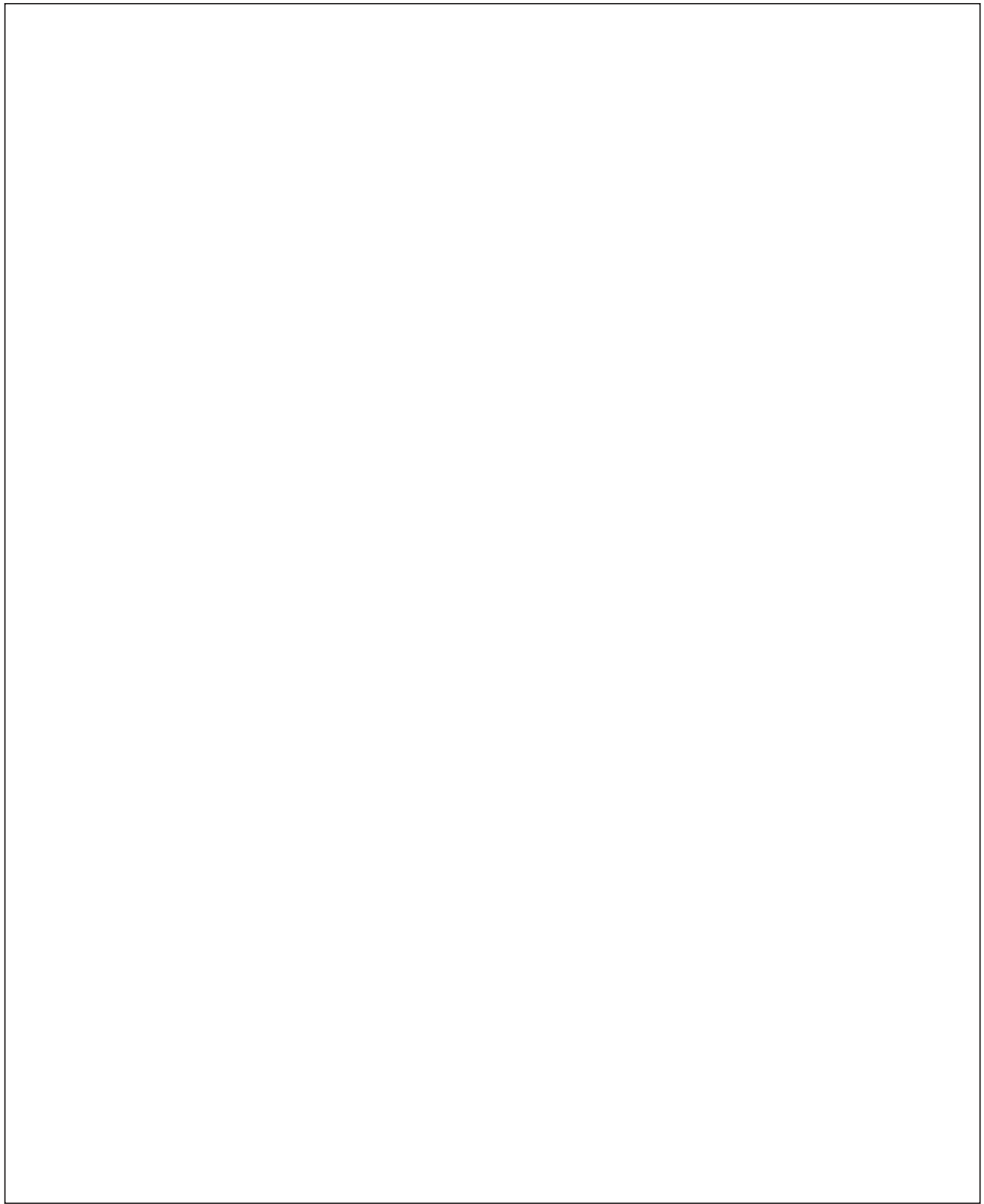
### ***Rayihə Əmənəzadə (Azərbaycan)***

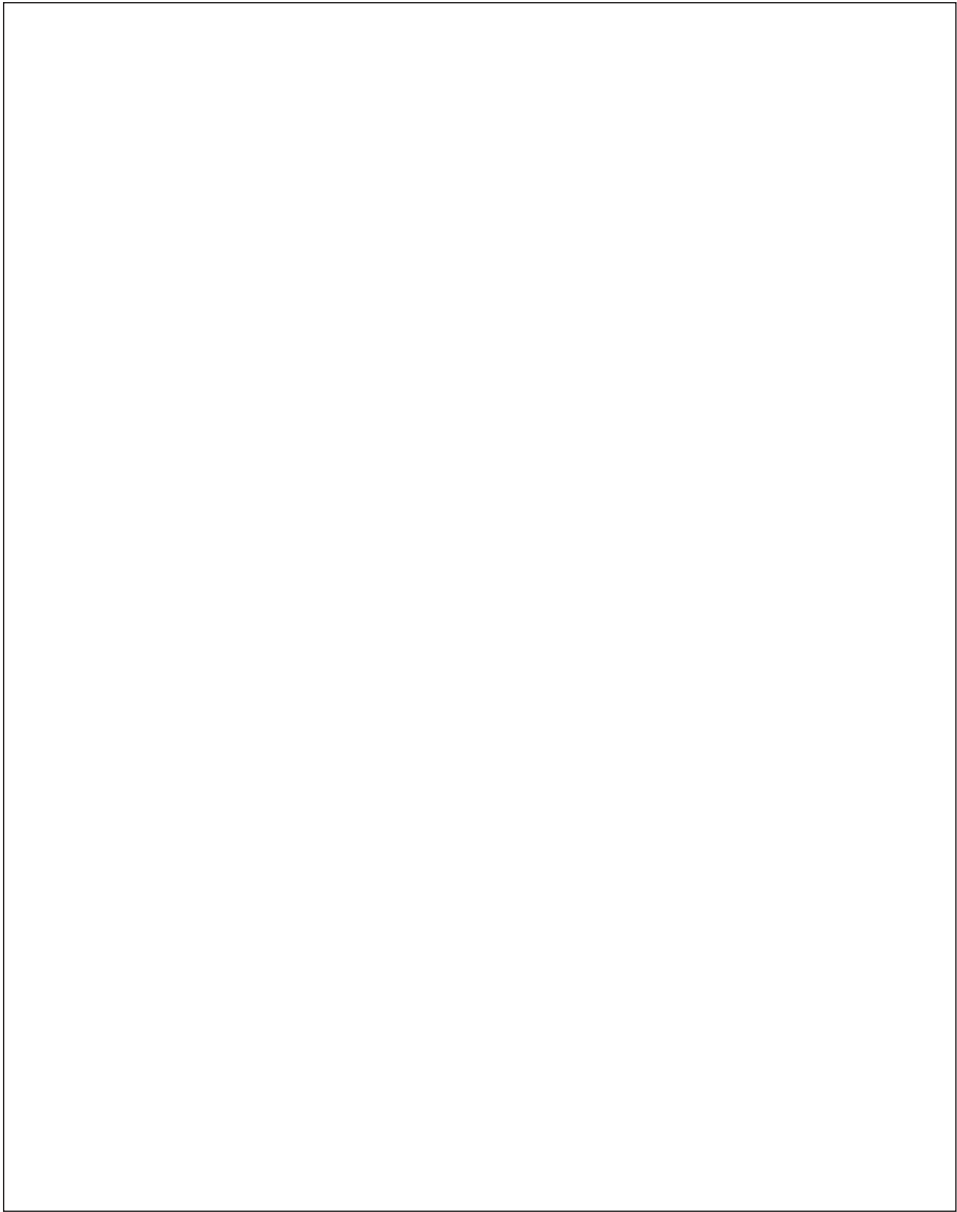
#### **Azərbaycan və Özbəkistanın memarlıq əlaqələrinin tarixinə dair**

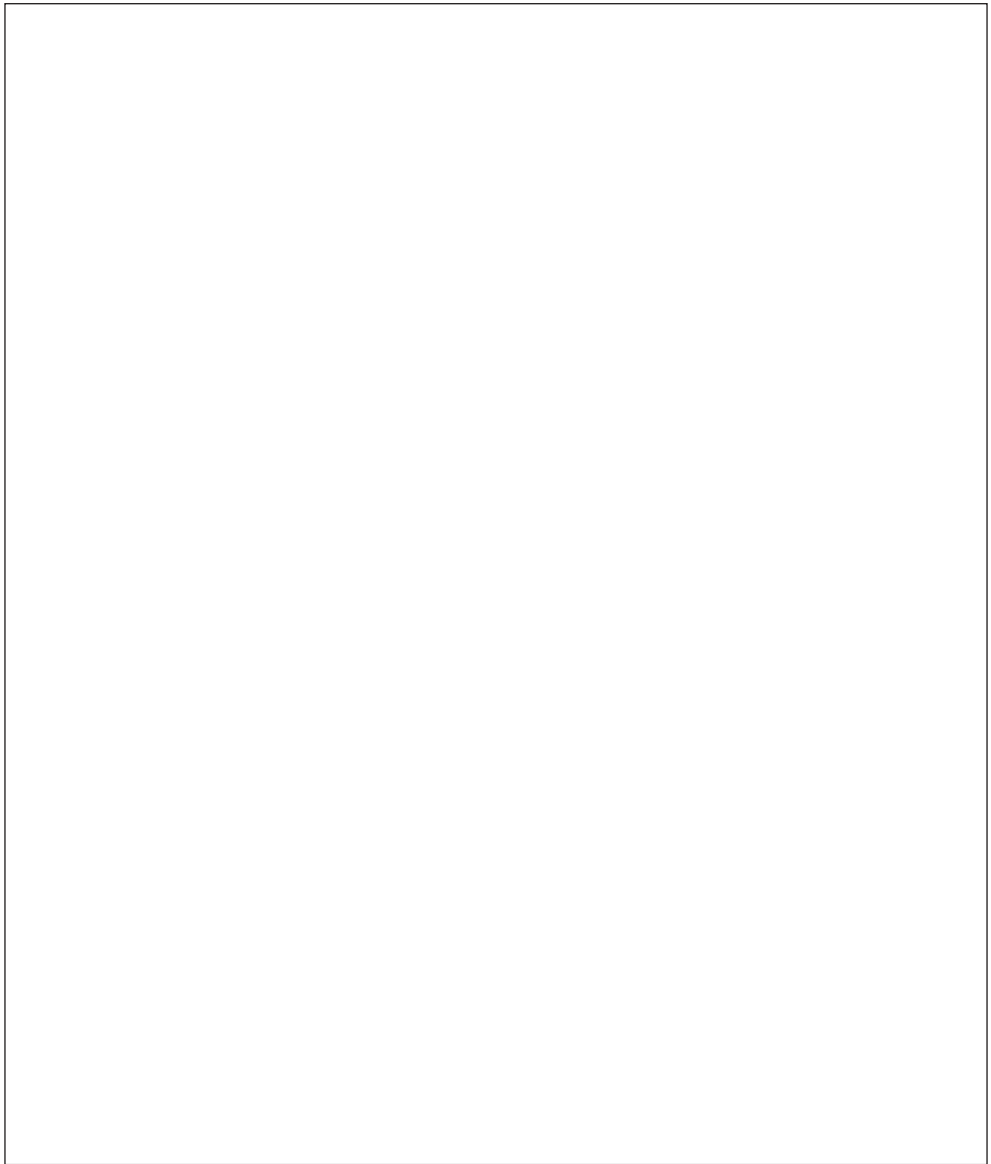
Mədəni ümumiliyin təzahürü, həmçinin Azərbaycan memarlarının yüksək professional nüfuzu onların rəhbərliyi, və ya bilavasitə iştirakı ilə orta əsrlərdə Özbəkistanın bir çox şəhərlərində müxtəlif tipli tikililərin inşasına imkan yaratmışdır. XIV-XV əsrlər dönməsində özbək memarlığının yüksək ənənələrində “yeni üslub” yaranır. Burada Azərbaycan memarlarının rolu çox əhəmiyyətlidir, onların istedad itməmişdir; o, üzvi surətdə özbək memarlığının şah əsərlərinin (Bibi-xanım məscidi, Ağ-saray və s.) yaradılması işinə qaynaq qatmışdır.

**Ключевые слова:** архитектура, города, взаимосвязи, Средняя Азия, уstad.









## **АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ТЕАТР В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА**

Становление музыкально-сценического искусства Узбекистана обусловлено многими культурно-историческими факторами: многовековыми традициями поэтического, театрального, музыкального, танцевального наследия и исполнительского творчества, а также взаимовлиянием различных пересекавшихся на территории региона культур.

В последней четверти XIX века, благодаря гастроям в Туркестанском крае российских и западноевропейских частных антреприз, а также любительским представлениям, организованным русскоязычным населением, возникает интерес к театру европейского образца. Прогрессивные слои тогдашнего общества настойчиво проводят в жизнь идею заимствования нового, передового и осуществления этой задачи на практике. Тем более что предпосылки для этого были достаточно прочно сложены всем предшествующим ходом культурного развития.

Особый интерес у местной публики вызывали музыкальные спектакли: оперы, водевили, оперетты, где актеры играли, двигались, танцевали, пели, выражая идею произведения посредством музыкального слова и музыкального действия, то есть синтеза искусств, хорошо знакомого по постановкам старинного узбекского театра масхарабозов и кызыкчи.

В начале XX века на туркестанскую арену выходят татарский и азербайджанский театры: труппы И.Ашказарского (1911), А.Кариева (1912), К.Шамиля и С.Гизатулиной-Волжской (1912), А.Камарлинского (1911-1916). Близкие языковой, религиозной культурой, они произвели огромное впечатление на зрителя гуманистической направленностью, открытым высказыванием, раскованной манерой сценического бытования.

Музыкальные спектакли азербайджанского театра «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем», «Мешади Ибад» (Не та - так эта), «Муж и жена», «Аршин мал алан» Узеира Гаджибекова с участием Гусейнкули Сарабского, Сидги Рухуллы и других известных певцов-актеров открыли удивительный мир

музыкально-пластических образов, богатую палитру звукоизобразительных красок, а также новые формы пения, танца, исполнительской культуры. Послужив образцами художественного претворения в условиях музыкальной сцены национальных музыкальных традиций, они продемонстрировали неисчерпаемые возможности симфонического оркестра, оперно-академического пения, не говоря о том, что покорили жанровым разнообразием, волнующими темами и характерами.

Опера «Лейли и Меджнун» Узеира Гаджибекова, на сюжет поэмы Физули, привлекала достоинствами литературной и музыкальной основы. Несмотря на свою новизну, она была восторженно принята слушателем, который узнавал легендарных героев, широко известные азербайджанские народные мелодии и мугамы, прозвучавшие в симфоническом преломлении. В музыкальной комедии «Муж и жена», где высмеивается феодальная мораль, положительные герои - находчивые, умные, добрые, противопоставляются представителям правящих кругов, погрязших во лжи и лицемерии. В музыкальной комедии «Мешади Ибад» автор на стороне тех, кто защищает прогресс и подвергает критике старое, уродливое и порочное.

Спектакль «Асли и Керем», сюжет которого вырос из народной легенды, стал гимном любви, высокого и благородного чувства, побеждающего предрассудки и догмы на пути двух влюбленных - армянской девушки Асли и мусульманина Керема.

Музыка во всех случаях точно соответствовала идейно-художественному контексту произведений, обостряла драматический конфликт, усиливала комедийные элементы, подчеркивала характеры персонажей и раскрывала душевный мир героев.

Музыкальная комедия «Аршин мал алан», провозглашая право на любовь, изобличая нелепость старых обычаев, буквально запала в душу людей не только мастерски разработанным сюжетным построением, но и красочной, выразительной музыкой. Исполненная настоящими азербайджанскими мастерами, понятная и духовно близкая, она стала ещё одним побудительным фактором для начала поисков в области национального музыкально-сценического искусства.

Если опера «Лейли и Меджнун» показала путь освоения национальной литературной и музыкальной классики, то музыкальные комедии стали наглядными образцами творческого осмысления в ярчайших музыкально-поэтических формах актуальной и для местного быта тематики.



Интерес к музыкальному театру окончательно разбужен. Его восприятие тоже подготовлено. Слово и сценическое действие, актерская игра и пение (сольное, ансамблевое, хоровое), музыка (инструментальная, вокальная) и хореография, а также пантомима, мимика, художественное оформление, – всё это вместе захватило сознание узбекской интеллигенции, а также простого зрителя, который явно демонстрировал приоритеты в пользу музыкально-сценических жанров.

С 1916 года все вышеназванные произведения Узеира Гаджибекова входят в репертуар местных полупрофессиональных коллективов, причем на первых порах тексты пьес исполняются на узбекском языке, а арии – на языке оригинала, то есть на азербайджанском языке. Интерес к ним не угасает и в 1920 – 1930 годы, о чем говорит история вновь организованных в те годы в Узбекистане театральных коллективов. Наиболее репертуарным и поныне остается «Аршин мал алан», каждый раз раскрывающая свои новые грани, наслаждая зрителя прекрасной музыкой, яркими и колоритными персонажами, тонким юмором и жизненным оптимизмом.

Под влиянием азербайджанского театра в начале 1920 годов в Узбекистане появляется новая сценическая версия «Лейли и Меджнуна» – пьеса узбекского драматурга Хуршида, на основе одноименной поэмы Алишера Навои. Основанная на музыкальных цитатах и впервые поставленная в 1922 году в драматической труппе Уйгура, она постепенно перерастает в полноценную музыкальную драму, а в 1940 году – в оперу «Лейли и Меджнун» Р.Глиэра и Т.Садыкова, которая стала важной вехой в истории национальной музыкальной культуры.

Следует отметить и ту лепту, которую внесла опера «Наргис» М.Магомаева в развитие в Узбекистане оперного жанра. Избранная в качестве «пробных» постановок, она способствовала не только выявлению творческого потенциала Узбекского государственного музыкального театра для работы на оперном поприще, но и росту постановочного и исполнительского мастерства труппы накануне её реорганизации в оперный коллектив.

Азербайджанский театр сыграл неоценимую роль и в подготовке первых национальных театральных кадров. Так же, как и Московская театральная студия при Узбекском доме просвещения, Бакинская студия при Театральном техникуме имени Мирзы Фатали Ахундова в 1924 году открыла двери для талантливой узбекской молодежи.

Халима Насырова, Сайфи Кари Алимов, Зухур Кабулов, Сагдулла Джурабаев, Назира Алиева, Бобо Ходжаев, Раимберды Бабаджанов, Карим Якубов и другие молодые дарования ощутили на себе заботу и внимание известных азербайджанских композиторов, певцов, режиссеров, актеров, педагогов, таких как У.Гаджибеков, Б.Мамедов, Ш.Мамедова, М.Кирманшахлы, Г.Сарабский, А.Маэльянц, К.Тоджи, В.Сладкопевцев, А.Туганов.

Изучая историю музыки, историю театра, литературу, актерское мастерство, сценическое движение, сольное пение, сольфеджио, пластику, мимику, грим, танец, посещая спектакли и репетиции азербайджанского музыкального и драматического театров с участием Бюльбюль Мамедова, Шавкят Мамедовой, Гусейнаули Сарабского, Сидги Рухуллы, они впервые по-настоящему окунулись в мир профессионального искусства. Им посчастливилось видеть на сцене Улви Раджаба в роли Гамлета, Аббаса Мирзу в роли Отелло, потрясших воображение глубиной страдания и силой страсти.

В опере «Лейли и Меджнун» о трагической любви молодых людей в обществе, измеряющем достоинство человека по богатству, а не по возвышенности чувств, студийцев поразила художественная емкость музыкального слова. Они увидели действие, которое раскрывалось средствами музыкального развития, услышали блистательное пение, изумляющее вокально-техническим совершенством.

