

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ ЛКСМ УЗБЕКИСТАНА
ОРДЕНА ДРУЖБЫ НАРОДОВ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
ИМ. ХАМЗЫ ХАКИМ-ЗАДЕ НИЯЗИ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
УЗБЕКСКОЙ ССР

КРАТКИЕ ТЕЗИСЫ
ДОКЛАДОВ IV
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ МОЛОДЫХ
УЧЕНЫХ

(21—24 апреля 1981 г.)

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ ЛКСМ УЗБЕКИСТАНА
Ордена Дружбы Народов институт искусствознания
им. Хамзы Хаким-заде Ниязи Министерства культуры
Узбекской ССР

КРАТКИЕ ТЕЗИСЫ
ДОКЛАДОВ IV
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ МОЛОДЫХ
УЧЕНЫХ

(21—24 апреля 1981 г.)

СЕКЦИЯ МУЗЫКИ

АБДУЛЛАЕВ Р.

ЖАНР КАТТА АШУЛА В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

(Ин-т искусствознания им. Хамзи)

Катта ашула по своей идейной сущности, отражая дух своего народа представляет собой ценнейшее художественное достояние. Эстетическое воздействие её несомненно. Она является не только необходимым средством идейно-художественного отображения действительности, но и определенным воспитательным оружием. Это ещё раз свидетельствует о том, насколько глубоки и жизненно устойчивы истоки этого замечательного и своеобразного вида искусства.

В целом искусство катта ашула можно определить как культуру, основанную на линейно-монодическом мышлении, характерные особенности которой выражены в сдержанности высказывания, концентрированности выражения при большой эмоциональной насыщенности. Катта ашула — классический образец песенного, свободно-импровизационного стиля узбекского музыкального искусства, доведенного до высшей степени художественного совершенства.

Интонирование катта ашула в современной музыкальной практике — это не просто механическое воспроизведение музыкально-поэтического текста, а творческий процесс, непривольное, в художественном отношении, музыкальное самовыражение.

В обновлении музыкального языка катта ашула, увеличе-

ним его выразительных средств, немалую роль играют современные формы бытования и исполнения данного жанра. При этом на практике узаконились следующие типы пения: традиционное пение катта ашула среди народно-профессиональных певцов; и второе - концертное пение - современная исполнительская форма катта ашула, чаще всего присущая профессиональным, музыкально-образованным певцам и участникам коллективов художественной самодеятельности.

Ещё одна форма бытования катта ашула - это популяризация жанра через систему кружков художественной самодеятельности с привлечением наиболее талантливо-одаренной молодежи к этому традиционному искусству. Отсюда, острейшая проблема сохранения жанра на современном этапе: воспитание кадров певцов - носителей искусства катта ашула в музыкальных учебных заведениях, (начиная от детских музыкальных школ и кончая консерваторией).

Следующая форма бытования традиций катта ашула в современной узбекской музыке - это появление целого ряда музыкальных произведений разнообразных жанров композиторского творчества. Причем формы проявления различны: во-первых - создание однотипных песен с использованием катта ашула с сопровождением, где на фоне метрически четкого остинато инструментального сопровождения дается вокальная импровизация.

Во - вторых - использование катта ашула в своем стабильном виде, в форме цитатного материала в музыкальных драмах, в инструментальной музыке.

В-третьих - создание обработок на основе катта ашула (обработки для хора а капелла, инструментальные обработки)

для оркестра народных инструментов).

В-четвертых – создание музыкальных произведений на основе исполнительских традиций катта ашула (песни, хоровые произведения, вокально-оркестровые произведения).

И последнее – это творческое переосмысление принципов формообразования и исполнительских традиций катта ашула композиторами Узбекистана (создание симфонических произведений, вокальных произведений, использование катта ашула для воссоздания речитатива).

Катта ашула – жанр узбекской профессиональной музыки устной традиции, тесно связанный с народными истоками, прочно вошел в музыкальный быт народных масс и любим ими. Он обладает могучими художественными достоинствами, развивается и оказывает стимулирующее воздействие на современную музыкальную практику и на композиторское творчество.

АСТАФЬЕВА О.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ ТАДЖИКИСТАНА

(Тадж.гос. ин-т искусств им. М. Турсун – заде)

Процесс становления профессиональной многоголосной музыкальной культуры в Таджикистане, в виду исторических причин, протекал неравномерно. Первые произведения появлялись в жанрах вокального и оперного искусства. Камерно-инструментальное творчество 20-30-х годов очень незначительно, что объясняется невысоким уровнем композиторской техники, отсутствием своих исполнительских коллективов и музыкально-подготовленной аудитории.

Развитию камерно-инструментального жанра в 40-х-начале 50-х годов способствовали композиторы РСФСР и других братских республик, тесно сроднившиеся с национальной культурой Таджикистана и глубоко её изучившие. Однако все чаще встречаются имена композиторов таджиков, с профессиональным мастерством и зрелостью музыкального мышления, решающих проблемы развития национальной музыки на высоком художественном уровне. Весьма показательны появление таких творческих фигур, как Ш.Сайфитдинов, Х.Абдуллаев, Я.Сабзанов, Д.Охунов, А.Хамдамов. В концертах, квартетах, пьесах для отдельных инструментов присутствуют черты, прочно связывающие их с ранней традицией национального творчества, например, цитатность. Важнейшей задачей того периода остается освоение техники ансамблевого письма, а также поиски специфических и гармонических приемов. Если первые произведения были типично жанрового плана, то ко второй половине 60-х годов появляется целый ряд сочинений, где явно прослеживается поворот в сторону углубления, психологизации образов, отличающихся развитой композиторской техникой.

70-е годы - новый этап формирования камерно-инструментального жанра. Прибегая к современным композиционным средствам, композитор начинает разрабатывать на их основе национальные формы таджикской музыки. Все это оказалось возможным только благодаря несравненно более глубокому, чем ранее, пониманию специфической природы народно-национального искусства. Обращаясь к народной музыке, композиторы пытаются теперь постичь ее интонационный строй, структурно-ладовые закономерности, фактически - систему в собственном творчестве. Такой метод позволяет переходить к обобщенному тематизму, подчас лишь в

глубинных элементах связанным с национальными истоками.

В настоящее время появилось очень много произведений камерно-инструментального жанра, отличающихся индивидуальным своеобразием, привлекающие смелостью творческих решений. Таковы сочинения Э. Миршакар, Т. Шохиди, Ю. Мамедова, Д. Дустмухамедова, Ф. Бахора, А. Атоева и К. Яхьяева.

Новое понимание природы родного искусства необычайно расширило границы творчества композиторов. Оставаясь глубоко национальным, оно становится все более интернациональным по идейно-образному наполнению.

БАХИДОВ А.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЦИКЛА "24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ" Г. МУШЕЛЯ

(Таш. гос. консерватория им. М. Ашрафи)

В концертном и педагогическом репертуаре пианистов особое место занимает крупные полифонические циклы, состоящие из прелюдий и фуг. Развитие данной формы охватывает исторический период от времени творчества И.С.Баха и до наших дней. Таким образом складываются определенные закономерности, раскрытию которых посвящены труды Я. Мильштейна /"Хорошо темперированный клавир И.С.Баха"/, В. Задерацкого /"24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича"/, И. Лихачёвой /"24 прелюдии и фуги Р. Шедрина"/.

Цикл Г. Муселя, одного из ведущих композиторов Узбекистана, создан в 1975 году. Его своеобразие заключается в органичном сочетании европейской и узбекской национальной традиции. Этот сплав характеризуется рядом особенностей, связанных со спецификой узбекского мелоса, принципов его развития, формирования.