Арии Меджнуна в исполнении Гусейнкули Сарабского звучали то печально-возвышенно, то лирически-проникновенно, то трагически-отчаянно, раскрывая душевное состояние героя в минуты поэтического вдохновения, внутреннего разлада между романтической мечтой и жесткой реальностью. В ряде сцен к симфоническому оркестру включались национальные инструменты, на фоне которых свободно лился необыкновенно гибкий, эластичный голос певца-импровизатора.

По окончании спектаклей в кругу специалистов часто шли споры о путях дальнейшего развития национальной оперы. У.Гаджибеков был убежден, что нужно писать лучше, искать новое, так как искусство меняется с жизнью народа. «Оперная музыка, в основе которой музыкальное слово и действие, призвана нести в себе красоту и смысл. А задача певца раскрыть содержание музыки с помощью техники, тембра, выразительных красок голоса. Без знания законов оперного творчества невозможно прийти к художественному результату» - неустанно твердил мастер своим ученикам.

В музыкальной комедии «Аршин мал алан», где много красок, света, ярких впечатлений, игры и лирики, Шавкят Мамедова выступала в роли Гюльчехры. Её сценическую жизнь характеризовали органичность, изящество силуэта, жеста. Она двигается мягко, грациозно, соизмеряя пластику с темпо-ритмом и динамикой музыки. Голос певицы, словно ручей под солнцем, подвижен, гибок, ловок, легко несётся ввысь и возвращается к исходной точке. Не мудрено! Ведь Шавкят Ханум обучалась пению у лучших маэстро Италии.

Бюльбюль Мамедов в роли Аскера великолепен, полон внутренней энергии и изысканности. Никакой зажатости, никакого напряжения в голосе, который безграничен в диапазоне, ярок, страстен, экспрессивен и в то же время не лишен национального колорита.

В музыкальной комедии «Не та – так эта» было интересно наблюдать, как люди из высшего общества друзья строят друг другу козни, обманывают, льстят, кичатся, обнажая истинное лицо, мораль и нравы своего сословия.

У.Гаджибеков регулярно посещал занятия студийцев, давал советы, делился своими знаниями и опытом. В.Сладкопевцев вел уроки по актерскому мастерству и сценическому движению. Для развития воображения настоятельно требовал наблюдать жизнь, изучать характеры людей, искать оригинальные решения. А.Туганов задавал этюды разнообразной сложности, учил схватывать и укрупнять главное, искать нужную интонацию, обороты речи, пластику. С вокально одаренными учениками занимались Г.Сарабский, Ш.Мамедова, Б.Мамедов.

Студийцы не пропускали концертов певцов-ханенде Джаббара Карягды, Сеида Шушинского, Хана Шушинского, Зульфи Адыгезалова. Пораженные красотой мелодий, особенно технически сложным «Мансурийе» в исполнении мастера-виртуоза Джаббара Карягды, за которым не поспевали таристы, они увлеклись азербайджанскими народными песнями и мугамами. Джахан Талышинская, Курбан Тоджи, Сурейя Гаджар - ученица знаменитого Джаббара Карягды разучивали с ними народные песни и мугамы, в частности - мугам «Карабах шикестеси».

Свободные вечера творческая молодежь проводила в университете литературы при клубе «Байрам», где читали Шекспира, Шиллера, Пушкина, Гоголя, Шота Руставели, открывали для себя Низами Ганджеви, Физули, Мирзу Алекпера Сабира, Самеда Вургуну, Натаван, Джабара

Джабарлы, восхищаясь мелодичностью азербайджанского литературного языка.

С известным багажом студийцы приступили к пьесе «Айдын» Дж. Джабарлы. Режиссер М.Кирманшахлы в первую очередь обратил внимание на содержание и идею произведения, задачи актеров в выявлении индивидуальности персонажей. Работал он с каждым участником спектакля в отдельности, никого не оставляя без внимания. Педагога заботило не столько скрупулезное выполнение его требования, сколько живое участие всего исполнительского состава в творческом процессе, в поиске свежих решений. В отличие от этюдов А. Туганова, где достаточно было зафиксировать, изобразить ситуацию, состояние, здесь следовало оформить свои впечатления, органично прожить в предложенных обстоятельствах, выразив не только эмоциональное состояние героев, но и свое личностное мироощущение.

М.Кирманшахлы сумел распознать и использовать в нужном ключе самобытные исполнительские качества своих учеников. Айдына играл Раимберды Бабаджанов, Бая – Карим Якубов, Давлятбека – Сайфи Кари Алимов, жену Давлятбека – Назира Алиева, служанку – Кизил Тонг, директора ресторана – Зухур Кабулов, Гюльтеккин – Халима Насырова.

Истинный смысл образа Гюльтеккин, которая любит иначе, чувствует иначе, понимает и принимает мир иначе, – печальная, благородная глубина и экспрессивная мысль, достигаемые культурой внутреннего переживания. Незаурядная по своим духовно-нравственным качествам и интеллекту, ранимая и гордая, она не вписывается в обывательскую, мещанскую среду. Оттого и драматична судьба героини – женщины не свершившихся надежд.

Сценическая речь беспокоила режиссера больше всего. Он считал, что мизансцены, динамика, патетика роли рождаются из душевного состояния персонажей, которое раскрывается благодаря мелодике речи. Жесты, мимика, сценическое движение – важные составляющие актерской игры, но слово – её суть. Техническая сторона без внутреннего наполнения – это всего лишь иллюстрация. К цели надо идти другим путем. Важные при этом средства – язык, звучащие слова, фразы, акценты, паузы.

Работая с огромной отдачей с посланцами из Узбекистана, М.Кирманшахлы с гордостью говорил: «Для меня большая честь служить тому народу, который дал миру Улугбека, Хорезми, Навои».

За время учебы в Баку со студийцами подготовлены также спектакли «Жорж Данден» Ж.Б.Мольера, «Аршин мал алан» и концертные программы, где наряду с азербайджанскими народными мелодиями и отрывками из мугамов звучали узбекские классические и народные песни, а также песни народов мира.

В музыкальной комедии «Аршин мал алан» в постановке М.Кирманшахлы Халима Насырова исполнила партию Гюльчехры, которую она разучила с помощью Шавкят Ханум. Раимберды Бабаджанов выступил в роли Аскера, Карим Якубов - Сулеймана, Назира Алиева сыграла Азию, а Кизил Тонг – служанку.

В процессе репетиций, которые часто проходили в присутствии У.Гаджибекова, Шавкят Ханум, Бюльбюля Мамедова, Гусейна Джавида, Халида Сеида Эфенди, молодые актеры проявляли склонность к импровизациям, преувеличениям, к ярким эмоциональным краскам и игровому началу, что радовало и обнадеживало педагогов в успехе их воспитанников у себя на родине.

Эти счастливейшие дни творческого общения с выдающимися личностями, деятелями азербайджанского театра, верными своим идеалам, стремившимися к высоким музам, преподнесли студийцам уроки самоотверженного служения искусству, которые они пронесли через всю свою жизнь, не забывая имена тех, кому они обязаны своими профессиональными достижениями. Многие из них, в будущем знаменитые певцы, актеры, режиссеры музыкальной сцены, составили лучшие страницы истории отечественной культуры XX века.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вызго Т.С. У истоков узбекского музыкального театра //Музыка народов Азии и Африки. – М.: Сов. композитор, 1973. – Вып 2. – С. 86-98.
2. Ибрагимов Мирза. Заметки о литературе. М.: Советский писатель, 1971. – 456 с.
3. История узбекской советской музыки: В 3 тт. – Ташкент: Изд-во имени Г.Гуляма, 1972- 1973, 1991.
4. Кодиров М. Масхарабоз ва кизикчилар санъати. – Тошкент: Фан, 1971. – 207 б.
5. Сарабский А.Г. Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра (до 1917 г.). – Баку: Изд-во АН Аз.ССР, 1968 – 273 с.

6. Рахманов М.Р. Узбек театри тарихи (XVIII асрдан XX аср аввалигача узбек театри маданиятининг тараккиёт йуллари). – Тошкент: Фан, 1968.- 430 б.
7. Хамидова М.А. Узбекская музыкальная драма. Проблемы жанра. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1987. – 120 с.
8. Хамидова М.А. Халима Насырова. – Ташкент: Яни, 1998. – 175 с.
9. Запись бесед с Халимой Насыровой в 1993 -1995 годы. Личный архив автора.
10. Материалы по истории узбекского театра. Библиотека НИИ искусствознания АН РУз. - № 218.

***Marfua Khamidova (Uzbekistan)***

**Azerbaijan theatre in the process of formation of musical-stage art of Uzbekistan**

The role which outstanding figures of Azerbaijan musical and theatre culture played in the formation of the professional musical-stage art of Uzbekistan, creative and spiritual ties which have connected and go on connecting these two kindred cultures in the course of many decades of the XX century are spoken about in the article.

***Marfua Həmidova (Özbəkistan)***

**Azərbaycan teatrı Özbəkistanın musiqili-səhnə sənətinin təşəkkülü prosesində**

Məqalədə Azərbaycanın musiqi və teatr mədəniyyətinin görkəmli xadimlərinin Özbəkistanın professional musiqili-səhnə sənətinin təşəkkülündə rolu, XX əsrin bir çox onillikləri boyunca bu iki bir-birinə yaxın mədəniyyətləri birləşdirən və birləşdirməkdə davam edən yaradıcılıq və mənəvi əlaqələr barədə danışılır.

**Ключевые слова:** азербайджанский театр, музыкальный театр Узбекистана, опера, музыкальная комедия, синтез искусств

## **АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ МУЗЫКА В РЕПЕРТУАРЕ ОРКЕСТРА УЗБЕКСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Азербайджанская музыка как духовно близкая узбекскому слушателю занимала и занимает важное место в культуре современного Узбекистана. Здесь регулярно проводятся Дни культуры Азербайджана, отмечаются юбилеи крупных деятелей азербайджанской литературы и искусства. В репертуаре театральных, музыкальных коллективов, а также известных певцов и инструменталистов, в том числе исполнителей на народных инструментах, нашли особое место произведения азербайджанских композиторов, привлекая внимание яркой, неповторимой мелодичностью, выразительностью, образностью стиливого языка.

Пользуется большой популярностью не только в артистической, но и в научной среде азербайджанская музыкально-поэтическая традиция с её богатой народно-песенной, музыкально-сценической, певческо - исполнительской культурой. Особый интерес узбекских ученых – музыковедов вызывают мугамы. Изучению и сравнительному анализу мугамов и макомов посвящены труды профессора Р. Юнусова (8), в которых известный ученый выявляет структурные особенности и параллели в такого рода развитых и сложных жанрах профессиональной музыки. Дополняет эту мысль и литературная основа макомов, где рядом с поэзией Физули, Низами Ганджеви, звучат поэтические строки Хайяма, Рудаки, Навои.

В трудах учёных Азербайджана также большое внимание уделяется вопросам взаимовлияния, в том числе и в сфере инструментальной музыки. Так, С.Агаева в интереснейшей публикации «Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдулгадира Мараги» приходит к выводу о наличии общности в развитии музыкальной культуры тюркоязычных народов. «Впервые в трактатах Мараги, - пишет исследователь, - так широко освещается ...инструментарий, распространённый в этой среде. Это было связано с общей возросшей ролью тюркских народов в общественно-государственной жизни XIV – XV веков, и с правлением

тюрко - монгольских династий Джелаиридов и Тимуридов, и с усилением значения тюркских языков, проявившихся в творчестве поэтов Азербайджана (в том числе Мараги), заговоривших в полный голос на своём родном языке» (1).

Узбекские театроведы М.Рахманов (4), М.Хамидова (6) пишут о роли Азербайджанского музыкального театра в становлении узбекского профессионального музыкально-сценического искусства XX века и формировании его репертуара. В частности, в монографии М.Хамидовой «Халима Насырова» (Ташкент, 1998) рассказывается о восторженных отзывах будущих знаменитых узбекских артистов, обучавшихся в 1924 – 1927 годы в Баку - в Театральной студии имени Мирзы Фатали Ахундова, о мастерстве выдающихся певцов Азербайджана, таких как Д.Карягды, С.Шушинский, Х.Шушинский, З.Адыгезалов, а также Г.Сарабский, Ш.Мамедова и Б.Мамедов, об опере «Лейли и Меджнун», впервые пробудившей у них интерес к оперному творчеству.

Следует заметить, что ещё в начале XX века оперы «Кёроглу», «Лейли и Меджнун», музыкальные комедии «Не та – так эта», «Аршин мал-алан» выдающегося азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова завоевали сердца узбекского зрителя и оказали большое влияние на рождение первых музыкально-драматических, оперных спектаклей, и до настоящего времени составляют неотъемлемую часть музыкально-сценического, концертно-исполнительского репертуара и учебно-педагогической практики Узбекистана. А музыкальная комедия «Аршин мал-алан» до сих пор в числе наиболее репертуарных произведений не сходит со сцен столичных и областных театров музыкальной драмы. Кроме того, она вдохновила композитора С.Юдакова на создание первой узбекской комической оперы «Проделки Майсары», ставшей поистине классической.

Популярные вокальные и инструментальные сочинения У.Гаджибекова в инструментовке для народного оркестра тоже обрели новую жизнь в тембрах национальных инструментов.

Национальные инструменты Узбекистана и Азербайджана, например, най и ней, дойра и дэф, сурнай и зурна, гиджак и кеманча, тоже имеют общую историю. Как отмечает К.Керимов, «Ещё в древнейшие времена азербайджанский народ создал целый ряд своеобразных музыкальных инструментов, получивших широкое распространение по всему Закавказью, в некоторых странах Ближнего и Среднего Востока» (3).



Успешно функционирующие в этих странах оркестры народных инструментов прошли тот же сложный путь осмысления, определения своего места в профессиональной культуре XX века, формирования репертуара, исполнительской и композиторской школ.

Сегодня оркестры народных инструментов, включая состав и количество инструментария, колорит, тембровое своеобразие звучания, составляют важную область современной музыковедческой науки. И в этой области достаточно много сделано. Изучением истории зарождения оркестров народных инструментов занимались Т.Вызго и А.Петросянц (2), Р.Ходжаев (8), Г.Кузнецова и Ф.Садыков (4). Специальный каталог, где дана подробная характеристика каждого отдельного музыкального инструмента, составлен А.Ташматовой (6.)

Азербайджанская музыка не только расширяла и обогащала репертуар Государственного Академического оркестра народных инструментов имени Тохтасина Джалилова, но служила блестящим образцом мелодического дарования азербайджанских композиторов, способствовала развитию и совершенствованию исполнительского мастерства музыкантов.

В числе таковых Увертюра к опере «Кёроглу» в инструментовке А.Петросянца, «Плач Гюльчехры», Ария и Песня Аскера из музыкальной комедии «Аршин мал алан» У.Гаджибекова в инструментовке Б.Гиенко, романс «Сенсиз» для голоса с оркестром на слова Д.Хандона в инструментовке В.Юргаева, «Ашугская песня» для нага с оркестром в инструментовке С.Габриэляна, которые исполнялись не только в Узбекистане, но и за рубежом.

Так, в 1977 году во Всесоюзном смотре-конкурсе профессиональных художественных коллективов, наряду с другими произведениями, прозвучала Увертюра к опере «Кёроглу», вызвавшая гром аплодисментов.

В октябре 1996 года оркестр имени Тохтасина Джалилова выступил инициатором и организатором концерта Лауреатов Первого Межреспубликанского конкурса исполнителей на народных инструментах Средней Азии, Казахстана и Закавказья имени У.Гаджибекова. Первой премии тогда были удостоены М.Атаходжаев (рубаб прима), К.Назирев (гиджак), У.Эргашев (чанг). К.Назирев был отмечен также специальным призом за лучшее исполнение произведений У.Гаджибекова.

В репертуаре оркестра сочинения Сеида Али оглы Рустамова «Шадлыг регсы» в инструментовке Б.Губайдуллина и «Сурайя» для голоса с

оркестром на слова Джаббар-Заде; «Концерт для фортепиано с оркестром на арабские темы» в инструментовке В.Юргаева; сочинение для голоса с оркестром «Эвлари вар хана-хана» Фикрета Амирова на стихи Амири в переводе С.Алиева, а также «Азербайджанская сюита» С.Кулиева, «Песня без слов» С.Алескерова в инструментовке Р.Гафурова.

Украшением концертных программ стали песня «Не прощай» на стихи Доризо, «Концертная рапсодия» композитора А.Бабаева в инструментовке А.Юргаева, особенно «Бахчагюрт» для тара (кашгарского рубаба) композитора А.Герая в инструментовке Б.Улмасова. Это необыкновенное по красоте и богатству мелодического языка произведение мало кого оставляет равнодушным. Слушая игру Б. Зиямухамедова на рубабе, «убеждаешься, что на народных инструментах можно исполнять вещи большой сложности» (4).

Крупным событием в жизни коллектива стали его гастроли в Баку. Е.Неведов в статье «Узбекские рубабы и гиджаки», опубликованной на страницах газеты «Бакинский рабочий» 6 августа 1966 года, писал: «В голосах народных инструментов всегда слышен отзвук сердца народа. И сколько их не слушаешь, не перестаёшь восхищаться самобытной образностью народной музыкальной поэзии. Так было и на этот раз в Азербайджанской филармонии, со сцены которой широкой волной лились звуки узбекских гиджаков, рубабов, дутаров, ная, сурная, чанга» (4). Особенно впечатляюще прозвучала народная песня «Эвлери вар хана-хана» в исполнении Г.Абдурахманова.

Произведения композиторов Азербайджана входят в программные требования Республиканских конкурсов исполнителей на народных инструментах. В числе таковых «Первая» и «Вторая» фантазии У.Гаджибекова, «Мугам-поэма» Ф.Амирова, «Первый концерт для тара с оркестром» С.Алескерова, «Испанские танцы» М.Меликова, а также «Адажио» и «Вальс» из балета «Семь красавиц» К.Караева, которые не только привлекают выразительными красками, но и демонстрируют мастерство узбекских инструменталистов.

В истории культурных контактов Узбекистана и Азербайджана незабываемый след оставил творческий вечер, посвященный памяти У.Гаджибекова и 100 – летнему юбилею первого представления первой на мусульманском Востоке оперы «Лейли и Меджнун». На вечере, который состоялся 5 ноября 2009 года в Государственном Академическом

Большом театре оперы и балета имени Алишера Навои, прозвучали фрагменты из «Лейли и Меджнуна», «Кёроглу», «Аршин мал алана» и других сочинений в исполнении узбекских и азербайджанских певцов, инструменталистов, ансамбля «Карабах» под руководством Ю.Алиева, симфонического оркестра ГАБТа, а также Государственного камерного оркестра национальных инструментов «Соғдиана» Ф.Абдурахимовой.