Тематизм некоторых прелюдий и фуг использует цитаты или имеет прототип-подлинник. Большинство же прелюдий и фуг строятся на оригинальном тематизме, но имеем особенности свойственные узбекской вокальной или инструментальной музыке. В частности, это интервальная структура тем, их ладовое наклонение, ритмическая организация, интонационная основа, обуславливающая динамику мелодического развития. Определяющим началом композиционного строения является жанровая принадлежность тематизма.

Следует отметить разнообразие форм, используемых композитором в прелюдиях. Особого внимания заслуживают формы характерные для народных песен, где основополагающим началом являются формы восточной поэзии. В частности Г.Мушель широко используется форма, соответствующая формам рубаи с разновидностями её рифмовки.

Формы фуг единообразны. Это стройные трехчастные композиции, содержащие экспозицию, средний раздел, репризу. И если, в плане формообразования композитор придерживается строгих, выработанных европейской школой традиций, то в плане гармонии и тонального развития он вносит существенные изменения. Тональный план экспозиций в фугах чаще нарушает привычные представления. Причина этого кроется в ладовом наклонении тем. Заслуживает внимания компоновка прелюдий и фуг в микроциклах. Композитор использует принцип "контраста типа дополнения", но применение его оказывается весьма разнообразным.

При внешней традиционности формы прелюдий и фуг Г.Мушель достигает нового, нетрадиционного её наполнения. Новаторство и трактовке жанра связано со стремлением композитора претворить узбекский национальный тематизм в формах, рожденных европейской традицией.

ГУЛЛЫЕВ Ш.

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ МЕЛОДИКИ ПЕСЕН ТУРКМЕНСКИХ БАХШИ

(Из истории им. Ш. Батырова АН ТУРК. ССР)

В искусстве туркменских бахши воплощение поэтических образов в образы музыкальные осуществляется во взаимодействии различных музыкально-выразительных средств, одним из которых является мелодия.

В музыковедческой литературе даются различные определения мелодии. Не перечисляя их лишь отметим, что в нашем сообщении под мелодией (мелодикой) подразумеваются однопосонные напевы песен бахши, звучащие в голосе исполнителя.

Мелодия — важнейшая основа как народной, так и профессиональной музыки. Её выразительные возможности особенно возрастают в песенных жанрах, когда она материализуется посредством голоса /— самого совершенного инструмента, способного передавать самые разнообразные человеческие чувства и эмоции.

В мелодии песен бахши высотные изменения последовательности звуков, как и в мелодии любого музыкального произведения, имеют две стороны: ладовую основу и мелодическую линию.

Л а д о в у ю о с н о в у песен бахши составляют, в основном, семиступенные диатонические лады: дорийский, фригийский, миксолидийский, эолийский. Встречается и лад с увеличенной секундой между II и III ступенями. Редко встречается песня бахши, мелодия которой изложена в одном определенном ладе, обычно в одной песне обнаруживается наличие двух, иногда трех ладов (ладовая переменность). Развертывание мелодии происходит при концентрации неустойчивых тонов лада вокруг тоники и побочных устоев. Устойчивость тоники всегда постоянна, даже тогда, когда в мелодии происходит ладовая перемена. Побочные устои часто

сменяются как внутри одного лада, так и при его перемене.

Тоникой почти всегда выступает нижний звук тонки. Использование в мелодии VI, VII ступеней ниже тонки характерно для западнотуркменской и ташаузской "школы" бахши. Места побочных устоев непостоянны: они могут находиться в различных расстояниях от тоники — на секунду, терцию, кварту, квинту и септиму.

Песни бахши в большинстве случаев начинаются не с тонки, а с какого-либо побочного устоя, но всегда заканчиваются ясным каденционным завершением на тонике. Отметим одну характерную особенность, встречаемую в народном музицировании. Дело в том, что туркменские бахши любое произведение начинают и заканчивают на открытых струнах дутара, тогда как тоника песенной мелодии может находиться на больших секундах и терции, чистых квинты и квинты выше от звука, соответствующей открытой мелодической струне дутара. В этих случаях бахши вначале на открытых струнах дутара воспроизводят несколько тактов ритмических усуклей, основанных на ритме мелодии, затем сразу, или же посредством относительно продолжительных отыгрышей "модулирует" к тонике мелодии. В заключении песни происходит обратный процесс: после каденционного завершения мелодии на тонике, осуществляется "модуляция" к звуку, соответствующему открытой мелодической струне. В результате в начале и конце произведения появляется как бы ещё одна — дополнительная тоника. Так как она на протяжении всей мелодии не встречается, её можно считать своего рода инструментальной тоникой. Взаимосвязь инструментальной тонки с тоникой песенной мелодии почти такая же, как тонки с побочным устоем.

Диапазон мелодии песен бахши достигает большой широты. Его расширение происходит не путем постепенного интонационного

развертывания, а путем применения зонности, в результате которой мелодия членится на две и более регистровые сферы. В каждой зоне образуются новые побочные устои. При нисходящем движении мелодии границы зон часто исчезают. Сказанное в большей степени относится к марыйской и ашхабадской "школам" бахши и менее характерно для западнотуркменской и некоторых ветвей таджикской "школы".

При ладовой перемене вариантность некоторых ступеней (Пи УІ). Встречается альтерирование других ступеней, которое не связано с ладовой переменностью, здесь альтерированные ступени выступают: 1) как элемент орнаментации мелодии (форшлаг, мордент) и 2) как особый способ интонирования. Если первый встречается во всех "школах" бахши, то второй в виде следования друг за другом хроматических вариантов одной и той же ступени, в основном, в марыйской "школе".

К особенностям мелодики песни бахши можно отнести часто используемые нисходящие секвенции, которые: а) выступают как связующий элемент между мелодическими построениями и способствуют достижению целостности произведения; б) осуществляют плавный переход мелодии из более верхней регистровой сферы в относительно низкую. Секвенции могут быть модулирующими и немодулирующими.

Относительно мелодической линии в песнях бахши отметим, что ей характерны восходящие и нисходящие движения, с преобладанием первого. Часто мелодия задерживается на одном звуке или же вращается вокруг него. Изредка появляются восходящие и нисходящие квартовые скачки. Следование в одном направлении сразу двух ходов, превышающих секунду, не встречается.

В песнях бахши мелодическая линия, одновременно с ней и эмоциональное развитие, достигает своей вершины в главной кульминации. Следует оговориться, что смысл термина "главная кульминация" в нашем контексте не совсем идентичен с его смыслом, понимаемом в европейской музыке. Потому, что в песнях бахши в большинстве случаев главная кульминация это не точка наивысшего напряжения мелодии, выраженная одним высоким звуком (или же любым звуком, выделяемым различными выразительными средствами), а относительно продолжительный отрезок мелодии, иногда даже целое мелодическое построение на самом высоком регистре. У туркменских народных музыкантов не встречается употребление специального термина, означающего главную кульминацию, как, например, у узбекских музыкантов — аудж. Однако, главная кульминация во многих песнях бахши почти по всем параметрам сходна с ауджем.

Характер частных кульминаций, которые можно обнаружить в каждой музыкально-поэтической строфе песен бахши почти такой же, как и в европейской музыке.

ДЖУМАЕВ А.

О ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ ОСНОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ
СРЕДНЕВЕКОВОГО ВОСТОКА

(Ин-т искусствознания им. Хамзы)

Психологическим основанием музыкальной эстетики средневекового Востока является учение о душевных силах человека. Оно возникло как следствие развития подхода к музыке со стороны чувственного восприятия, слухового опыта человека (психофизиологический подход), а также признания музыки одним из видов чувственного наслаждения.