Обогащая духовный мир людей, воспитывая в них любовь к прекрасному, азербайджанская музыка служит укреплению многовековых традиций любви, добра и взаимопонимания, которые в новых условиях приобретают новые формы культурных взаимосвязей.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Агаева С. Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдулгадаира Мараги // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Часть первая. - М., 1987. - с. 196;
2. Вызго Т., Петросянц А. Узбекский оркестр народных инструментов. - Т., 1962;
3. Керимов К. Оркестр азербайджанских народных инструментов. - Баку, 1959. - с. 8;
4. Кузнецова Г., Садыков Ф. Государственный оркестр народных инструментов Узбекистана имени Тохтасина Джалилова. - Т., 1990;
5. Рахманов М. Ўзбек театри тарихи (XVIII асрдан XX аср аввалигача ўзбек театр маданиятининг таракқиёт йўллари). - Т., 1968;
6. Ташматова А. Каталог музея музыкальных инструментов. - Т., 2006;
7. Хамидова М. Узбекская музыкальная драма. Проблемы жанра. - Т., 1987; Халима Насырова. - Т., 1998;
8. Ходжаев Р. Становление и развитие оркестра народных инструментов Узбекского радио и телевидения // Проблемы теоретического музыковедения в Узбекистане. - Т., 1976;
9. Юнусов Р. Структурные особенности макамов и мугамов // Вопросы музыки и эстетики. - Ташкент, 1980; Сравнительное изучение макамов и мугамов // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. - Т., 1981; О параллелях в макомате и мугамате // Вопросы музыковедения Узбекистана. - Т., 1982; Макамы и мугамы. - Т., 1992.

***Azatgul Tashmatova (Uzbekistan)***  
**Azerbaijan music in the repertoire of the orchestra  
of uzbek folk instruments**

In this article the question is about uzbek-Azerbaijan interrelations in the sphere of musicological and theatre science, musical instruments, Azerbaijan folk and professional music as well as works of Azerbaijan composers having found their place in the repertoire of the orchestra of folk instruments of Uzbekistan.

***Azatgül Taşmatova (Özbəkistan)***

**Azərbaycan musiqisi özbək xalq çalğı alətləri orkestrinin repertuarında**

Bu məqalədə söhbət musiqişünaslıq və teatrşünaslıq elmi sahəsində özbək-Azərbaycan qarşılıqlı əlaqələri, musiqi alətləri, Azərbaycan xalq professional musiqisi, eləcə də Özbəkistan xalq çalğı alətləri orkestrinin repertuarında özünə yer tapmış Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri barədə gedir.

**Ключевые слова:** азербайджанская музыка, оркестр народных инструментов, певцы, инструменталисты, культурные взаимосвязи.

## **РОЛЬ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ В ФОРМИРОВАНИИ УЗБЕКСКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

XX век для истории узбекской культуры, в особенности для узбекской литературы, стала своеобразным периодом. Недаром учёные называют это время «расцветом истории узбекской литературы» и, при этом имеют в виду, появление и формирование нового вида творчества – драматургии. Причиной позднего возникновения драматургии как жанра узбекской литературы является, не только то, что она является самым трудным литературным жанром, но и её появление связано с культурно-общественными условиями и литературно-творческим процессом. Именно к концу XIX века изменения в общественно-политической жизни, приход европейского театрального искусства по причине гастролей, в особенности русской, азербайджанской, татарских трупп послужило толчком к её формированию. Естественно, и до этого времени существовали образцы драматургии в устном виде, но надо отметить, что в формировании письменной драматургии в полном смысле слова, имели большое место взаимные литературные влияния и культурные связи между народами.

Известно, что в литературно-историческом процессе писатель вместе с использованием опыта современников, произвольно начинает творчески состязаться с мастерами, жившими до него. Одной из форм таких творческих состязаний можно наблюдать в переработке по-новому тем и сюжетов, освещённых ранее одним автором другим. Известно, что в творчестве великих гениев восточной и узбекской классической литературы сюжеты поэм «Лейли и Меджнун», «Фархада и Ширин» трактовались в разные времена и по-разному. В этом отношении узбекская литература 20-30-х годов прошлого века даёт нам богатый материал.<sup>16</sup>

В 1920-30-е годы в узбекской литературе были авторы, которые занимались свободным переводом литературы близких нам по языку народов,

---

<sup>16</sup> - Алиев А. Адабий мерос ва замонавийлик. Т.: Ф.Фулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1983.-31-бет

в основном относящихся к тюркским группам, а также к литературе народов с персидским и арабским языками. Иногда взяв сюжет из этой литературы и, приспособив к узбекской жизни, они заново интерпретировали его. Подобный опыт, оказывающий определённое влияние на творческое и историческое развитие, часто встречается в истории литературы. Например, А.Толстой отдельно подчёркивает, что сюжеты драм Шекспира и до него несколько раз использовались. Такой подход часто встречается в процессе развития узбекской драматургии. В частности, если Абдулла Кадыри несколько раз подчёркивал, что под воздействием прочитанного им произведения Бехбуди «Отцеубийца», написал своё первое драматическое произведение «Несчастный зять», то драматические произведения видного представителя узбекской драматургии 70-80-х годов Ульмаса Умарбекова, написанные под влиянием произведений ряда русских писателей, тоже в своё время были поводом для многих дискуссий.

При этом главная задача, не повторение сюжета, а по требованиям времени и жизненных потребностей дать ему новый смысл и внедрить новые идеи, и этим путём положительно воздействовать на литературно-исторический процесс. Важность этой творческой деятельности в художественном процессе А.С. Пушкин объяснял так: «Талант – это природное явление, а подражание ему не является воровством».<sup>17</sup>

Переработка сюжета является своеобразным творческим процессом и требует от автора не только определённую работу, но и большие способности. Взяв в основу ранее изложенный сюжет и содержание, автор даёт новый смысл, излагает свою новую трактовку и выводы. Здесь, также он с точки зрения личного мировоззрения стремится привить в новое произведение дух настоящего времени и соответствовать требованиям современного литературно-исторического процесса.

Широкое использование этого метода в первоначальном времени развития письменной узбекской драматургии, не только являлось усвоением нового вида, но и вместе с тем объясняется трудностями в процессе формирования репертуара нового вида искусства – в форме европейского театрального искусства. Ибо, это осложнялось с тем, что в это время в народе появлялось множество любительских трупп, и удовлетворить их потребности было не так уж легко. Поэтому, созданных на основе переработки сюжетов драм, взятых путём свободного перевода было немало.

<sup>17</sup> - А.С.Пушкин. Полн. Собр. Соч. в томах. Т. VII, М-Л., 1949, стр. 421 (перевод автора).

В эти годы перед узбекской литературой главной задачей было поставлено художественное освещение жизненной действительности нового времени. В этом смысле, в созданных произведениях главной целью было отражение нового, только что формировавшегося мировоззрения простых людей. Это состояние, в свою очередь призывало, как присущее к переходному времени, изучению прошлого и, поставило перед литературой задачу художественно интерпретировать темы, относящиеся к историческому прошлому.

Гази Юнус как один из представителей узбекской литературы много занимался свободным переводом произведений народов близких по языку, а так же восточных стран с похожим общественным строем, строем быта и традициями. В его деятельности можно проследить особенности узбекского литературно-исторического процесса 1920-х годов.

Гази Юнус поставив цель - обогащение репертуаров любительских театральных труп, первоначально переводил произведения татарских и азербайджанских писателей, затем создал пьесы на основе сюжетов произведений известных восточных поэтов-классиков и узбекских народных сказок. Гази Юнус, выбрав произведения выдающихся восточных классиков на темы, относящиеся к самому далёкому историческому прошлому, старается найти их современную значимость, определить отношения и связи между прошлым и будущим. Так писатель старался воспользоваться прошлым наследием для решения современных задач при обстоятельствах, когда ещё не искоренились движения политкультуристов и, когда некоторые лица полностью отрицали национальное наследие. Гази Юнус с 1918 до середины 1930-х годов, работая в области драматургии, создал десятки разных пьес, которые в основном созданы путём свободного перевода или перетрактовки сюжетов произведений азербайджанских, татарских, турецких и персидских писателей. Автор в предисловии пьесы «На пути к просвещению» разъяснил свой этот метод словами: «...из-за потребности сценической литературы» существующих театральных клубов и кружков.

В 1920-е годы в творчестве Гази Юнуса преобладает историческая драматургия. Это свидетельствует о его понимании того, что при решении важных общественно-политических проблем нужно исходить из реальной действительности, исторических закономерностей. В этом смысле писателя интересует история борьбы народа против гнета и тирании. Автор в своих

произведениях обращает особое внимание на борьбу против пережитков и изъянов прошлого. Известно, что во второй половине 1920-х годов в условиях Узбекистана остро ставились вопросы свободы женщин, сбрасывание паранджи, их образование и привлечение их к государственным работам. В этом отношении особо выделяется пьеса «Любовь хана» Гази Юнуса (Т., 1927), созданной путём свободного перевода произведения А.Хакбердыева, которое отражает последствия многожёнства. По сюжету произведения, хан, идя на охоту, случайно увидев жену бедняка влюбляется в неё. Он теряет сон, забрасывает государственные дела и, вызвав всех визирей, советников повелевает: «Скажите мужу женщины, пусть даст развод». Но муж этой красавицы Саид, никак не соглашается на это. А хан, сколько бы это не стоило казне, повелевает духовенству дать фетва (разрешение с точки зрения шариата). Чтобы главный герой отказался от жены, используются много средств: муки зиндана, запугивание смертью. Но Саид ставит свою любовь и честь высоко, и твёрдо стоит на своём, не боится угроз, не продаётся деньгам, богатству, должности.

В годы создания этого произведения ещё существовали пережитки прошлого, было велико влияние религиозного духовенства, только начало осуществляться освобождение женщин от паранджи и привлечение их к общественным работам. Не трудно представить, как велико было идейно-воспитательное значение этого произведения, в котором отразился пафос того времени. Хотя герой произведения Саид из-за одиночества погубил себя, его поступок вбирает в себя обнадеживающие идеи. Герой смело восстаёт против деспотичного ханского строя, разоблачает происки времени, верит в истребление угнетения и торжества справедливости, призывает зрителя на борьбу против бесправия и его защитников. В произведении главенствует идея борьбы против дискриминации женщин, и эта идея приобретает самое своевременное звучание.

Здесь можно заметить, созвучность некоторых моментов пьесы «Любовь хана» с эпизодами драмы Хамзы «Бай и батрак». В частности, визири и духовенство, взяв в оборот Саида, требуют отречься от жены и за это обещают богатство, должность и даже находят путь в фетвы в шариате и другие напоминают круг бесед, организованных Салихбаем по отношению к Гафуру. Смелое сопротивление Саида всему напоминают то же самое состояние, чувства и мятежнические стороны Гафура. Но если Саид не достигнув своей цели в гневе убивает себя, то Гафур при



любых обстоятельствах продолжает борьбу. В этих образах существуют и различия. В этом смысле один из них дополняет другого. Это состояние тоже является литературным влиянием.

Произведение Мирзы ага Алиева «Там так, здесь эдак», разоблачающее проделки предводителей духовенства, при свободном переводе Гази Юнусом, приспособлено к узбекской жизни (произведение 1927 году). Цель произведения особенно явно видно в двух моментах. Во-первых, отношение к женщинам и поведение предводителей духовенства в этой области. Здесь разоблачены противоречия между языком и душой, нравоучениями и собственными поступками некоторых представителей религии. Во-вторых, перед зрителем они сами разоблачают самих себя всей своей деятельностью.

На тайной вечеринке вместе с молодым багачом по имени Салим, который увлекается женщинами легкого поведения, участвует и известный ишан Бурхан. Бурхан ишан - мастер показывать себя перед народом набожным, образованным, честным. А на самом деле Бурхан ишан - очень подлый, лицемерный и безнравственный человек: пьёт, курит, гуляет. Главная идея, направленная на разоблачение предводителей духовенства явно просматривается в лице Бурхана махзума. Моральный облик этого героя в основном проявляется в его отношении к женщинам. Как бывает в ряде характерных реалистических комедиях, главный отрицательный герой – ишан чем больше говорит, действует, настолько сам себя разоблачает. В пьяном виде пристаёт, читает безнравственные любовные стихи, хочет жениться на одной развратной женщине, пошатываясь, начинает пританцовывать, говорит, не задумываясь вещи, которые не соответствуют его положению. Когда один из присутствующих говорит, что Бурхан став для молодой жены бакалейщика духовным наставником имеет с ней тайную связь, ишан Бурхан блаженно рассмеявшись, говорит в усмешку: «...насколько вы меня будете упрекать, настолько мне воздастся». Правдоподобно раскрыты состояния героев, которые даже при подобных действиях ещё и с увлечением говорят о воздаянии.

Гази Юнус и в переработке сюжета произведения «Дом Исламизма» Мирзарахима Мухаммедзаде, тоже делает ударение на разоблачении религиозных деятелей, недостатки строя, где главенствует угнетение. Автор в этом своём произведении уделяет большое значение на национальные освободительные движения в прошлом, мятежи народных рабочих масс против правителей и их беков и активное участие в этих движениях женщин.

Главный положительный герой произведения Гюльсанам – представительница бедной семьи. Вдова, живёт с сыном и дочерью. Прядёт пряжу и ее семья живет только за счёт этого. Воспитывает в бедности детей. Она работает день и ночь, не покладая рук, но всё равно денег не хватает. И у неё кончается терпение из-за бедности, из-за грабительства, взяточничества чиновников и притеснения, угнетения народа ими. Она жалуется на то, что народ Ирана, не выдержав этого, покидает страну. Вдобавок к этому её тревожит, что предводители духовенства, хвастаясь исламизмом, грабят население и из-за этого рушится вся страна.

Эти жизненные события созревают в сознании Гюльсанам бунтарство, чувства борьбы против гнёта, которые воздействуют и на сознание её детей. На восстание за национальную свободу, распространённое по всей стране присоединяются дети Гюльсанам. Её сын стал жертвой этой борьбы. Дочь Зебо переодевается мужчиной и совершает большие подвиги против гнёта, за справедливость. Зебо расстреливает знаменитого шейха – одного из предводителей гнёта. В пьесе уделяется большое внимание событиям, связанных с движением бунтовщиков, распространяющиеся по всей стране и, терпящих поражение борющихся против них воинов. Важная сторона произведения - это сознательное участие женщин в борьбе за свои права одном ряду с мужчинами. В произведении резко разоблачаются корыстолюбивые, лицемерные, развратные предводители духовенства. У зрителя возбуждается бесконечная ненависть, к рушившемуся изнутри правительству. В ряде произведений, созданных в последующих годах появляются в разных формах такие эпизоды, как участие женщин вместе с мужчинами в освободительных движениях за свободу, утрирование некоторых женских героев, борющихся против гнёта, переодевшись в мужскую одежду.

Гази Юнус работая над переработкой произведений других писателей, творчески воспользовавшись их сюжетами, не только отражает в них новый смысл или создаёт новые варианты данного сюжета, этим оказывает также положительное влияние на процесс развития литературы. Но этот путь, этот метод в литературе не обязателен. Такие моменты в литературе, в художественном процессе обычно происходят в переходные периоды. Наверное, это связано с тем, когда писатель, как человек искусства со своим мировоззрением, литературной деятельностью оказывается в какой-то сложной жизненной ситуации, затрудняется художественно

отражать жизненные ситуации. Гази Юнус, в 20-е годы прошлого столетия испытывал такой эволюционный процесс...

*Dilfouza Rakhmatullayeva (Uzbekistan)*

**The role of cultural relations in the formation of uzbek dramaturgy**

In the article there is studied one of aspects of the formation of the national Uzbek dramaturgy. The reason of the late appearance of the dramaturgy as a genre of Uzbek literature is not in its difficulty as a literary genre. Its appearance is connected with socio-cultural conditions and literary-creative process. By the end of the XIX century transformations in the socio-political life, tours of Russian, Azerbaijan, Tatar companies gave impetus to its formation.

*Dilfuza Rəhmətullayeva (Özbəkistan)*

**Özbək dramaturgiyasının formalaşmasında mədəni əlaqələrin rolu**

Məqalədə Özbəkistanın milli dramaturgiyasının formalaşmasının aspektlərindən biri tədqiq edilir. Dramaturgiyanın bir ədəbi janr kimi özbək ədəbiyyatında gec yaranmasının səbəbi onun ən çətin ədəbi janr olması deyil, onun meydana gəlməsi mədəni-ictimai şərait və ədəbi-siyasi proseslə bağlıdır. Məhz XIX əsrin sonunda ictimai-siyasi həyadakı dəyişikliklər, Avropa teatr sənətinin, xüsusilə də rus, Azərbaycan, tatar truppalarının qastrolları onun formalaşmasına təkan vermişdir.

**Ключевые слова:** драматургия, интерпретация, театр, сюжет, смысл.

## **МИНИАТЮРНАЯ ЖИВОПИСЬ: ТРАДИЦИОННОСТЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Говоря о традиционном творчестве, следует уделять внимание изучению своеобразных особенностей выражения, формы в композиционной структуре миниатюрного творчества, которое было широко развито в средние века в различных странах Востока, в том числе в Азербайджане, вплоть до исследования периодов исторического развития этого творчества.

Миниатюра (французское *miniature*, итальянское *miniatura*, латинское *minium* – пёстрые цвета, используемые в прошлом при оформлении книг) комментируется и как произведение изобразительного искусства, отличающееся небольшим размером и особой утончённостью своих художественных приемов.

Следует отметить что, глубокое философское мировоззрение, художественно-эстетическое мышление, идея и наконец, уровень профессиональности своеобразных приемов и стилей изображения при рисовании в этих небольших картинах не может не изумить человека. Утверждать, что об этом творчестве уже все сказано, было бы неправильно, и наверняка в нем еще остаются нераскрытые моменты. Время от времени они должны быть исследованы и изучены.

В качестве достойного внимания факта было бы не лишним отметить и то, что в последние годы продолжается издание статей и книг о миниатюрном творчестве и в Азербайджане, и в Узбекистане. Кроме того были написаны кандидатские и докторские диссертации.

Таким образом, в соответствии с исследованиями можно прийти к выводу о том, что миниатюрная живопись, существующая наряду с различными странами Востока и в Азербайджане, достигла своего высокого уровня развития в стране во времена господства Сефевидов. И это, естественно, было результатом влияния общественно-культурной среды в целом, а также наличия благоприятных условий и содействия творчеству. Конечно, тот факт, что лицо, управляющее государством, наряду с разви-

тием различных областей проявляло особую заботу и постоянное внимание к развитию культуры и искусства, также заслуживает одобрения.

Следует отметить что, особенности метода и формы на основе миниатюрного творчества в современное время в некоторой степени наблюдаются в творчестве наших азербайджанских художников. В работах узбекских художников наблюдается все большее сохранение традиционных творческих методов и форм. Несомненно, интересно обращаться к этому виду традиционного творчества изобразительного искусства Востока, что могло бы стать залогом его дальнейшего усовершенствования и увековечивания, увязывания прошлого с будущим, синтеза творчеств. Вместе с тем, еще один интересный момент связан с вопросом о возможностях практического применения этого творчества в современных условиях при оформлении интерьера в творчестве дизайнера. К примеру, изображение в стиле миниатюры в интерьере помещения «Йашыл аптек» в городе Сумгайыт в Азербайджане сюжетных композиций наряду с лекарственными растениями характерно в соответствии с назначением объекта и целесообразно с точки зрения древности и традиционности темы.

Конечно, в связи с таким подходом мы посчитали уместным отметить еще один факт на основе наших практических наблюдений.

В октябре 2010 г. Институтом Архитектуры и Искусства Национальной Академии Наук Азербайджана (НАНА) я был отправлен в Узбекистан для принятия участия на международной конференции в городе Ташкент. Когда мы приехали в город, нас разместили в пятизвездочном отеле «Марказий», являющимся одной из лучших гостиниц в городе. Художественно-эстетическое решение интерьера этого современного отеля было восхитительно. Небольшая часть отеля на первом этаже – в фойе, предназначенная для кофе, чая была названа именем великого мыслителя Востока – Омара Хайяма. Как известно, часть жизни великого философа (одно из его многочисленных наименований – Г.И.), чья биография и личность до сих пор покрыты тайной, прошла в древних городах Средней Азии – в Бухаре и Самарканде. В целом, интерьер того этажа, включая столовую, был разукрашен на основе лирических восточных мотивов с акцентом на рисунки в стиле миниатюры. На верхних этажах, как в коридоре, так и в номерах были развешаны работы миниатюры, выполненные современными узбекскими художниками. Внутри отеля в совре-

менном архитектурном стиле будто чувствовалась романтическая атмосфера Востока...