Наиболее последовательно это учение развивают те ученые и

философы, музыкально-эстетические концепции которых опираются на естественнонаучные основания и противостоят космологическим, числовым и иным принципам, игнорирующим чувственный опыт человека. Среди них прежде всего - аль - Фараби (+950), Ибн Сина (+1037), Беруни (+1048), Омар Хайям (+ ок.1127), Махмуд аш - Ширази (+ 1311), Абдужадыр Мараги (+ 1485), Абдурахман Джами (+ 1492), Зайнулабиддин ал - Хусайни (XV в.) и многие другие.

Ранее всех это учение представлено у Фараби, а в наиболее полном виде - у Ибн Сины. Основным его источником являлась теория познания, базирующаяся, в свою очередь, на психологической науке с ее иерархической структурой душевных сил человека.

Учение о восприятии музыки носит в трактатах Фараби и Ибн Сины универсальный характер, оно присутствует (как психологический аспект) почти во всех наиболее существенных идеях и теориях музыкальной эстетики.

Начиная от Ибн Сины (в большинстве научных трактатов) процесс восприятия музыки осуществляется тремя основными силами: (1) чувством (или силой) слуха (хассат ас - сам а), (2) различающей силой животной души (кувват ал - мумаизза) и (3) воображающей силой (кувват ал - мутахаййила). Каждой из них отведена строго определенная функция, но без участия хотя бы одной из них человек не способен полноценно воспринять музыку.

Слух - это внешний орган восприятия, его начальный этап. Он воспринимает музыку такой какая она есть, не испытывая при этом ни наслаждения, ни страдания. Последствие же испытывает различающая сила животной души в зависимости от вызываемого эмоционального состояния и соразмерности композиции. Воображающая сила осуществляет непрерывность процесса восприятия и отличает, запечатлевает, запоминает красоту и гармоничность музыки. Она

представляет собой рациональное начало по отношению к различающей силе.

В истории музыкально-эстетической мысли средневекового Востока подход к проблеме взаимоотношений и функций душевных сил человека определял и кардинальный подход к оценке и роли музыки в жизни человека и общества. Некоторые ученые (особенно теологи и философствующие законоведы) объявляли, что музыка способна вызвать только лишь низменные порочные страсти, так как наслаждение от неё получает лишь животная сила человека.

Напротив, в трактатах о музыке (Ибн Сины, Ширази, Хусайни и др.) утверждается, что в процессе слушания музыки низшие силы души совершенствуются и облагораживаются.

Ещё одна группа (например "Братья чистоты" (XI в.), Мухаммад аль-Газали (+III) и некоторые суфийские теоретики) предостерегала слушающего о возможном пробуждении в нем животных сил души, и в результате чего разделяла восприятие музыки на два аспекта — физический и духовный.

На основе каждого подхода строились учения и концепции, представляющие собой различные идейные направления в эстетике.

Признание равного взаимодействия всех сил и их совершенствования в результате восприятия музыки привело к высочайшему достижению музыкальной эстетики средневекового Востока — учению о музыкально-эстетическом воспитании человека, совершенствовании его духовного и нравственного облика.

ЗИСЕРМАН Д.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ

МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ (к постановке проблемы)

(ТашГИК)

В настоящее время во всем мире идёт постоянный поиск новых

путей повышения эффективности обучения. "В современных условиях, когда объем необходимых для человека знаний резко и быстро возрастает, - сказал на XXV съезде КПСС Л.И.Брежнев, - уже невозможно делать главную ставку на усвоение определенной суммы фактов. Важно прививать умение самостоятельно пополнять свои знания, ориентироваться в стремительном потоке научной и политической информации"¹

Проблема оптимизации процесса обучения, поиски более эффективных методов проведения урока, как одно из проявлений этого процесса, во многом связаны с более полным применением научных данных современной педагогической психологии. Правильный учёт психологических аспектов учебно-воспитательного процесса - одно из действенных средств повышения эффективности процесса обучения.