Несомненно, как указывалось выше, в нынешних условиях с многих аспектов было бы выгодно использовать образцы этого традиционного творчества в интерьере соответствующих объектов. Вместе с тем, было бы целесообразно широкое использование этих работ в оформлении, упаковывании (конечно, по назначению), и даже рекламировании изделий различного вида в промышленном дизайне, а также в различных полиграфических работах. В данном аспекте осуществление работ было бы значимым с точки зрения создания синтеза традиционности и современности (например, размещение при упаковывании современных шрифтовых композиций и рисунков в общей компоновке) наряду с пропагандой этого творчества. Также было бы интересно использование рисунков миниатюры, отражающих соответствующие церемониальные сцены, на упаковках чая, сладостей, шоколада и др. Изображение на упаковке рисунков миниатюр может гарантировать после использования продукта реализацию рисунка на той же упаковке в качестве репродукции для различных целей (в процессе обучения, при оформлении интерьера и т.д.). Более того характерно украшение подобными рисунками небольших сувенирных изделий. Репродукции традиционных рисунков миниатюр могут использоваться на декоративных подносах, различных бытовых предметах, тарелках, вазах и даже на соответствующих текстильных изделиях. Связанный с миниатюрным искусством такого рода опыт существовал в рамках технологических возможностей ещё своего времени.

Ещё более интересны образцы художественной ткани XVI в., состоящие из композиций на основе миниатюрных изображений. В источниках сообщается, что во время дипломатических миссий султаны и правители использовали шелковые ткани в качестве подарков для награждения своих союзников, а также как средство пропаганды своей идеологии и политики. Такой образец ткани XVI в. с миниатюрным изображением существует под названием «Иранская ткань» в коллекции известного русского археолога и этнографа Б.А. Куфтина.

Таким образом, наряду с изучением и исследованием теоретических проблем этого богатого и традиционного творчества, в науке искусствоведения следует уделять внимание возможностям его практического применения.

Следует отметить, что в этой области интересен творческий опыт мастеров Узбекистана.

В целом, Узбекистан – страна, обладающая богатой национальной культурой. Она объединяет традиции, особенности как общетюркской, так и исламской культур. Вместе с тем, время от времени в данной культуре формировались сугубо своеобразные национальные особенности, что отражается в изобразительном искусстве, музыке, в декоративном творчестве и различных обрядах. В искусстве этой страны в широкой и обширной форме развито декоративно-прикладное творчество, особенно искусство орнамента. В различных предметах и архитектурных сооружениях изумительные элементы узора, созданные мастерами, как будто естественным образом создала сама природа. Это можно наглядно пронаблюдать на образцах ремесленничества, демонстрируемых в Узбекистане в архитектурном комплексе Старого города в Ташкенте и в различных музеях города, а также архитектурных памятниках в Самарканде, Бухаре и др. городах. Такое отношение к окружающей материальной среде обусловлено любовью, чистотой и высоким эстетическим вкусом этого народа. Искусство этой страны, особенно образцы, декоративно-прикладного искусства поразили меня как зрителя и специалиста.

В настоящее время телеканал Узбекистана Fogum-TV делает огромную работу в направлении периодического экспонирования найденных во время археологических раскопок образцов декоративно-прикладного искусства. Следует отметить, что декоративное искусство, как было отмечено выше, особенно развито в этой стране и может служить материалом для отдельной темы. Надеемся, что в будущем в данной области будут проводиться исследовательские работы, в условиях сотрудничества со стороны местных, так и зарубежных специалистов.

Что касается миниатюрного творчества, богатые традиции восточного изобразительного искусства особенно развиты в настоящее время в творчестве художников Узбекистана. Тот факт, что некоторые образцы этой области искусства основываются на темы из классической литературы Азербайджана, создает почву для развития литературно-художественных, культурных связей Узбекистана и Азербайджана.

Особенно интересны работы Ниязали Холматова – «Восточная легенда» (1982) на шкатулке, «Птицы» (1985) на пудренице, «Охота» (1985) на декоративной пудренице; «Лейли и Меджнун» по сюжету Низами

(1989 г.) на шкатулке Садыкжан Карабаева; «Орнаментальная композиция» (1984 г.) на шкатулке Эркин Саидалиева; «Встреча» (1982 г.) на тарелке Интизом Аскарходжаева; образцы марок (1993), созданные Таиром Балтабаевым на основе мотивов «Хамсе» А.Навои и др.

Образцы на различные темы, основывающиеся на особенностях стиля традиционного творчества, с большой тонкостью, умением отработаны как на бумажных, кожаных материалах, так и на практических предметах. Добавим, что часть таких образцов демонстрировалась на выставке Узбекистана, организованной в этом году в Азербайджане, в Музейном центре в городе Баку. Гости и жители нашего города проявили большой интерес к этой выставке.

Надеемся, что существующие на протяжении многих лет культурные и дружеские связи между нашими странами будут укрепляться и развиваться.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абдульазиз Ш.А. Азербайджанская миниатюрная живопись в средние века и ее художественные особенности. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Баку, 2008. – 20 с. (на азербайджанском языке).
2. Азербайджанская Советская Энциклопедия VI том. Баку, 1982. – 608 с. (на азерб. языке)
3. Гаджиев И.А. Возможности применения традиционного искусства в современном творчестве дизайна / Музей Азербайджанского Ковра и Народного Прикладного Искусства им. Л. Керимова. Вопросы изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Баку: Текнур. 2010, №3-4– с. 106-116.: ил. (на азерб. языке).
4. Гасанзаде Д.Ю. Зарождение и развитие Тебризской миниатюрной живописи в конце XIII – начале XV вв. Автореферат дис. ... докт. искусствоведения. Баку, 2002. – 48 с
5. Дадашов С. Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры. Стамбул, 2006.-124 с.: ил.
6. Доде З.В. «Шелковый рай» на северном Кавказе. Иранская лицевая ткань XVI в. из коллекции Б.А.Куфтина. Археология, этнография и антропология Евразии. Научный журнал. Новосибирск: Изд. Института археологии и этнографии СО РАН, 2005, №2(22), с. 68-76
7. Керимов К. Азербайджанские миниатюры. Баку: Ишыг, 1980. – 221 с.: ил. (на азерб. языке)



8. Керимов К. Султан Мухаммед и его школа. Баку: Ишыг, 1993. – 176 с.: ил. (на азерб. языке)
9. Керимов К. Султан Мухаммед и его школа. Москва: Искусство, 1970. – 101 с.: ил.
10. Султан Мухаммед. Каталог из 18 изображений. Москва, 1992.
11. Эфендиев А. Военный жанр в азербайджанской миниатюрной живописи XIII-XVI вв. Баку: Хезер, 2009. – 179 с.: ил. (на азерб. языке)
12. Эфенди Р., Эфендиев Т. Азербайджанское искусство в музеях мира. Баку, 2009. – 232 с.: ил. (на азерб. языке)
13. Эфенди Р. Азербайджанское искусство. Баку: Чашыюглу, 2001. – 312 с.: ил.
14. Кулиева Д. Роль Азербайджанской миниатюрной школы в становлении индийской миниатюры эпохи моголов / Музей Азербайджанского Ковра и Народного Прикладного Искусства им. Л. Керимова. Вопросы изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Баку: Текнур, 2009, №1-2, с.88-95
15. Шаякубов Ш. Современная миниатюрная живопись Узбекистана: Альбом.- Ташкент: Шарк, 1994. - 200 с
16. Шаякубов Ш. Современная миниатюра Узбекистана: Альбом.- Ташкент: O'zbekiston НМИУ, 2006. - 376 с
17. Rzasoy S. Alexander the Great in Azerbaijan's literature and folklore / Visions of Azerbaijan. 2010, september-october p. 80-84.: il.

### *Imash Hajiyeu (Azerbaijan)*

#### **Miniature painting: tradition and up-to-dateness**

The content, stages of historical development of traditional art – miniature painting are analysed in the given article. The formation and development of miniature art is thrown light in connection with the creation of Safavi state in the Middle Ages. At present Azerbaijan and uzbek researchers pay attention to the study of practical creative level of miniature art as well as theoretical problems. Proposals on practical use of traditional creation in contemporary conditions are put forward.

**İmaş Hacıyev (Azərbaycan)****Miniatur rəssamlığı: ənənə və müasirlik**

Təqdim edilmiş məqalədə ənənəvi sənətin-miniatur rəssamlığının məzmunu və tarixi inkişaf mərhələləri təhlil edilir. Orta əsrlərdə Səfəvilər dövlətinin yaranması ilə əlaqədar Azərbaycanda miniatur sənətinin formalaşması və inkişafı işıqlandırılır. Eləcə də müasir dövrdə Azərbaycan və Özbəkistan tədqiqatçılarının miniatur sənətinin həm nəzəri, həm də praktiki problemləri ilə əlaqədar araşdırmalarına da diqqət yetirilir. Hazırkı şəraitdə ənənəvi sənətin praktiki tətbiqi imkanları ilə bağlı müəllif tərəfindən müəyyən təkliflər irəli sürülür.

**Ключевые слова:** Восток, миниатюрная живопись, традиционность, современность, дизайн.

**Иллюстрации****1. Ниязали Холматов**

Шкатулка «Восточная легенда», 1982 г.



**2. Ниязали Холматов**  
Пудреница «Охота», 1985 г.



**3. Садыкжан Карабаев**  
Шкатулка «Лейли и Меджнун», Сюжет Низами, 1989 г.



#### 4. Эркин Саидалиев

Шкатулка «Орнаментальная композиция», 1984 г.



#### 5. Интизом Аскарходжаев

Тарелка «Встреча», 1982 г.



**6. Интизом Аскарходжаев**  
Шкатулка «Орнаментальная композиция», 1983 г.

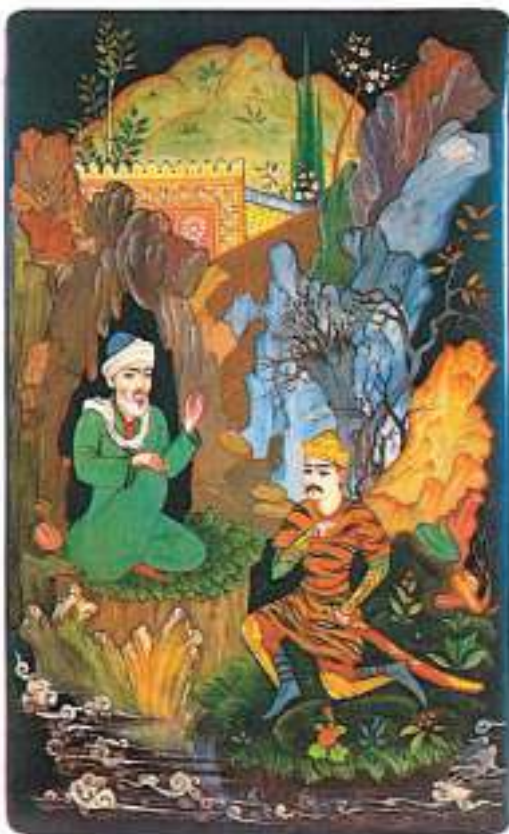


**7. Интизом Аскарходжаев**  
Шкатулка «Орнаментальная композиция», 1983 г.



### **8. Наталья Цой**

Тарелка «Орнаментальная композиция», 1982 г.



**9. Таир Балгабаев**  
Шкатулка «Гороглы», 1987 г.



**10. Таир Балгабаев**  
Марки к произведению А.Навои «Хамса», 1993 г.

## **К ПРОБЛЕМЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В ЖИВОПИСИ АЗЕРБАЙДЖАНА И УЗБЕКИСТАНА XX ВЕКА**

В изобразительном искусстве Узбекистана и Азербайджана есть много общего. И Узбекистан, и Азербайджан имеют уникальное и многообразное историко-культурное наследие, отражающее самые различные исторические периоды, начиная с древности до современности.

Географическое расположение Узбекистана и Азербайджана на транс-континентальных маршрутах Великого шелкового пути обусловило тот факт, что эти территории с древности были ареалом пересечения различных народов, религиозных воззрений, культур, синтезирующих в себе достижения Запада и Востока. Это явилось благодатной почвой для создания бесценных памятников археологии, шедевров зодчества, искусства рукописной книги, декоративно-прикладного искусства. Они сегодня хранятся не только в музеях Узбекистана и Азербайджана, но и в крупных музейных собраниях России, Германии, Великобритании, Франции, США и других стран.

Особую часть историко-культурного наследия наших стран составляет искусство XX века, когда стали формироваться европейские формы художественной культуры, которые накладывались на традиционные ценности восточной духовности, и в результате породили удивительный симбиоз, воплотившийся в памятниках культуры, которые сегодня являются гордостью музеев наших стран.

Важным фактором формирования национальных школ живописи в Узбекистане и Азербайджане в конце XIX-начале XX вв. стало знакомство с русской художественной традицией, контакты с русскими художниками. Так, в начале XX века в Туркестанский край приезжает много русских художников из Москвы, Санкт-Петербурга, работающих в основном в реалистической манере. Туркестанский край обогащает их палитру и стиль, представляет их воображению новые темы и образы. Точно также, в конце XIX-начале XX веков в Азербайджане побывали многие рус-



ские художники-реалисты. В 1920-х годах, и в Узбекистане, и в Азербайджане открываются художественные школы, воспитавшие немало талантливых мастеров.

Аналогичны и основные этапы периодизации национальной живописи наших стран в XX веке. Если в общих чертах, то это: начало века – формирование европейских станковых форм в изобразительном искусстве; 1930-50-е годы – период официального искусства, «воинствующего» идеологического контроля соцреализма; 1960-е годы – «хрущевская оттепель»; 1970-80-е годы – раскрепощение творческого сознания; и 1990-е годы – по сегодняшний день – период независимости стран. В каждый из этих периодов творческий гений национальных художников был способен творить уникальные произведения искусства, многие из которых вошли в золотой фонд искусства наших стран.

В этом контексте в формировании национальных школ живописи и Узбекистана, и Азербайджана важное место занимала национальная традиция, заложенная в эстетике миниатюрной живописи, традиционного декоративно-прикладного искусства, искусства орнамента. Возможно, в этом сложном процессе формирования национальных школ были и различия. Если в Азербайджане доминирующим компонентом к национальной художественной традиции выступало реалистическое направление, то в Узбекистане, в силу сложившейся ситуации, связанной с приездом русских художников авангардного направления, формирование национальной школы в 1920-х годах изначально представляло симбиоз национальной традиции и авангарда.

Но и в том, и в другом случае, великими узбекскими и азербайджанскими художниками, которые закладывали основы национальных школ живописи в конце XIX-начале XX века, обращение к национальной традиции понималось как продолжение неразрывной цепи в эволюции искусства XX века. В основе этого обращения лежала цельная образно-пластическая концепция, которую составляло глубокое осмысление традиционной поэтики и синтезирование ее с творческими устремлениями XX века.

Отсюда и вполне закономерный интерес к специфическому художественному языку ремесел, искусства миниатюры, законам художественной картины, заложенной в них. Так, к примеру, художественные эксперименты узбекского художника А.Волкова 1920-х годов, выявляют его тонкое понимание образной структуры произведений народного искус-

ства, в частности, ковроткачества, включавшего в себя: «... раскрытие содержания образов; расшифровку орнамента, приемов, техники; разгадывание тайн композиции, колорита; выявление сложных процессов и закономерностей искусства Востока и создание единой системы, объединяющей прошлое с настоящим, в которой традиции были бы не просто «использованы», а обрели бы действительно новую жизнь, и искусство стало бы шагом вперед, а не оглядкой назад»(1).

В становлении другой яркой художественной индивидуальности, как Усто Мумин (русский художник А. Николаев, после приезда в Среднюю Азию, принявший ислам и взявший псевдоним Усто Мумин), искусство резьбы и росписи по ганчу, как и искусство восточной миниатюры, также оказали заметное воздействие. На протяжении всего творчества художник не переставал восхищаться традиционным искусством и изучать особенности его образного выражения, тонко воспринимая не только формально-пластические особенности – колористическую сдержанность, композиционную завершенность, музыкальность ритмов, но и воплощенную в них специфическую духовность, художественную картину о жизни и ее ценностях.

В азербайджанском изобразительном искусстве, наверное, этот процесс синтеза Востока и Запада начался еще раньше, в самобытном художественном феномене XIX века - кадjarской живописи. Как отмечали специалисты, «удаляясь от традиции миниатюры и испытывая европейское влияние, азербайджанская живопись породила самобытный, глубоко национальный феномен, получивший в западном искусствознании название кадjarского стиля» (2). Сохранившиеся образцы живописи Аллахверди Авшар, Абдулгасым Тебризи, Мирза Кадым Эривани, Мир Мохсун Навваб, Исмаил Джелаир, Мехрали представляли собой продолжение эстетических канонов, заложенных в историко-культурном наследии.

Аналогичная попытка синтеза традиций миниатюры и станковой живописи в узбекском искусстве наблюдается в творчестве бухарского художника Садриддина Поччаева в 1920-х годах. Однако это носит единственный характер, и больше проявляется в русле восточного примитива как направления.

Говоря о живописи наших стран, особо хотелось бы сказать о декоративности как важном не только формообразующем, но и мировоззренческо-содержательном конструкте наших художественных культур. В ис-

куствознании Узбекистана понятие декоративности было акцентировано еще в тридцатые годы, когда в процессах перехода к единому методу социалистического реализма, исследователи своеобразно интерпретировали понятие декоративности. Здесь уместно вспомнить книгу В.Чепелева, в которой он использует такие обороты как «декоративизм старого феодального искусства», «декоративно-орнаментальный образ», «декоративно-плоскостная, абстрактно-декоративная форма», «национально-своеобразный декоративизм» (3).

В общем потоке высказываний автора, тенденциозных и характерных для своего исторического периода, невозможно не отметить, уже с позиций сегодняшнего дня, что он правильно отмечает связь декоративности с «мистической теорией ислама» (как тогда называли суфизм), или «отчуждение художественного сознания от действительности», что в 1930-е годы было трактовано как сугубо неприемлемое для советского искусства явление. Как писал В. Чепелев: «... во всем большом росте республики, обнажилось противоречие между новым содержанием, требующим ясного, широко доступного художественного языка, и декоративно-плоскостной, абстрактно-декоративной формы» (4).

Понятие декоративности, ставшее «ругательной» категорией в искусствоведении 1940-50-х годов, в особенности к западноевропейскому искусству новейшего времени, в художественной критике Узбекистана носит характер самого негативного отношения к творчеству.

Важные замечания о декоративности, в плане творческого освоения национального художественного наследия, в частности, миниатюры, были сделаны в статье Л.И.Ремпеля (5). Автор отмечал, что декоративную традицию Востока, при внешнем соприкосновении в блеске и яркости красок, объяснять только лишь особенностями климатических условий нельзя. Ценным является замечание автора, что декоративность выражается не в плане стилизаторства, изучении приемов с точки зрения чистой формы, а в проникновении в глубинные основы искусства Востока.

Изысканную декоративность художественного мышления национальных мастеров отмечают и современные азербайджанские искусствоведы. В своих исследованиях они пошли дальше, отмечая, что «эта декоративность, парадность, формально-стилистическая изысканность кадjarского стиля все более отодвигала на задний план «внутреннее, по суфийски скрывая его» (6).

1960-е годы и в узбекской, и в азербайджанской живописи стали своего рода поворотным пунктом, с которого начался отсчет раскрепощения творческого сознания, появления «сурового стиля» в искусстве как инварианта возможной творческой свободы. В Узбекистане новый дух и виток развития живописи ощущались в работах В.Бурмакина, Ю.Стрельникова, Р.Чарыева, Е.Мельникова и других. В Азербайджане яркими «шестидесятниками» стали Т.Салахов, Т.Нариманбеков, Р.Бабаев, А.Джафаров, Н.Абдурахманов.

В 1970-80-е годы активнее начинает проявляться ассоциативно-метафорическое мышление, в каждом конкретном случае преломленное через индивидуальное видение мира, характер живописно-пластических поисков каждого автора. Исследователи тех лет еще отмечали такие характерные особенности этого направления как интеллектуализм, усложнение структуры образа, отказ от прямого выражения авторской идеи, вытеснение пластических ценностей символическими, «знаковыми», ситуацию игры со зрителем (7). В творческих поисках тех лет в творчестве художников-новаторов своего времени, акцент с пластики переносится на смысловое содержание сюжетов и образов, появление метафоры и аллегии. Художники начинают размышлять, философствовать о разнообразных аспектах бытия через ассоциативную и семантическую многослойность своих произведений.

Среди широкого спектра художественных традиций в живописи тех десятилетий, ощущается опора на национальные традиции своей культуры, которая к 1990-ым годам и, в особенности, в период независимости, начинает нести динамичный характер.

На современном этапе и узбекская, и азербайджанская живопись представляют собой интертекст, в пространство которого вплетается множество художественных стилей и направлений, которые сосуществуют одновременно. Это и реализм, и декоративность, и ассоциативно-метафорическое направление, и концептуальное искусство, и актуальное искусство. За каждым из них, если говорить о ярких творческих дарованиях, стоит не просто формально-пластический стиль, а определенная художественная картина мира, которая имеет свою, прежде всего, содержательную, мировоззренческую доминанту.

В этой мозаичности современной живописи, определенное место занимает национальная художественная традиция. Но ее сущность сос-

тавляет уже не интерпретация художниками стиля, приемов народного декоративно-прикладного искусства, искусства миниатюры, как это было в предшествующие десятилетия, а попытка глубокого проникновения в философские, поэтические стержневые конструкты национальной художественной картины мира. Здесь возникают свои сложности. К примеру, этногенез и история узбекского народа отличается многослойностью и разновекторностью. Естественно, это находит отражение в его, как сказал бы Г.Гачев, Космо-Психо-Логосе. В результате оказывается, что национальная художественная картина вбирает в себя множество различных художественных традиций разных исторических этапов, за каждой из которых стоит определенная философия, мировоззрение и поэтика, не говоря уже о стиле. Аналогичная ситуация в этногенезе и истории азербайджанского народа, объясняющая специфику национальной художественной картины в искусстве.

Так, например, необходимость опоры на философские основы традиционных культур и в Узбекистане, и в Азербайджане актуализировала изучение суфизма, целого направления, создавшего базис для развития средневековой миниатюры, орнаментального искусства, искусства макома (или мугама), архитектуры, поэзии. Сущность мугама, а по сути суфизма, была раскрыта азербайджанскими исследователями, которые отметили, что мугам – это попытка постичь всеединства бытия, осознать себя частью этого единства. Это «...путь в земной жизни от несовершенства к совершенству, путь к единению с Единым. Цикл, в котором мольба, молитва, ритуал совершаются в надежде на возвращение утраченного рая, где человек был с Богом. Философия мугама, известная как философия всеединства», «вахдат ал-вуджуд», «пантеизм» исходит из гармонии и единства бытия; в ней нет радикализма противостояния материи и идеи, материального и идеального, единого и множества, Творца и творения, рационального и иррационального; цель ее (философии) – в совершенствовании человека, на принципах человечности – гуманизма и толерантности» (8). Возможно интерпретация суфизма в творчестве современных узбекских и азербайджанских художников – это один из вариантов осмысления национальной традиции в искусстве.

Еще один вариант, который ощущается в искусстве и искусствознании Азербайджана в поисках собственной национальной идентичности – изучение базовых основ тюркского искусства. Как было отмечено Э.Са-

ламзаде: «Вот уже около десятка лет на периферии «нормальной» искусствоведческой науки формируется новая парадигма, ядро которой составили исследования тюркской художественной культуры. Сегодня эту сферу исследований пора назвать по имени – тюркологическое искусствознание. Именно ей предстоит сыграть роль локомотива всей отечественной искусствоведческой науки» (9).

К примеру, проблематика существования древних символов, образов, мотивов и сюжетов в современном искусстве в трудах известных философов, культурологов, искусствоведов XX века затрагивалась неоднократно. Как было отмечено специалистами, «символы – это сердце каждой культуры, они охватывают все аспекты жизни»(10). Причем роль символов была признана еще в древности. Подтверждением этому может стать изречение древнекитайского философа Конфуция: «миром правят не слова и законы, а знаки и символы»(11).

Различные образы и символы тюркской культуры, образы ее великих носителей всегда привлекали внимание узбекских художников XX века. Говоря о символах тюркского искусства, хотелось бы вспомнить творческие поиски одного из ярких творческих индивидуальностей в узбекском изобразительном искусстве XX века – живописца Чингиза Ахмарова. Основу его образно-пластических исканий составила средневековая книжная миниатюра, в которых великий художник черпал свои образы, темы, сюжеты. Именно уникальное духовное пространство средневековой миниатюры пытался воспроизвести в своих картинах художник. В этом смысле особое место в картинах художника занимают тюркские типажи женских образов с раскосыми миндалевидными глазами, мягкими очертаниями овала лица, своей умиротворенностью внутреннего мира.

В изобразительном искусстве Узбекистана XX века есть художники, в творчестве которых словно «генетическая память» воскресают «вековые образы» традиционного искусства, и тюркского в том числе. Это образы коня, древа жизни, всадников, волчицы. К примеру, образ волчицы в работах узбекских художников, один из стержневых образов тюркской культуры. Именно волчица в древнетюркском генеалогическом предании играет роль кормилицы и Праматери. Интересно, что воскресает в работах современных живописцев и скульпторов. К примеру, в работе Н.Имамова «Мать волчица» (1995г.), в которых художник в очень лаконичных, монументальных формах, изображает волчицу с лежащим

рядом ребенком, изобразительно напоминающего тюркских степных балбалов. Колорит картины, несмотря на контрастность цвета, отличается удивительной умиротворенностью. К образу волчицы художник неоднократно возвращается и в своих скульптурных композициях («Мать волчица», 1998г.). Своеобразную интерпретацию образ волчицы получает и в одноименной работе Ш.Хакимова «Мать волчица» (1997г.). Решенная условным декоративным языком, она вбирает в себя несколько изобразительных мотивов: синюю волчицу, гору, солнце и луну. Эти работы невольно навевают на мысль, что они демонстрируют и проявление «генетической памяти», и осознанный поиск мифических, легендарных образов, открытие для художников пантеона образов тюркской культуры, которую они только начинают осознавать и постигать.

Интересную интерпретацию философских, поэтических основ тюркской культуры дают азербайджанские исследователи, особо отмечая, что древнетюркское художественное мышление ближе всего к современному, гораздо ближе, чем античное или европейское классическое (12).

Обобщая вышесказанное, хотелось бы отметить, что современный этап развития национальной живописи как составной части национальной культуры вообще, как никогда актуализирует вопрос: в чем заключается сущность национальной художественной традиции в нашем искусстве? Что составляет сердцевину национальной культуры, национального искусства? Это нечто статичное или все-таки динамично развивающееся? Без ответа на этот вопрос мы не сможем ответить на вопрос: что именно мы должны сохранять, чтобы национальное искусство, в том числе и живопись, сохранило бы свою идентичность, непохожесть на искусство других народов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Земская М. И. Волков – мастер «Гранатовой чайханы». М., 1975, с. 21
2. Гюльрена Мирза. Трансформации и варианты азербайджанской художественной картины мира: от каджарского стиля до постмодерна. В журнале «Проблемы искусства и культуры», Баку, 2011г. №1 (35), с. 103.
3. Чепелев В. Искусство Советского Узбекистана. Л., 1935г.
4. Чепелев В. Указ. Соч., с. 31
5. Ремпель Л.И. О национальном своеобразии в искусстве Советского Узбекистана. Т., 1956
6. Гюльрена Мирза. Указ. соч., с. 104

7. Кантор А.М. 1970-е годы как этап истории искусства. Сов. Искусствознание-79, вып. 2. М., 1980, с. 41-57
8. Кули-заде З. Мугам как проявление и постижение философии всеединства. Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама». Баку, 18-20 марта 2009г., с. 265
9. Саламзаде Э. Тюркологическое искусствознание и философия традиционализма. Тенгри и тамга: наследники тюркского мира. Баку, 2010г., с. 7
10. Знаки и символы. Интерпретация знаков и символов в мифологии, религии, искусстве на протяжении тысячелетий. М., 2008, с. 8.
11. Знаки и символы. Указ. соч., с.8
12. Гюльрена Мирза. Указ. соч., с. 109

***Kamola Akilova (Uzbekistan)***

**On the problem of the national tradition in painting of Azerbaijan and Uzbekistan of the XX century**

At present uzbek and Azerbaijan painting represent a cultural text where numerous artistic styles and tendencies which co-exist at the same time are included. The national artistic tradition occupies a certain place in this diversity of modern painting. Not an interpretation of the style, ways of traditional handicraft, the art of miniature as it was in previous decades but an attempt of profound penetration into philosophical, poetic pivotal constructs of the national artistic picture of the world make up its essence.

***Kamola Akilova (Özbəkistan)***

**XX əsrdə Azərbaycan və Özbəkistan rəssamlığında milli ənənə probleminə dair**

Müasir mərhələdə həm özbək, həm də Azərbaycan rəssamlığı eyni zamanda mövcud olan çoxlu bədii üslub və istiqamətləri özündə ehtiva edən rəssamlığın bu müxtəlifliyində milli bədii ənənə müəyyən yer tutur. Ancaq onun mahiyyəti əvvəlki onilliklərdə olduğu kimi ənənəvi sənətin, miniatür sənətinin üslub və üsullarının rəssamlar tərəfindən təfsirində deyil, dünyanın milli bədii mənzərəsinin fəlsəfi, poetik mühüm konstruklarına dərinədən nüfuz etməyə cəhdən ibarətdir.

**Ключевые слова:** традиция, национальная школа, интертекст, декоративность, тюркская культура



## **АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ДИАСПОРА УЗБЕКИСТАНА И ЕЕ РОЛЬ В УКРЕПЛЕНИИ АЗЕРБАЙДЖАНО-УЗБЕКСКИХ ОТНОШЕНИЙ**

Одним из свидетельств давних связей народов и племен, живших на территории современных Узбекистана и Азербайджана, являются памятники местной культуры. Каменный амулет в виде двух переплетающихся змей из селения Сох, выполненный ферганскими мастерами, удивительно похож на каменный предмет из персидского Азербайджана (II тыс. до н.э.).

В VIII—XII вв. азербайджанские города поддерживали торговые и экономические связи со Среднеазиатским регионом по трассам сухопутных караванных дорог и также по водным путям, по которым через Бухару, Самарканд, Шаш шли купцы, ремесленники, ученые, певцы и танцоры. Позже, в эпоху Темура, согласно письменным источникам, большое количество мастеров из Азербайджана было доставлено в крупные города Мавераннахра. Каменотесы и специалисты архитектурного декора высшей категории участвовали в строительстве и художественной отделке соборной мечети Биби-ханым в Самарканде и дворца Ак-сарай в Шах-рисабзе. Имя одного из них — Мухаммеда Юсуфа Тебризи — увековечено в рисунке орнамента. Под влиянием искусства Индии и Азербайджана приоритет при возведении монументальных зданий в Мавераннахре этой эпохи нередко отдавался камню.

Описание Самарканда и Бухары находим в трудах азербайджанского ученого XV в. Абд-ар-Рашида Бакуви. В Бухаре жил и творил азербайджанский философ и писатель XVI в. Мирзаджан Ширази, умерший там в 1585 г. В Самарканде и Бухаре в конце XVI — начале XVII в. проходило творчество другого азербайджанского философа Юсифа Карабаги. Много азербайджанцев и близким им этнических групп (афшары, шахсевены, кизилбаши, каджары, кашкайцы и т.д.) служило в армии Надир-шаха, который сам этнически был афшаром, т.е. тюрком.

Своего расцвета торговые связи между Мавераннахром и городами Азербайджана достигают в позднесредневековое время.<sup>18</sup> До сих пор в старом квартале Баку сохранился один из многочисленных караван-сараев, предназначавшихся специально для бухарских купцов. Его так и называют — «Бухарский». Еще недавно в украшении жилищ Азербайджана использовались декоративные каминьы «бухар», истоки появления которых связывают с популярными в интерьере узбекских жилищ декоративными нишами.<sup>19</sup> Одним из главных предметов экспорта из Азербайджана в Среднюю Азию являлась нефть, но в 20-е гг. XVIII в. вывоз ее по ряду причин резко сократился.

Новый виток во взаимоотношениях между народами двух регионов приходится на вторую половину XIX в., когда опыт азербайджанцев в разработке полезных ископаемых и строительстве железных дорог стал востребованным в Туркестане. Особенно он пригодился при освоении первой фонтанной нефти в Чимионе в 1904 г. С тех пор квалифицированные рабочие-азербайджанцы стали участвовать в промышленной добыче нефти в Ферганской долине и других нефтяных месторождениях на территории Туркестана.<sup>20</sup>

В конце XIX – начале XX вв. в Туркестанском военном округе служило много офицеров царской армии – этнических азербайджанцев. Среди них такие известные в будущем генералы как Нейматулла-бек Адоки-Касим-оглы Гайдаров<sup>21</sup> (1827-1885), Балакиши Али-Бек-оглы Араблинский<sup>22</sup> (1828-1902), Самед-Бек Садых-Бек-оглы Мехмандаров (1855 – 1931), Мир Асад-Бек Талышханов<sup>23</sup> (1857-1919), Джафаркули-Хан Нахичеванский<sup>24</sup> (1859-1929), Садых-Бек Агабеков (1865-1944) и др. Так, будущий военный министр АДР С.С. Мехмандаров в 1875-1879 гг. был офицером 1-ой Туркестанской артиллерийской батарееи.<sup>25</sup>

<sup>18</sup> - Мамедова Г. И., Мустафаев Г. Г. О торговых связях азербайджанских и среднеазиатских городов в XVIII в. // Позднефеодальный город Средней Азии. Ташкент, 1990. С. 103.

<sup>19</sup> - Чабров Н. Г. Декоративные ниши в интерьере узбекских жилищ // Тезисы докладов научной сессии, посвященной 25-летию Среднеазиатского государственного университета. Ташкент, 1945. С. 54.

<sup>20</sup> - Музапаров Ш. К вопросу о росте квалификации национальных рабочих и инженерно-технических кадров в нефтяной промышленности Узбекистан // Из истории культуры народов Узбекистана. Ташкент, 1965. С. 79-81.

<sup>21</sup> - Военная энциклопедия / Под ред. В. Ф. Новицкого и др. СПб.: т-во И. В. Сытина, 1911—1915. Т. 7; Исмаилов Э.Э. Георгиевские кавалеры-азербайджанцы. М., 2005.

<sup>22</sup> - Исмаилов Э.Э. Золотое оружие с надписью «За храбрость». Списки кавалеров 1788—1913. — М., 2007. С. 322.

<sup>23</sup> - Исмаилов Э.Э. Генеалогия Талышинских-Талышхановых. Баку. 2001

<sup>24</sup> - Багиров И. Генералы племени Кянгерлы. — Баку, 1994.

<sup>25</sup> - Абасов А. Т. Генерал Мехмандаров. Баку, 1977; Исмаилов Э. Э. Георгиевские кавалеры-азербайджанцы. М., 2005.

Садых-Бек Агабеков, будучи не только офицером, но и ученым-востоковедом. Во время службы в Туркестане он активно занимался сбором восточного фольклора (эпических сказаний, песен, легенд, былин и т.д.), за что был удостоен особой грамоты от эмира Бухары Сайида Абдул-Ахада.<sup>26</sup>

В начале XX века туркестано-азербайджанские связи продолжили свое развитие и на культурной ниве. Как отмечал В.В. Бартольд: «на литературу сартов (*узбеков* – Р.Н.) , кроме татар из Поволжья, оказали влияние также татары из Кавказа (азербайджанцы), появившиеся в большом числе в Туркестане, вместе с другими кавказскими жителями, после открытия в 1888 году железной дороги до Самарканда, проложенной в 1898 году до Ташкента и Андижана; после открытия железной дороги из Оренбурга в Ташкент переселенцы из Кавказа и Персии проникли и в северную часть Сыр-Дарьинской области».<sup>27</sup>

Журналист, писатель и переводчик Сайд Риза Али-заде еще в 1906 г. открыл Самаркандскую новометодную школу, в 20–30-е гг. готовил и переводил учебники. Вместе с ним открыл школу в Самарканде просветитель Мирза Мухаммад Ахун-заде. Дважды (в 1911 и 1916 гг.) в Ташкенте успешно гастролировал Азербайджанский театр. В составе его труппы были известные актеры С.Рухулла, Ю.Нариманов и др. В 1912 г. Мирза Джалал Юсиф-заде был первым редактором и издателем бухарских газет «Бухорой шариф» и «Турон».

В зарождении и развитии профессионального театра в Узбекистане и в воспитании для Узбекистана художественных кадров особое значение имело творчество великого азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова. Тексты многих его произведений были переведены на узбекский язык видным азербайджанским писателем и ученым Саидом Рза Али-заде, жившим тогда в Средней Азии, в основном в Бухаре и Самарканде. Им совместно с приглашенным из Баку азербайджанским актером и режиссером М.Г.Ахундовым уже в 1918 году организуется в Самарканде театральная труппа, силами которой ставился ряд музыкальных пьес Узеира Гаджибекова. Поддерживая тесную связь с Узеиром Гаджибековым и с другими прогрессивными деятелями азербайджанской культуры, М.Г.Ахундов получал от них многие

<sup>26</sup> - Азербайджанская Демократическая Республика (1918—1920). Армия. (Документы и материалы). Баку, 1998. С. 51-53.

<sup>27</sup> - Бартольд В.В. История культурной жизни Туркестана// Соч. Т. 2. Ч. 1. М.: ИВЛ, 1963. С. 312. См. также Добросмыслов А.И. Города Сыр-Дарьинской области. Ташкент, 1912. С. 80, 127.

печатные издания, а также журналы «Иршад» и «Хакикат», редактируемых Узеиром Гаджибековым, использовал их в своей творческой работе и распространял среди художественной интеллигенции Узбекистана. Благодаря этому первые национальные музыкальные пьесы в Узбекистане стали создаваться уже в начале 20-х годов известным деятелем культуры Хамзой, который опирался в своей работе на произведения Узеира Гаджибекова – «Аршин мал алан», «Мешеди Ибад», «Лейли и Меджнун».

Еще в 1913 году азербайджанским актером Сидги Рухуллы совместно с узбекскими актерами была поставлена пьеса «Лейли и Меджнун». В 1916 году тот же спектакль с большим триумфом был поставлен самими узбекскими артистами, причем трое из его участников - Манон Меджидов (Манон Уйгур), Абрар Хидоятлов и Сайфи Алимов впоследствии основали свой среднеазиатский профессиональный театр.