В работах представителей советской педагогической психологии: Ф.Н.Гоноболдина, В.Н.Крутецкого, Н.В.Кузьминой, И.А. Верб, В.Г. Куценко, А.А.Смирнова, Я.И.Пономарёва, М.Н.Шардакова, А.В. Битт и др. проблема усвоения знаний рассматривается как сложная система, включающая в себя восприятие и осмысливание учебной информации, её закрепление в памяти; изучаются чувственные основы усвоения учебного материала, взаимодействующие между словом, с одной стороны, и восприятием с другой; исследуются основные этапы усвоения знаний.

Данные педагогической психологии используются: 1. при построении программ и учебников; 2. при обосновании методов воспитания и обучения; 3. при определении путей индивидуального педагогического подхода и т.д.

1. "Материалы XXV съезда КПСС", М., Политиздат, 1976, стр.77.

Проблема повышения эффективности обучения актуальна и для музыкальных занятий, проводящихся в индивидуальной форме. Индивидуальные занятия и, музыкальные в частности, решающие в своей основе те же задачи обучения и воспитания, имеют общее и отличное от групповых. Их специфика определяется и повышенным творческим началом, так как в основном они являются формой обучения представителей творческих специализаций, в связи с чем их психологический аспект несколько более обострен.

Одним из неиспользованных резервов в музыкальной педагогике является применение психологически обоснованных методов музыкального обучения и воспитания, зависящих от : 1) индивидуально-психологических особенностей обучающихся, 2) индивидуально-психологических особенностей личности обучающегося, 3) специфики музыкально- учебной информации.

Однако проблема изучения и научного осмысления психологических аспектов процесса музыкального обучения, а так же проблема изучения и передачи педагогического опыта в отношении его психологического содержания до настоящего времени в музыкальной педагогике остаётся практически не решенной, а те или иные свидетельства об опыте выдающихся педагогов-музыкантов разрознены, достаточно отрывочны, часто односторонни и не получили научного осмысления.

В настоящее время назрела необходимость научного подхода к педагогической психологии применительно к музыкальным занятиям. Педагогическая психология применительна к музыкальным занятиям. Педагогическая психология групповых занятий находится в гораздо более выгодном положении, уже имеет достаточно развитую теорию, опереженный опыт, некоторые компоненты которого могут быть переосмыслены и использованы в музыкальной педагогике, что несом-

ненно будет способствовать повышению эффективности индивидуального музыкального обучения.

ИВАНОВ А.

**К ПОНЯТИЮ " ТРАДИЦИЯ " В НАУКЕ О НАРОДНОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

(Мос.гос.консерватория им. П.И. Чайковского)

В терминологическом аппарате современной науки о народно-музыкальном творчестве одно из центральных мест занимает понятие традиции. Эта категория связана с общим обозначением пространственно-временных рамок и внутреннего содержания исследуемых наукой явлений народной музыкальной культуры. Конкретные интерпретации данного понятия сопряжены с принципами и формами самого объекта внимания этой науки. Анализ характера этих трактовок может оказаться существенным в осмыслении тенденций развития и отдельных проблем музыкальной фольклористики, аналогичных ей дисциплин.

1. Можно разграничить два "среза" понятия "традиция": динамический и статистический. Динамический ракурс в трактовке этого понятия связан с требованиями четкости историко-временных координат. Он ориентирует на диахронный анализ какого-либо ряда культурных фактов, между которыми акцентируются отношения преемственности. Статический "срез" /в синхронии/ понятия "традиция" связан с рассмотрением каждой местной традиции отмеченной явлениями культуры, которые локализованы в одном общем для них времени и пространстве. Границы локализации соответствуют той или иной исторически формирующейся общности людей, - общности и хозяйственной, и этнической, и духовной. В этом случае четкость пространственных координат - обязательное требование научного подхода.

2. В народно-музыкальной традиции отражен особенный строй мироощущения, деятельности, музыкального мышления. Ее музыкальные

явления существуют в своеобразных условиях контекста, ситуаций, которые, постоянно повторяясь, образуют жизненную и художественно-выразительную основу музыкально-звуковых организмов. Между тем, в музыкальной фольклористике не разработан детальный комплексный подход к изучению народных традиций.