В.В. Бартольд отмечал также: «Влияние кавказских татар (*азербайджанцев* – Р.Н.) ... более всего отразилось в появлении у сартов (*узбеков* – Р.Н.) нового рода литературы – драмы; первые известия о драматической литературе сартов (*узбеков* – Р.Н.), которой в 1916 году посвятил особую статью А.Н. Самойлович,<sup>28</sup> относятся к 1912 году. Язык некоторых из этих драм, как и следовало ожидать, не свободен от татаризмов (*азербайджанизмов* – Р.Н.), но в общем именно в драматических произведениях был сделан первый опыт применения к письменности, вместо выработанного в средние века искусственного литературного языка, разговорного сартовского (*узбекского* – Р.Н.), наречия, «понятного народной массе»».<sup>29</sup>

Азербайджанская диаспора в Узбекистане заметно стала расти после 1917 г. — привлекается большое количество инженерно-технических кадров из Баку для становления нефтяной отрасли народного хозяйства.<sup>30</sup> В 1918 г. был создан Народный Комиссариат по делам национальностей (Наркомнац) Туркестана. Как отмечал нарком Турсун-Ходжаев: «национальности, населяющие Туркестанскую Республику, из которых каждая имеет свою особую историю, свой язык, свою религию, свои традиции и

<sup>28</sup> - Самойлович А.Н. Драматическая литература сартов // Вестник Имп. Общ-ва востоковедения. № 5, 1916. С. 72-84.

<sup>29</sup> - Бартольд В.В. История культурной жизни Туркестана // Соч. Т. 2. Ч. 1. М.: ИВЛ, 1963. С. 312.

<sup>30</sup> - Музапаров Ш. К вопросу о росте квалификации национальных рабочих и инженерно-технических кадров в нефтяной промышленности Узбекистан // Из истории культуры народов Узбекистана. Ташкент, 1965. С. 79—81.

проч., тем не менее в задачи Комиссариата входит объединить все эти национальности, ...устранить между ними кастовые предрассудки, взаимное недоверие, вражду и проч.». <sup>31</sup>

В структуре Наркомнаца Туркестана было создано 10 Центральных национальных отделов, в т.ч. Тюркский, занимавшийся вопросами, связанными с жизнедеятельностью азербайджанской диаспоры. <sup>32</sup> Позже отдел именовался уже Азербайджанским. <sup>33</sup> Первым заведующим Тюркским отделом был Кязимов, <sup>34</sup> его заместителем - Рзаев. <sup>35</sup>

В Сырдарьинском областном Комиссариате по делам национальностей (Облкомнац) переводчиком работал азербайджанец Али Расулов. <sup>36</sup>

Часть тиража туркестанской газеты «Иштирокиюн» (издавалась 3 раза в неделю, с 1 марта 1919 г. – ежедневно) выходила на азербайджанском языке. <sup>37</sup> В течении 1919 года из 2, 76 млн. экземпляров газеты 104 тыс. вышли на азербайджанском языке. <sup>38</sup> За тот же период в Туркестане было издано 250 тыс. экземпляров литературы на азербайджанском языке. <sup>39</sup> Для сравнения отметим, что литературы на узбекском и казахском языках было издано лишь 150 тыс. экземпляров. Неоднократно переиздавался в Туркестане «Тюркский словарь» Будагова. <sup>40</sup> Как отмечал в своем докладе на 8-ом съезде Советом Туркестана наркомнац Турсун-Ходжаев: «требуется целый кадр хорошо подготовленных переводчиков с русского на узбекский, киргизский, туркменский, татарский, азербайджанский и персидский языки». <sup>41</sup>

В 1919 г. на Организационно-Агитационных курсах при Наркомнаце Туркестана обучались следующие азербайджанцы <sup>42</sup>: Асадуллаев Абдул-Али, Ахмедов Али-Бала, Гадиров Муртаза, Каниев Паша, Мусаев Джалил, Эфендиев Вахид, Эфендиев Махмуд.

<sup>31</sup> - ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 20. Л. 15-об.

<sup>32</sup> - ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 20. Л. 8-об.

<sup>33</sup> - ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 21. Л. 5.

<sup>34</sup> - ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 21. Л. 18.

<sup>35</sup> - ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 21. Л. 18-об.

<sup>36</sup> - ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 3. Л. 2-об.

<sup>37</sup> - ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 20. Л. 12-об.

<sup>38</sup> - ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 21. Л. 6-об.

<sup>39</sup> - ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 21. Л. 6-об.

<sup>40</sup> - ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 21. Л. 6-об.

<sup>41</sup> - ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 21. Л. 7.

<sup>42</sup> - ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 16. Л. 56, 99.

В 1920—1930-е гг. в Узбекистане при Совете национальных меньшинств развернуло активную деятельность Азербайджанское центральное бюро, работавшее совместно с представителями иранской национальности. При нем действовали четыре школы, два дошкольных учреждения, три рабочих дома, клубы, библиотека. Редактором газеты «Зарафшан» в 1923—1925 гг. был Али Исмаил-заде.

Одним из энтузиастов театрального дела в Узбекистане и во всем Туркестанском крае был учитель из Азербайджана Хабибулла Ахундов. Еще в 1918-1919 годах он работал в системе народного просвещения в Самарканде, там он организовал драматическую труппу в составе узбеков и местных азербайджанцев, силами которых ставились спектакли Узеира Гаджибекова и других азербайджанских авторов. В дальнейшем он создает такие же группы и в ряде других мест Узбекистана. А в начале 1922 года он прибывает в Бухару и вместе с Хамзой и Х.Мухсинзаде создает драматический театр, на сцене которого также ставились в основном азербайджанские пьесы.

В том же 1922 году в Бухаре по приглашению Бухарской Народной Республики гастролировали 16 артистов из Азербайджана, возглавляемые режиссером Сидги Рухуллой и сыгравшие важную роль в становлении Бухарского драматического театра. А в 1924 году в Ташкент была направлена группа артистов Азербайджанского драматического театра, показавшие узбекской публике историческую пьесу Н.Нариманова «Надир Шах», оказавшую на зрителей огромное воздействие.

Уже к 1926 году впервые в Центральной Азии был организован Самаркандский государственный драматический театр, куда был влит и музыкально-этнографический ансамбль, ставивший в основном музыкальные пьесы Узеира Гаджибекова. Впоследствии на их базе создаются два музыкально-драматические театра Узбекистана - Оперы и Балета и Музыкальной драмы.

Среди видных деятелей азербайджанской диаспоры и культуры, живших и творивших в Узбекистане в 1920-40-х годах заслуживают высокой оценки Саид-Рза Ализаде - замечательный ученый - педагог и писатель, Максуд Шейхзаде – азербайджанский писатель, ставший классиком узбекской литературы, Карабек Карабеков - талантливый журналист и общественный деятель Узбекистана и многие другие, внесшие ценнейший вклад в развитие художественной культуры.

**В советский период в Узбекистане служило много азербайджанцев-военнослужащих – офицеров и солдат. Среди видных представителей офицерского корпуса можно отметить таких как**

**Кулиев Ягуб Аллахгулу оглу**, генерал-майор кавалерии, защитник Москвы и Сталинграда. Родился в 1900г. в г. Шуша Азербайджана. В РККА с 1918г. Ветеран Гражданской войны. В 1920г. – командир взвода кавалерийского эскадрона. В 1927 г. командир эскадрона 2-го Туркестанского кавполка. С 1929 г. – начальник полковой школы. Принимал участие в уничтожении басмаческих формирований. В 1932г. – начальник штаба 2-го Туркменского полка. В 1933 г. направлен на учебу в Военную Академию им. М.В.Фрунзе. В 1936 г. успешно окончил обучение и назначен начальником оперативного отдела 18-й горно-кавалерийской дивизии, а спустя короткий срок - начальником штаба этой дивизии. В июне 1941г. назначен командиром 21-й горно-кавалерийской дивизии, укомплектованной бойцами из Средней Азии. В декабре 1942 года в районе Котельникова успешно руководил действиями частей противостоящих группе Манштейна. 20 декабря 1942 года пал смертью храбрых на поле боя. Посмертно награжден орденом Ленина.

**Рустамов Амир Мамед оглу**, генерал-майор инженерных войск. Родился 5 декабря 1909 г. в г.Шуша Азербайджана. В РККА с 1932 г. До 1937 г. в составе различных формирований РККА воевал с басмачеством в Средней Азии. В 1941г. окончил Военно-инженерную академию им. В.В.Куйбышева. В 1942-43 гг. сражался под Ростовом и на Кавказе. Награжден орденами Боевого Красного Знамени и Красной Звезды. После войны – начальник оперативного отдела штаба инженерной службы сухопутных войск. В 1952г. окончил Военную Академию им. К.Е.Ворошилова. С 1952 по 1956 гг. – начальник инженерных частей в составе группы советских войск в Германии. С 1956 по 1966 гг.-начальник инженерных войск Сибирского военного округа. С 1966 по 1969 гг. – начальник кафедры Военно-инженерной Академии им.Куйбышева.

**Тахиров Мамедмуса Гаджибала оглу**, защитник Москвы - родился в 1920 г. в г. Хачмаз Азербайджана. В РККА с 1942 г. Был направлен в Москву. Служил в охране особо важных объектов столицы - Госбанка, АТС, химических объектов. Впоследствии был направлен на курсы снайперов. Обучался в лагерях Домодедово и Внуково. После окончания курсов был направлен на фронт. Сражался подо Ржевом, после - на

Волховском направлении в районе Чудово. Вновь направлен в Москву, а в 1943 г. получил назначение в Ташкентское суворовское училище, где и прослужил до последних дней войны. Награжден орденом Красной Звезды, медалями «За отвагу» и «За оборону Москвы». Демобилизован из РККА в 1946 г.

В 1944 г. в Узбекистан из Аджарии и Южной Грузии депортируются граждане азербайджанской национальности. В октябре 1957 г. с этой группы азербайджанцев были сняты все ограничения по перемещению и предоставлено право вернуться на этническую родину. Но благоприятный климат Узбекистана, сходство языков и образа жизни побудили значительную часть азербайджанцев остаться на узбекской земле. Большинство из них работали в колхозах и совхозах Ташкентской и Сырдарьинской областей, в городе Газли, принимая активное участие в хозяйственном освоении края.

Число азербайджанцев в Узбекистане продолжало расти и в последующие десятилетия, когда, помимо нефтяной отрасли, быстрыми темпами начала развиваться и газовая.

Надо отметить, что более 15 тысяч из числа азербайджанской молодежи получили образование по более чем 250 специальностям, охватывающим сферы науки, экономики, культуры, производства и др., областях, в которых ощущалась особая необходимость, в более чем 170 высших учебных заведениях более 50 крупных городов бывшего СССР и овладели высшими профессиями. Конечно, большое количество этих кадров вновь вернулось в Азербайджан и внесло свой вклад в общее развитие республики. Однако часть из них поселилась в городах, где получили образование. Одним словом, интеграционные процессы, происходившие в 70-80 годы в советском государстве, стимулировали их миграцию». Среди вузов, где посланцы Азербайджана получали образование можно отметить такие как Ташкентский государственный университет (ныне – Национальный университет Узбекистана), Ташкентский политехнический институт (ныне - Ташкентский государственный технический университет), Ташкентский театрально-художественный институт (ныне – Институт искусств), Ташкентская консерватория, Узбекский государственный институт физкультуры, Ташкентский медицинский институт (ныне – Медицинская академия Узбекистана), Среднеазиатский медицинский педиатрический институт и т.д.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> - [http://www.azerbaijan.az/\\_Society/\\_Diaspora/diaspora\\_01\\_r.html](http://www.azerbaijan.az/_Society/_Diaspora/diaspora_01_r.html)



Ташкентское землетрясение 1966 г. стало причиной, побудившей прибыть сюда, на стройки, многих азербайджанцев. Позже некоторые обзавелись здесь семьями и остались жить в Узбекистане. Посланцы Азербайджана построили в Ташкенте свыше 35 тыс. кв. метров помощь братского азербайджанского братскому узбекскому народу проявилась и в том, что в пионерских лагерях, санаториях и домах отдыха Азербайджана летом 1966 г. были размещены дети Ташкента. Так, только 15 июня в г. Баку самолетами были отправлены 244, 21 и 22 июня по 240 детей. Всего же лето 1966 г. провели в Азербайджане не менее 1280 ташкентских детей.<sup>44</sup>

Достаточно много молодежи приезжало из Азербайджана для получения знаний в высших учебных заведениях Узбекистана.

Естественный прирост азербайджанского населения в Средней Азии всегда оставался высоким. В 1970 г. только в Ташкентской области проживало 10 тыс. азербайджанцев. Почти столько же было зарегистрировано в столице республики. Однако необходимо иметь в виду, что определенная часть из них фактически являлись турками-месхетинцами.

Узбекистанские азербайджанцы бережно относятся к своим народным традициям и обрядам. Еще в 1961 г. они вместе с жителями республики организовано отметили весенний праздник Навруз. Со слов И. Мамедова, бывшего председателя Азербайджанского культурного центра в Ташкенте, ко дню Навруз-байрамы красят яйца, готовят национальные сладости: пахлаву, ша-кербуру, шакрек-чурек, шоогохал, холву, шекер-нури и др. В ночь на Навруз ставится у порога полное ведро воды, чтобы в будущем году было изобилие. И еще одна особенность Навруза: в этот праздник должны все помириться — и дети, и взрослые.

Азербайджанцы в городах работали на промышленных предприятиях, в сельской местности занимались земледелием. Известен колхозник-тракторист из Самаркандской области Бекир Дурсун-оглу Мустафаев, ушедший в 1943 г. на войну и получивший звание Героя Советского Союза.<sup>45</sup> После войны Б. Мустафаев жил и работал в поселке Кайнама Самаркандского района Самаркандской области Узбекистана. Умер 10 декабря 1978 года. Одна из улиц в поселке названа его именем.

<sup>44</sup> - Ташкентское землетрясение// <http://krasnaya-zastava.ru/index.php> .

<sup>45</sup> - Герои Советского Союза. М., 1987. Т. 2; Герои Советского Союза - сыны Азербайджана, Баку, 1965.

Очень много азербайджанцев традиционно заняты торговлей, работают в сфере обслуживания. Есть летчики, инженерно-технические работники, учителя, врачи и др. Славятся реставраторы-каменщики азербайджанской национальности, проживающие в Хорезме.

Первым азербайджанцем - членом-корреспондентом Академии наук Узбекистана и депутатом Верховного Совета республики был профессор-офтальмолог Кафар Абдуллаев. Известным в Узбекистане хирургом был Садык Алиевич Масудов. Главным дирижером оперного театра в Самарканде, а затем театра оперетты в Ташкенте много лет трудился Гари Киримов, а режиссером Большого академического театра оперы и балета им. Навои — народный артист Азербайджана и Узбекистана, лауреат Госпремии им. Хамзы Фируддин Сафаров.

Членом Союза писателей Узбекистана является автор многих художественных произведений Ихтиар Ризо. В Узбекистане хорошо знают творчество азербайджанского поэта, ученого и педагога Максуда Шейх-заде. Поэт родился в Азербайджане, но творил и ушел из жизни в Ташкенте. На доме, где он жил, установлена мемориальная плита.<sup>46</sup> 30 ноября 2010 г. в Азербайджанском Культурном Центре им. Гейдара Алиева в Ташкенте был проведен вечер памяти, посвященный видному поэту, драматургу, переводчику и литератору Узбекистана, Максуду Шейх-заде.<sup>47</sup>

В Самарканде жил известный историк профессор Юсиф Алескеров. Выходцами из азербайджанской диаспоры Узбекистана являются скульптор Энвер Алиев, художник театра и кино Фархад Ахадов, Акиф Новрузов — экономист, Маис Ибадов — борец (вольная борьба).

В 2003 г. отмечено 440 лет - со дня рождения Юсуфа Карабаги (Ибн Мухаммаджан Юсуф ал-Карабаги ал-Мухаммад Шахи (563-1647), ученого-мыслителя, автора работ по философии, геометрии, грамматике, праву, логике.<sup>48</sup>

В 2007 г. АЛИЕВОЙ Коляб Мириевне, руководительнице единственного в Центральной Азии детского танцевального коллектива «Азербайджан Гызлари» («Азербайджанские девушки»), было присвоено высокое звание «Заслуженная артистка Азербайджанской Республики». От имени правления Ассоциации азербайджанских культурных центров Узбекистана, по по-

<sup>46</sup> - [http://kitob.uz/ru/view\\_book.php?id=91](http://kitob.uz/ru/view_book.php?id=91)

<sup>47</sup> - <http://azembassy.uz/ru/news-197.php>

<sup>48</sup> - Хайруллаев М. Культурное наследие и история философской мысли. Т., 1985. –С.153-158.

ручению азербайджанцев, проживающих в Республике Узбекистан ее сердечно поздравила редакция газеты «Новости Узбекистана».<sup>49</sup>

Азербайджанская диаспора Узбекистана сосредоточена, в основном, в Самаркандской, Навоийской, Сырдарьинской, Ташкентской и Ферганской областях, а также в Ташкенте (свыше 10 тыс.).

В 1980-е годы г. Бектемир (ныне – Бектемирский район г. Ташкента) носил имя Нариманов – в честь выдающегося азербайджанского государственного деятеля Наримана Наджаф-оглы Нариманова (1870-1925).

В Узбекистане функционируют несколько азербайджанских культурных центров. Первым из них был центр «Гардашлык» («Братство») в Ташкенте, созданный в 1989 году, и еще один центр в Самаркандской области.

В 2003 году была создана Ассоциация азербайджанских культурных центров. В 2004 году азербайджанский культурный центр был образован также и в Бухарской области.

При центрах в настоящее время действуют несколько творческих коллективов, среди которых можно перечислить работающий более десяти лет ансамбль «Гардашлык», ансамбль «Чанли бел», а также танцевальный ансамбль «Азери». В репертуаре этих коллективов не только азербайджанская музыка, но и творчество народов мира.

В 2004 году при содействии всех членов азербайджанской диаспоры Узбекистана и Республиканского интернационального культурного центра Узбекистана был открыт «Дом дружбы», при котором проводятся занятия творческих фольклорных коллективов «Азери гызлары» и «Бюльбюляр» под руководством заслуженной артистки Узбекистана К. Алиевой. Названные коллективы являются лауреатами двух фестивалей дружбы и культуры «Узбекистан - наш общий дом» в 2003 и 2005 годах.

Среди известных азербайджанцев Узбекистана можно выделить главного режиссера ГАБТ им. А.Навои, народного артиста Узбекистана и Азербайджана Ф.Сафарова, который на протяжении многих лет принимает участие в культурной жизни республики, а также других представителей азербайджанской нации, в том числе писателя А.Наджафова, художника Академии художеств Узбекистана Ю.Гусейнова, народную артистку Узбекистана Н.Абдуллаеву, заслуженную артистку Узбекистана К.Алиеву, профессора Ташкентского текстильного института легкой и швейной промышленности Ф.Велиева и многих других.

<sup>49</sup> - Поздравление// «Новости Узбекистана». №40-374. 5 октября 2007 г .

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Абасов А. Т. Генерал Мехмандаров. Баку, 1977.
2. Бартольд В.В. История культурной жизни Туркестана// Соч. Т. 2. Ч. 1. М.: ИВЛ, 1963. С. 312.
3. Герои Советского Союза. М., 1987. Т. 2.
4. Герои Советского Союза - сыны Азербайджана, Баку, 1965.
5. Гинзбург А.И. Узбекистан. Этнополитическая панорама: Очерки. Документы. Материалы. М.: ИЭА РАН, 1995. С. 48—50.
6. Депортированные в Казахстан народы: время и судьбы. Алматы, 1998.
7. Добросмыслов А.И. Города Сыр-Дарьинской области. Ташкент, 1912. С. 80, 127.
8. Жукова Л.И., Буряков Ю. Ф. Азербайджанцы// Этнический атлас Узбекистана. Стамбул, 2002.
9. Исмаилов Э.Э. Георгиевские кавалеры-азербайджанцы. М., 2005.
10. Мамедова Г.И., Мустафаев Г. Г. О торговых связях азербайджанских и среднеазиатских городов в XVIII в. // Позднефеодальный город Средней Азии. Ташкент, 1990. С. 103.
11. Меджидли М. Во имя Родины// Каспий.- 2008.- 27 декабря.- С. 15.
12. Музапаров Ш. К вопросу о росте квалификации национальных рабочих и инженерно-технических кадров в нефтяной промышленности Узбекистан // Из истории культуры народов Узбекистана. Ташкент, 1965. С. 79—81.
13. Мустафаев Х. Азербайджанцы // Под открытым небом. Фрунзе, 1991. С. 97—103.
14. Оруджев Р. Культурный центр в виде Девичьей башни// Эхо (Баку). 09 июня 2008 г.
15. Поздравление// «Новости Узбекистана». №40-374. 5 октября 2007 г .
16. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана. М., 1965, С. 24, 43.
17. Самойлович А.Н. Драматическая литература сартов// Вестник Императорского Общества востоковедения. № 5, 1916. С. 72-84.
18. Хайруллаев М. Культурное наследие и история философской мысли. Т., 1985. –С.153-158.
19. Чабров Н. Г. Декоративные ниши в интерьере узбекских жилищ// Тезисы докладов научной сессии, посвященной 25-летию Среднеазиатского государственного университета. Ташкент, 1945. С. 54.

**Архивные материалы:**

1. ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 1.
2. ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 3.
3. ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 10.
4. ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 16.
5. ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 20.
6. ЦГА РУз. Ф. 36. Оп. 1. Д. 21.

**Материалы Интернета:**

1. Азербайджанцы в Узбекистане // <http://www.turan.info/forum/showthread.php?t=4808>
2. [http://www.azerbaijan.az/\\_Society/\\_Diaspora/diaspora\\_01\\_r.html](http://www.azerbaijan.az/_Society/_Diaspora/diaspora_01_r.html)
3. Жукова Л.И., Буряков Ю.Ф. Азербайджанцы // [http://www.library.cjes.ru/online/?a=con&b\\_id=416&c\\_id=4477](http://www.library.cjes.ru/online/?a=con&b_id=416&c_id=4477)
4. Ташкентское землетрясение <http://krasnaya-zastava.ru/index.php> ).
5. ЭРГАШЕВА Нигина. **Уникальность, многообразие и взаимовлияние национальных культур - факторы духовного прогресса общества**// [http://www.ut.uz/rus/obshestvo/unikalnost\\_mnogoobrazie\\_i\\_vzaimovliyanie\\_naionalnix\\_kultur.mgr](http://www.ut.uz/rus/obshestvo/unikalnost_mnogoobrazie_i_vzaimovliyanie_naionalnix_kultur.mgr)
6. [http://www.azeri.ru/papers/echo-az\\_info/20157/](http://www.azeri.ru/papers/echo-az_info/20157/)
7. <http://echo-az.info/obshestvo03.shtml>
8. [http://www.anl.az/down/medeniyyet2008/dekabr/medeniyyet2008\\_dekabr\\_856.htm](http://www.anl.az/down/medeniyyet2008/dekabr/medeniyyet2008_dekabr_856.htm)
9. [http://ru.wikipedia.org/wiki/Мустафаев,\\_Бекир\\_Дурсунович](http://ru.wikipedia.org/wiki/Мустафаев,_Бекир_Дурсунович)
10. [http://www.ut.uz/rus/obshestvo/unikalnost\\_mnogoobrazie\\_i\\_vzaimovliyanie\\_naionalnix\\_kultur.mgr](http://www.ut.uz/rus/obshestvo/unikalnost_mnogoobrazie_i_vzaimovliyanie_naionalnix_kultur.mgr)
11. [http://kitob.uz/ru/view\\_book.php?id=91](http://kitob.uz/ru/view_book.php?id=91)
12. [http://www.warheroes.ru/hero/hero.asp?Hero\\_id=4573](http://www.warheroes.ru/hero/hero.asp?Hero_id=4573)

***Rvshan Nazarov (Uzbekistan)*****Azerbaijani diaspora in Uzbekistan and its role in the strengthening of Azerbaijan-Uzbek relations**

The questions of formation and development of Azerbaijani diaspora in Uzbekistan as an important factor in the strengthening and perfection of Azerbaijan-Uzbek relations are revealed in the given article. It is noted that

the history of Azerbaijan-Uzbek relations numbers several centuries and has a tendency of further deepening.

***Rövşan Nəzərov (Özbəkistan)***

**Özbəkistanın Azərbaycan diasporu və onun Azərbaycan-özbək münasibətlərində rolu**

Bu məqalədə Özbəkistanın Azərbaycan diasporunun formalaşması və inkişafı məsələləri Azərbaycan-özbək münasibətlərinin möhkəmlənməsi və təkmilləşməsində mühüm amil kimi açılır. Qeyd olunur ki, Azərbaycan-özbək münasibətlərinin bir neçə əsrlik tarixi var və o, get-gedə dərinləşir.

**Ключевые слова:** азербайджанцы, Узбекистан, диаспора, традиции, профессии.

## **АРХИТЕКТУРА НОВОЙ ЧАСТИ ТАШКЕНТА И БАКУ: ПРОБЛЕМЫ ОБЩНОСТИ И РЕГИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ**

В XIX веке царская Россия приступила к постепенному и планомерному военному продвижению вглубь Кавказа и Средней Азии. Первый натиск русского войска ощутил Азербайджан, в состав которого входил Баку как небольшой укрепленный населенный пункт.

В 1852 году русскими войсками была взята кокандская приграничная крепость Ак-мечеть, затем Чимкент, а уже в 1866 году города Ташкент и Ходжент были официально объявлены включенными в состав царской России (2, с. 77).

Баку стал уездным городом Шемахинской губернии, а Ташкент был избран центром вновь организованного административно-территориального округа – Туркестанский край. Это послужило началом формирования в Баку и Ташкенте новых европейских поселений, рядом с исторически сложившимися исламскими городами.

Данные события определили сходство дальнейших судеб, и способствовали вхождению двух городов в общий культурный ареал европейской цивилизации. Формирование новых частей Ташкента и Баку привело к расширению контактов между местными специалистами и европейскими зодчими, так как строились на архитектурных традициях России, но с использованием местных строительных приемов и материалов.

### ***Первый этап сложения новой части Баку и Ташкента***

Европейские градостроительные традиции, принесенные царской администрацией стали важным компонентом на первом этапе формирования новых частей Баку и Ташкента. Например, ранний этап работ в Баку включал в себя организации вокруг бакинской крепости широкой эспланады и форштадта с прямоугольной регулярной планировкой. Следующие мероприятия связаны с укреплением крепости с целью развития здесь крупного торгового порта (1807-11 гг.) (4, с. 10).

В схеме планировки форштадта была применена регулярная система кварталов, связывающая старые и новые части развивающегося города. Идея взаимосвязи крепости с форштадтом была принята во внимание при расширении городской территории вокруг крепости. Этот принцип способствовал созданию в будущем одной из широкой магистрали центра современного Баку – Николаевской улицы (название до 1917 г.).

Строительные работы по новой части Ташкента начались летом 1865 года с разрушения оборонительных сооружений старого города. Были снесены крепостные стены Урды, а также часть городской фортификации с востока и юго-востока города. Этими действиями была ослаблена система обороны Ташкента на случай восстания местного населения (2, с. 78).

Старая кокандская Урда, после разрушения её оборонительных стен, была перестроена для размещения там части русского войска. На территории Урды прокладываются внутриквартальные улицы, сооружаются дополнительные казармы и дома для офицеров.

Первая улица нового города была проложена в 1865 году. Проходя вдоль канала Анхор, она соединяла Урду с русской военной крепостью. Эта дата стала началом заложения нового европейского Ташкента

Первый проект нового города (М. Колесников, 1866г.) учитывал сложившуюся в течение 1865 года начальную структуру застройки. План охватывал территорию, восточного пригорода старого Ташкента, площадью около 180 гектар. Пять меридиальных и семь основных улиц, расположенных в широтном направлении, членили городскую территорию на прямоугольные кварталы разных размеров. Новый город решался единым планировочным приемом, с главным центром – военной площадью размером 110 на 210 метров, которая с западной стороны застраивалась резиденцией генерал-губернатора Туркестанского края (2, с. 81).

Торговая площадь с Воскресенским базаром располагалась на пересечении Большого проспекта с улицей Константиновской (ныне просп. Узбекистан). При площади около 5,5 гектара она была обстроена четырьмя торговыми корпусами и несколькими пассажами (ныне площадь реконструирована под театральную площадь со зданием Государственного Академического Большого театра им. Алишера Навои).

Первый проект планировки нового Ташкента был несколько схематичен. Все улицы, проспекты и переулки имели равную ширину, около 25 метров. Схематично также была произведена разбивка жилых кварталов на участки.



Ранний этап сложения Баку был схож по градостроительным проблемам с планировкой нового Ташкента. При стремительном территориальном расширении города новая застройка размещалась на продолжении существующих улиц. Баку так и не имел перспективного генерального плана вплоть до конца XIX века (4, с. 11).

Второй этап освоения восточных земель под новый Ташкент был начат из-за отсутствия участков под заселения для вновь прибывших поселенцев из России. Этот второй проект был разработан архитектором А.Макаровым, и утвержден начальником края К.Кауфманом 1 мая 1870 года.

В основу второго проекта положена радиально-кольцевая система, которая развивается в одну сторону (на восток) от новой меридиальной магистрали – Российской улицы (ныне проспект Амира Темура), являвшейся как бы поперечной осью планировки (2, с.86).

В проекте А.Макарова большое внимание уделялось озеленению. В нем сохранялся старый сад Мингурик, с одноименным городищем. Предусматривалось озеленение довольно обширной территории между поймой арька Чаули и Российской улицей. Но самым главным было предложение превратить основные радиальные и кольцевые улицы в бульвары с двумя центральными озелененными аллеями.

Проект А.Макарова был совершеннее в планировочном отношении, чем проект М.Колесникова; он был более детально проработан и в нем четко выявлен общественный центр. Центр всей планировочной композиции – Константиновская площадь (ныне сквер Амира Темура) получила эллиптическую форму и крупные размеры (около 8 гектар). В ее центре, как бы замыкая перспективу всех лучей, предполагалось строительство нового собора.

Жизнь вносила существенные коррективы в план А.Макарова. Уже в 1876 году западная оконечность Константиновской площади была выделена под строительство шести корпусов мужской и женской гимназии, в результате, взамен эллиптической она приобрела подковообразную форму. Не получила широкого развития идея А.Макарова о создании бульваров на основных магистралях. Бульвары были созданы только на Хорезмской улице и Гоголевском проспекте, но только в пределах одного квартала. В остальных местах озеленение, правда, весьма обильное, было сосредоточено вдоль тротуаров.

Зато большие зеленые массивы появились в центре новой планировки. Сквер, был создан в 1883 году на месте Константиновской площади

(ныне сквер Амира Темура) и городской сад (ныне территория городского хокимията) начал формироваться с 1882 года на территории, отведенной ранее для строительства здания военного губернатора столичной области. Новая часть города была более просторней, но застраивалась она значительно медленней. Все торговые и административные постройки сосредотачивались в первоначальной части, которая постепенно превращалась в общественный центр разросшегося города.

Градостроительные принципы первых планировочных решений (проекты М.Колесникова и А.Макарова) дали основу формирования нового европейского Ташкента. Четыре планировочные зоны: ансамбль правительственной площади, комплекс административных учреждений на Большом проспекте, район Константиновского сквера с группой общественных и культурно-зрелищных зданий, и четвертая зона – базарная площадь, составили основную структуру центра новой части Ташкента на период до 1920-х гг. (2, с.89).

Значительные перемены в градостроительном устройстве Баку произошли в период 1843-78 гг. В 1843 году, ко времени составления очередного генерального плана бакинский форштадт, по сравнению с застройкой 1832 года, значительно вырос и площадь его, без улиц исчислялась в 46 га. Это связано с потерей крепости оборонного значения и перемещением торговой деятельности в просторные кварталы форштадта. На плане Баку 1945 года зафиксировано зарождение градостроительных узлов, которые впоследствии составили основу городской планировки.

После разрушительного землетрясения в Шемахи (1859 г.), Баку был возведен на степень губернского города. Необходимость в многочисленных губернских учреждений потребовало сноса старых одно-двух этажных. Общественно-деловая жизнь Баку вышла из тесных кварталов крепости на широкие и просторные улицы форштадта. Однако архитектурно-планировочная развитие форштадта шло стихийно, без единого генерального плана. Вся эта территория превратилась в механически нарезанную прямоугольную сетку кварталов по традиционной схеме военных поселений (4, с.26).

План Баку 1864 года предполагал упорядочению системы застройки города. Общая площадь застройки значительно увеличивалась, а новые кварталы по протяженности превышали существующие. Однако этот план не решал вопросы перспективного развития города, а лишь закреплял существующее положение.

К 1878 году в результате интенсивного отвода земель под нужду торговли и промышленности побережье бакинской бухты стала слагаться из трех, фактически независимых друг от друга частей. Восточную часть побережья занимала промышленно-заводская зона (Черный город), южную – адмиралтейство (Баиловский мыс), а центральную – кварталы форштадта. Территория между границей форштадта и промышленным районом занимали мастерские и жилые дома рабочих, а береговая полоса представляло собой болотистую местность.

Генеральный план Баку 1898 года был составлен для устранения создавшейся негативной планировочной ситуации района бакинской бухты, в частности объединения отдельных районов и регулированию перспективной застройки города. По данному плану (автор - фон дер Нонне) вдвое увеличивалась площадь будущего города. При разбивке новых территорий автор учитывал особенности сложного рельефа. В каждом новом районе города предусматривались площади, которые в последующем должны были застраиваться архитектурными ансамблями.

Несмотря на критику в прессе за столь рачительное отношение к городским землям, автор проекта отстаивал свои позиции об организации в Баку большого количества зеленых пространств в виде широких и просторных бульваров (4, с. 57). В проекте генерального плана предлагалось организация большого городского парка, зеленый массив которого служил бы для населения местом отдыха в знойные летние вечера. Признавая ценность идеи организации крупных зеленых массивов в структуре города, нужно отметить, что в целом градостроительные позиции автора в проекте не были достаточно проработаны. Это касается общей композиции плана, где составные его части не согласуются с существовавшей застройкой. Тем не менее, план фон дер Нонне, при всех его недостатках послужил градостроительным документом для осуществления последующей застройки Баку.

На рубеже XIX – XX вв. Ташкент и Баку стали крупными, благоустроенными городами, где в центральных их частях были возведены многочисленные административные, торговые и общественные здания, с выразительными фасадами. По территории новых кварталов были проложены широкие улицы, организованы скверы и бульвары. На этом этапе вопросы архитектурной композиции зданий, художественного образа, форм и декора привлекали внимание зодчих Баку и Ташкента. Градостроительный подход к проектированию занял основное место в их творчестве.

Строительство новых частей Баку и Ташкента имело определенное значение в судьбе этих городов. Значительную ценность имели градостроительные решения первых генеральных планов. Например, сопоставление их с планировочными принципами старого Ташкента показывает существенный сдвиг в развитии архитектуры города. Регулярные бульвары, парки и площади стали господствующими элементами новой части Баку и Ташкента.

В социально-экономическом плане строительство новых частей Баку и Ташкента привело к таким последствиям как формирование местной архитектурной школы, производство более совершенных строительных материалов и конструкций, разработка новых типов зданий и сооружений, а также усиление связи между местными и европейскими строительными школами. Возведение же общественных комплексов культурно-зрелищного и учебного назначения приобщило население обеих городов к европейской цивилизации.

Вместе с тем, нельзя не отметить равнодушие царской администрации в отношении состояния старой части города, и, особенно Ташкента. За период правления царизма, старо городское хозяйство оставалось на прежнем уровне развития, без осуществления здесь необходимых пере планировочных работ.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Зияев А.А. Ташкент. Часть I. Древность и средневековье. – Т., 2009.
2. Зияев А.А. Ташкент. Часть II. XVII - начало XX вв. – Т., 2009.
3. Зияев А.А. Ташкент. Часть III. XX - начало XXI вв. – Т., - 2009.
4. Фатуллаев Ш.С. Градостроительство Баку XIX - начала XX вв. – Л., 1978.
5. Фатуллаев Ш.С. Градостроительство и архитектура Азербайджана XIX - начала XX вв. – Л., 1985.

### *Abdumannop Ziyayev (Uzbekistan)*

#### **The architecture of the new part of Tashkent and Baku: problems of common character and regional originality**

Main principles of the formation of new parts of Baku and Tashkent made up in the period of the XIX-early XX centuries are considered in the article. The similarity and distinctions of the planning development are revealed, urgent urban-planning phenomena and their specificity in the conditions of each region are analysed.

*Abdumannop Ziyayev (Özbəkistan)*

**Daşkənd və Bakının yeni hissəsinin memarlığı:  
ümumillik və regional özümlülük problemləri**

Məqalədə Bakı və Daşkəndin XIX əsr – XX əsrin əvvəllərində yaranmış yeni hissələrinin formalaşmasının əsas prinsipləri nəzərdən keçirilir. Planlaşdırma inkişafının oxşarlıq və fərqləri göstərilir, hər region şəraitində ən iri şəhərsalma hadisələri və onların özünəməxsusluğu təhlil edilir.

**Ключевые слова:** генеральный план, жилые кварталы, общественные здания, ансамбли, зеленые массивы, уличная сеть.

---

**НЕКОТОРЫЕ АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РЕКЛАМЫ  
КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ЯВЛЕНИЯ НА  
ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ АЗЕРБАЙДЖАНА И УЗБЕКИСТАНА)**

На сегодняшний день, реклама является одним из интереснейших и пока еще недостаточно изученных социокультурных феноменов на постсоветском пространстве. Несмотря на большой интерес к рекламе со стороны экономистов, маркетологов, менеджеров, психологов, дизайнеров, теория рекламы, на наш взгляд, еще находится в процессе разработки, в каких-то вопросах она опирается на существующие европейские и американские стандарты, отражающие конкретные, но другие образные типы мышления, типы художественного воспроизводства.

Отчасти, это, наверное, объясняется тем, что реклама – это непростое, многосоставное явление, охватывающее различные сферы человеческой жизнедеятельности. Если рассмотреть рекламу с точки зрения ее функций, то она выступает как полифункциональное явление, вбирающее в себя экономические, социальные, коммуникативные, идеологические (в смысле потребительской идеологии), суггестивные, защитные, адаптационные, и наконец, эстетические функции.

Почему мы выделяем функционирование рекламы именно на постсоветском пространстве? Потому что этот географический, геополитический пространственный ареал на протяжении двух последних десятилетий представляет собой определенный, конкретный контекст адаптации политических, экономических, идеологических, культурных систем независимых стран СНГ в структуры глобалитета, мирового пространства.

Относительно генезиса рекламы в странах СНГ в литературе встречается три версии. Первая гласит о том, что зачатки рекламы существовали еще в древних и средневековых государствах СНГ. Авторы подобной версии упоминают древние наскальные росписи, средневековых глашатаев, афиши народных представлений, которые, якобы, также несли рек-

ламную функцию. Вторая версия утверждает, что реклама – это совершенно инновационная деятельность, которая возникла с переходом экономики на рыночные отношения, она практически не могла существовать в тоталитарном социалистическом государстве. Третья версия, в принципе повторяет вторую, но уточняет, что в советский период со стороны российских ученых были попытки комплексного анализа механизма современной американской рекламы и сравнения ее со средствами рекламы в социалистическом обществе (1).

Наиболее близка к истине, на наш взгляд, третья версия. Активное развитие рекламы в странах СНГ наблюдается в период их независимости в связи с переходом на рыночные отношения. Безусловно, этот процесс имеет на сегодняшний день и достижения, и нерешенные проблемы. В данной статье мы хотели бы остановиться на некоторых актуальных теоретических и практических проблемах сферы печатной рекламы с учетом сегодняшних реалий. Объектом нашего исследования мы выбрали сферу печатной рекламы Азербайджана и Узбекистана.

Переход к рыночной экономике и в Азербайджане, и в Узбекистане привел к созданию многочисленных рекламно-информационных агентств, рекламных фирм, количество которых с каждым годом возрастает.

Реклама в Азербайджане имеет нормативно-правовую основу. Так, 3 октября 1997 года Милли Меджлисом Азербайджанской Республики был принят закон о рекламе, который сформировал нормативно-правовую базу отношений, складывающихся на рекламном рынке Азербайджана. Координацией деятельности рекламных агентств в сфере уличной рекламы занимается Управление рекламы и информации Бакинской городской мэрии.

Аналогичная ситуация в Узбекистане. Закон о рекламе в Узбекистане был принят 25 декабря 1998г. С момента принятия он неоднократно дополнялся, в него вносились правки. Последняя редакция закона о рекламе была утверждена в 2010 году. Координацией деятельности рекламы в Узбекистане занимается Антимонопольный комитет.

И в Азербайджане, и в Узбекистане на рекламном рынке представлены зарубежные и местные рекламодатели. И в Азербайджане, и в Узбекистане крупные зарубежные бренды чаще всего не поручают местным специалистам создавать рекламу своего товара, а скорее адаптируют рекламные образы под местные типажи (2). В то же время азербайджанские и узбекские рекламы сегодня презентуются на разных междуна-

родных фестивалей, проходящих на Украине, в Грузии, России, странах Центральной Азии, международном аудиовизуальном фестивале, международном ежегодном форуме рекламистов в Санкт-Петербурге и т.д.

Согласно последним исследованиям, наружная реклама в Азербайджане составляет 50% от общей рекламной продукции, причем 85% ее фокусируется в Баку. В тоже время наблюдается увеличение доли рекламы в электронных СМИ и в журналах класса «люкс». Азербайджанская реклама дается на азербайджанском языке с небольшими пояснениями на иностранных языках.

В Узбекистане рост рынка также обусловил рост рекламы. Основное ей место отводится в прессе, далее – на радио, это и наружная реклама, на ТВ, в Интернет. Наибольшее развитие реклама получила в местах общественного пользования, в метрополитене, а также обращают на себя внимание растяжки в городе. Наружная реклама также хорошо востребована. Отчасти это объясняется тем, что при том, что государственным языком является узбекский язык, в Узбекистане сохраняется билингвизм. И наружная реклама, которая представляет собой больше визуальное начало, в ней изображение преобладает над текстом, является универсальным решением рекламы для билингвистического общества.

Это как бы некоторые штрихи о состоянии рекламы в двух странах. Но, акцентируя функционирование рекламы как социокультурного феномена, мы не можем не отметить некоторые актуальные проблемы, очень схожие и для азербайджанских, и для узбекских коллег.

Учитывая, что современная реклама своим содержанием и образным решением оказывает огромное воздействие на общественное сознание, национальным рекламодателям необходимо **уделить большое внимание именно художественному решению рекламной продукции**. Как отмечали специалисты, «поиск и вычленение специфических художественных и образных приемов в печатной рекламе сегодня является новой и малоизученной темой» (3). Реклама – часть массовой культуры, которая в эпоху постмодернизма уже не имеет знак минус как в предшествующие этапы, она целенаправленно ориентирована на средний класс общества. В достижении своих целей, при создании своих образов она использует художественные средства и приемы изобразительного искусства и фотоискусства. Достижение высокохудожественного уровня рекламы – это, в конечном счете, обеспечение эффективности рекламной продукции.



Конечно, в организации рекламного пространства должны учитываться пожелания заказчика, но решающее слово должно оставаться за профессиональным дизайнером. Однако здесь также возникает другая проблема. Сейчас мы испытываем как никогда потребность в дизайнерах рекламы, которые владели бы не только чисто художественными приемами и технологиями, но и оперировали бы теоретическим опытом, накопленным сегодня в исследованиях в области рекламы учеными СНГ и дальнего зарубежья.

Дизайнер рекламы в идеале должен хорошо владеть знаниями в области знака и символа в искусстве, влияния цвета на образное восприятие рекламы, использования сакральных символов и архетипов в современной рекламе, которые функционируют на уровне бессознательного (теория архетипа К.Юнга), то есть всем тем, что может значительно обогатить образное звучание рекламы. Не говоря уже о том, что понятие художественного стиля в искусстве распространяется и на сферу рекламы. Пространство постмодернизма, которое проявляется в современном изобразительном искусстве, и шире в современной визуальной культуре, находит своеобразное отражение и в рекламе. Момент игры, который характерен для искусства постмодернизма используется в рекламе через историческую стилизацию, имитацию художественных направлений, включение цитат из высокого классического искусства, использование театральных мизансцен.

Еще один принципиальный момент, это **поиск национальной самоидентификации в области рекламной продукции**. Сегодня уже совершенно ясно, что наряду с переносом рекламных клише продукции западноевропейских и американских компаний, необходимы наши национальные рекламы, учитывающие менталитет, историко-культурные традиции, если необходимо, и специфическую художественную картину мира, заложенную в произведениях национального искусства.

Как отметили специалисты, «реклама успешно функционирует только тогда, когда она соответствует не только определенным духовным устремлениям, потребностям, идеалам субъекта, но и культурным нормам, представлениям о красоте, достоинстве, счастье, жизни» (4). При всей глобализации, которая имеет нарастающий характер в разных уголках земного шара, для стран Востока становится с каждым годом актуальней проблема национальной самоидентификации культуры, сохранение соб-

ственных уникальных культурных традиций, исторического наследия. В одном из исследований была составлена система классификации ценностей западных и восточных культур (5).

В ней первостепенное значение для западных культур заняли такие качества как индивидуальность, иерерхия, мужественность, деньги, пунктуальность, первенство, спасение, активность, уважение к молодежи, цвет кожи, равенство женщин, человеческое достоинство, эффективность, религия, образование, непосредственность. В восточных культурах первостепенное значение заняли такие ценности как материнство, иерархия, мужественность, мощь государства, мир, скромность, коллективная ответственность, уважение к старшим, гостеприимство, сохранение среды, цвет кожи, национальность, святость пахотной земли, патриотизм, авторитаризм.

Значение второй степени важности для западных культур заняли материнство, патриотизм, авторитаризм. А для восточных культур – уважение к молодежи, равенство женщин, человеческое достоинство, образование, непосредственность.

На третьем месте для западных культур были обозначены мощь государства, мир, сохранение среды. А для восточных культур на третьем месте были индивидуальность, богатство, пунктуальность, активность, эффективность, качество.

Что интересно, несущественными для западных культур явились такие ценности как скромность, ответственность, уважение к старшим, гостеприимство, святость пахотной земли. Несущественными для восточных культур были обозначены спасение, помощь.

При некоторой спорности отдельных положений, в принципе эта система градаций в целом отражает специфику и различие западных и восточных культур.

И азербайджанская, и узбекская художественная культура имеют свои философско-содержательные доминанты, свою поэтику искусства, которая эволюционировала на протяжении многих веков. В обоих культурах есть система своих национальных образов, знаков и символов, которые могут быть включены в образную природу современной рекламы.

Также хотелось бы отметить, что **реклама в современном обществе выполняет функцию социализации, включая человека в конкретную социальную среду.** Фактически реклама предлагает современному

человеку целый «набор практик поведения, характерных для той или иной социальной группы, - начиная от манеры одеваться, говорить, проводить досуг и до выбора машины, жилища и даже спутника жизни»(6). Реклама приобретает не только коммуникативное значение в донесении до общества какой-либо информации, но и воспитательное значение, формирующее определенные нравственные и духовные ценности у молодежи. Поэтому на рекламодателях и рекламодателях лежит большая ответственность за пропаганду не только товаров в продвижении их на рынок, а сколько идей, ценностей, которые сопутствуют им и ориентированы на общественное сознание.

Тем самым реклама участвует в формировании образа нового человека, образа человека информационного общества, хорошо осознающего собственную национальную идентичность и свободно ориентирующегося в реалиях современного мира. Нельзя не согласиться с мнением Л.Берталанфи, «что образ человека – это не теоретический вопрос: это вопрос сохранения человека как человека» (7). Это касается и рекламы, которая имеет обширную аудиторию, а значит и огромное пространство для продвижения благотворных, созидательных идей о формировании имиджа современного человека.

Еще одна из актуальных проблем, это **проблема формирования квалифицированных специалистов в области рекламы**. Это проблема остается актуальной на всем постсоветском пространстве. Так, например, в своем интервью Председатель Союза рекламистов Азербайджана Гаджиами Атакишиев упоминает о необходимости создания Академии рекламы, которая пока остается неосуществленной мечтой (8). Налаженная подготовка кадров – это действительно важная проблема, без решения которой невозможно нормальное развитие и функционирование современной рекламы. Необходима система стажировок для молодых кадров, обмена опытом специалистов. Важное значение имеет и обмен информацией о происходящих международных фестивалях рекламы в разных странах, возможность участвовать специалистов в подобных мероприятиях.

Говоря о наружной рекламе, необходимо отметить **важность достижения синтеза рекламы с городской средой**. Установление на городских трассах и перекрестках билбордов обосновано хорошей доступностью информации для общественности. Как правило, они устанавливаются на ключевых позициях по всему городу и основная их задача заключается в

том, чтобы «поймать взгляд». Как было отмечено специалистами, существует несколько уровней интеграции билборда и другой наружной рекламы с архитектурным образом города (9). Это: формирование архитектурного образа, симбиоз рекламы и архитектурного образа, подчинение архитектурному образу и преднамеренное игнорирование архитектурного образа.

В наших городах в лучших случаях, мы можем увидеть подчинение рекламы сложившемуся архитектурному образу городов. Однако, в некоторых случаях встречаются случаи, когда рекламы «не встроенные» в существующую архитектурную среду, без учета ее особенностей, не только портят городской ландшафт, превращаясь в инородное тело, но и претендуют на самоценность как эстетический объект, превращаются в антирекламу.

Обозначенные проблемы являются лишь частью обширной проблематики современной рекламы. На современном этапе реклама активно развивается, и мы надеемся, что проблемы будут решены и ее лучшие достижения еще впереди.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Феофанов О.А. США: реклама и общество. М., 1974
2. Из интервью с вице-президентом Союза рекламистов Азербайджана (СРА) Т.Нагиевой. «В рекламном бизнесе, как и в других сферах, нужно играть по правилам» в «Азербайджанские известия».
3. Вековцева Т.А. Художественный образ в печатной рекламе России. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2000, с. 5
4. Костина А.В., Макаревич Э.Ф., Карпухин О.И. Основы рекламы. М., 2010, с. 101.
5. Каган М. С. Философская теория ценности. М., 2002
6. Костина А.В., Макаревич Э.Ф., Карпухин О.И. Основы рекламы. Указ. Соч., с. 21
7. Сощенко И. Г. Образ человека в социокультурном пространстве информационного общества. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., 2008, с. 3
8. Из интервью 1news.az с Председателем Союза рекламистов Азербайджана Гаджиами Атакишиевым.
9. <http://reklama.rezultat.com>

***Eldar Aghayev (Azerbaijan)*****Some urgent problems of publicity as socio-cultural phenomena in post-soviet space (on the material of Azerbaijan and Uzbekistan)**

The following problems are considered in the article: 1) national publicity-makers should pay attention to artistic solution of publicity production; 2) it is important to look for national self-identification in the sphere of publicity; 3) publicity-givers and makers bear the responsibility for propaganda of not only their wares but also ideas, values; 4) the problem of training of the skilled specialists in the sphere of publicity is urgent; 5) the achievement of the synthesis of external publicity with town environment is necessary.

***Eldar Ağayev (Azərbaycan)*****Reklam bəzi aktual problemləri postsovet məkanında ictimai-mədəni hadisə kimi (Azərbaycan və Özbəkistan materialında)**

Məqalədə aşağıdakı problemlər nəzərdən keçirilmişdir: 1) milli reklamçılar reklam məhsulunun bədii həllinə böyük diqqət yetirməlidirlər; 2) reklam sahəsində milli özünüeyniləşdirmə axtarışı zəruridir; 3) reklamçıların üzərinə malların bazarda hərəkəti üçün deyil, həm də ideyalar və dəyərlərin təbliğatı üzrə böyük məsuliyyət düşür; 4) reklam sahəsində ixtisaslı mütəxəssislərin hazırlaşdırılması problemi aktualdır; 5) zahiri reklamla şəhər mühitinin sintezinə nail olmaq vacibdir.

**Ключевые слова:** реклама, образ, самоидентификация, ценности, городская среда.

## MÜNDƏRİCAT

<b>Ərtegin Salamzadə</b> Xumo və Simurq müqəddəs türk quşlarıdır	<b>5</b>
<b>Firuddin Səfərov</b> Mədəniyyətlərin həmahəngliyi	<b>12</b>
<b>Otanazar Matyakubov</b> Özbəkistan və Azərbaycan klassik musiqi ənənələrinin inkişafında bəzi paralellər və kəsişmə nöqtələri	<b>18</b>
<b>Rəna Abdullayeva</b> Orta əsrlərdə Azərbaycan və Özbəkistan vizual mədəniyyətlərinin qarşılıqlı əlaqələri	<b>42</b>
<b>Səidə Aqzamxocayeva</b> Özbəkistan və Azərbaycan mütəfəkkirlərinin mənəvi əlaqələri	<b>49</b>
<b>Rayihə Əmənşadə</b> Azərbaycan və Özbəkistanın memarlıq əlaqələrinin tarixinə dair	<b>54</b>
<b>Marfua Həmidova</b> Azərbaycan teatrı Özbəkistanın musiqili-səhnə sənətinin təşəkkülü prosesində	<b>63</b>
<b>Azatgül Taşmatova</b> Azərbaycan musiqisi özbək xalq çalğı alətləri orkestrinin repertuarında	<b>71</b>

<b>Dilfuza Rəhmətullayeva</b>	<b>77</b>
Özbək dramaturgiyasının formalaşmasında mədəni əlaqələrin rolu	
<b>İmaş Hacıyev</b>	<b>84</b>
Miniatür rəssamlığı: ənənə və müasirlik	
<b>Kamola Akilova</b>	<b>96</b>
XX əsrdə Azərbaycan və Özbəkistan rəssamlığında milli ənənə probleminə dair	
<b>Rövşən Nəzərov</b>	<b>105</b>
Özbəkistanın Azərbaycan diasporu və onun Azərbaycan-Özbək münasibətlərində rolu	
<b>Abdumannop Ziyayev</b>	<b>119</b>
Daşkənd və Bakının yeni hissəsinin memarlığı: ümumillik və regional özümlülük problemləri	
<b>Eldar Ağayev</b>	<b>126</b>
Reklam bəzi aktual problemləri postsovet məkanında ictimai-mədəni hadisə kimi (Azərbaycan və Özbəkistan materialında)	

## CONTENS

<b>Etregin Salamzade</b>	<b>5</b>
Khoumo and Simourg – sacred turkic birds	
<b>Firoudin Safarov</b>	<b>12</b>
Harmony of cultures	
<b>Otanazar Matyakubov</b>	<b>18</b>
On some parallels and intersections in the development of classical musical traditions of Uzbekistan and Azerbaijan	
<b>Rana Abdullayeva</b>	<b>42</b>
Interconnections of visual cultures of Azerbaijan and Uzbekistan in medieval period	
<b>Saida Agzamkhojayeva</b>	<b>49</b>
Spiritual relations of thinkers of Uzbekistan and Azerbaijan	
<b>Rayiha Amenzade</b>	<b>54</b>
On the history of architectural relations of Azerbaijan and Uzbekistan	
<b>Marfua Khamidova</b>	<b>63</b>
Azerbaijan theatre in the process of formation of musical-stage art of Uzbekistan	
<b>Azatgul Tashmatova</b>	<b>71</b>
Azerbaijan music in the repertoire of the orchestra of uzbek folk instruments	



<b>Dilfouza Rakhmatullayeva</b>	<b>77</b>
The role of cultural relations in the formation of uzbek dramaturgy	
<b>Imash Hajiyev</b>	<b>84</b>
Miniature painting: tradition and up-to-dateness	
<b>Kamola Akilova</b>	<b>96</b>
On the problem of the national tradition in painting of Azerbaijan and Uzbekistan of the XX century	
<b>Ravshan Nazarov</b>	<b>105</b>
Azerbaijani diaspora in Uzbekistan and its role in the strengthening of Azerbaijan-uzbek relations	
<b>Abdumannop Ziyayev</b>	<b>119</b>
The architecture of the new part of Tashkent and Baku: problems of common character and regional originality	
<b>Eldar Aghayev</b>	<b>126</b>
Some urgent problems of publicity as socio-cultural phenomena in post-soviet space (on the material of Azerbaijan and Uzbekistan)	

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Эртегин Саламзаде</b> Священные птицы Хумо и Симург	<b>5</b>
<b>Фирудин Сафаров</b> Созвучие культур	<b>12</b>
<b>Отаназар Матякубов</b> О некоторых параллелях и пересечениях классических музыкальных традиций Азербайджана и Узбекистана	<b>18</b>
<b>Рена Абдуллаева</b> Взаимосвязи визуальных культур Азербайджана и Узбекистана в эпоху средневековья	<b>42</b>
<b>Саида Агзамходжаева</b> Духовные связи мыслителей Узбекистана и Азербайджана	<b>49</b>
<b>Райха Амензаде</b> Из истории архитектурных взаимосвязей Азербайджана и Узбекистана	<b>54</b>
<b>Марфуа Хамидова</b> Азербайджанский театр в процессе становления музыкально-сценического искусства Узбекистана	<b>63</b>
<b>Азатгуль Ташматова</b> Азербайджанская музыка в репертуаре оркестра узбекских народных инструментов	<b>71</b>

<b>Дилфуза Рахматуллаева</b>	<b>77</b>
Роль культурных связей в развитии современной узбекской драматургии	
<b>Имаш Гаджиев</b>	<b>84</b>
Искусство миниатюры: традиционность и современность	
<b>Камола Акилова</b>	<b>96</b>
Роль национальной традиции в формировании и эволюции живописи Узбекистана и Азербайджана XX века	
<b>Равшан Назаров</b>	<b>105</b>
Азербайджанская диаспора Узбекистана и ее роль в развитии азербайджано-узбекских отношений	
<b>Абдуманноп Зияев</b>	<b>119</b>
Архитектура новой части Ташкента и Баку: проблемы общности и регионального своеобразия	
<b>Эльдар Агаев</b>	<b>126</b>
Некоторые актуальные проблемы рекламы как социокультурного явления на постсоветском пространстве (на материале Азербайджана и Узбекистана)	