3. На данном этапе развития науки о народно-музыкальной культуре понятие традиции требует более полного изучения с привлечением ряда категорий, таких как:

Текст	-	контекст, подтекст
произведение	-	деятельность
/продукт деятельности/		
материал, язык	-	речь, речевая деятельность
синхрония	-	диахрония

Обращение к некоторому массиву современных работ по музыкальной фольклористике, видимо, показало, что в целом превалирует направленность на понятия одного вертикального ряда: текст, произведение, материал, язык, синхрония. Фольклорно-музыкальная традиция предстает как совокупность музыкальных произведений, музыкальный материал и язык которых изучаются в синхронии, на основании и с точки зрения фиксируемых специальными способами музыкальных текстов.

Из категорий второго ряда выделяется по-преимуществу понятие деятельности / уже определения музыкального фольклора дается, как правило, именно через это понятие/. Категория деятельности рассматривается музыкальной фольклористикой в аспекте, близком этнографии. Это, например, изучение существующих в контексте фольклорной деятельности и порождаемых ею значений и смыслов музыкально-звуковых организмов, исследование потребностей, мотивов народно-музыкальной деятельности, ее предметов, установок целеобразования.

Подобно категории "деятельность", ограничивается и содержание ещё одного важного понятия — "контекст".

Всё это непосредственно влияет на интерпретацию феномена музыкальной традиции в науке о народно-музыкальном творчестве. Преимущественное внимание фольклористов-музыковедов к тем явлениям, которые фиксируются понятиями, выделенными в один вертикальный ряд, а с другой стороны, — слабое освещение проблем, связанных со сферой действия категорий второго, парного ряда, — ставит вопрос об адекватности сложившейся в музыкальной фольклористике системе методов объекту ее исследования. Возможно, что в изучении традиции будет полезным всё более широкое привлечение тех научных представлений, которые связаны с идеями культурно-эстетического анализа явлений народно-музыкальной деятельности, контекста и подтекста и т.д., — представлений, опирающихся на принцип историзма и принцип комплексности.

4. Особо существенным для разработки подобного рода задач представляется опыт анализа традиции в сложно-организованных системах народной культуры, где есть необходимость в специально маркированном различении области народного профессионализма и сферы непрофессиональной деятельности. Результаты такого анализа были бы приемлемы для совершенствования наиболее общих научных представлений о тех народных культурах, где в настоящее время фактически отсутствует исторически обусловленное и осознанное разграничение искусства непрофессионалов и народных профессионалов устной традиции. Изучение деятельности народных исполнителей, анализ функций их деятельности мог бы обнаружить глубоко закономерную целостность специализации художественно-творческой практики в различных народных культурах. Эта специализация опирается на нормативы и требования, которые фиксируются самой категорией традиции. Этим, в частности, и обусловлено выделение

существующих в рамках традиции культурно-эстетических концепций, образов-представлений народных музыкантов о ценностях своей деятельности, культуры, традиции.

Разработка контурно обрисованных проблем историзма, комплексности подхода и опирающаяся на них проблемы содержательно-семантического анализа входит в круг очередных задач современной музыкальной фольклористики. Более систематическая работа в этом направлении нацелена на преодоление некоторых слабых звеньев науки о народной культуре. Она может способствовать решению актуальных научных проблем исторической и культурно-художественной реконструкции ценностей народно-музыкальных традиций, включению богатств традиционного искусства в широкую социально-культурную практику современности.

КАДЫРОВА Н.

ЗНАЧЕНИЕ МЕЛОДИЧЕСКОГО НАЧАЛА В СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ УЗБЕКИСТАНА

(Ин-т искусствоведения им. Хамзы)

Как известно, мелодия более всего выявляет индивидуальные самобытные черты стилистического почерка композитора, его национальную принадлежность. Особенно велика роль мелодического начала в тех национальных культурах, которые, как например, узбекская, основываются на традиционной монодийной музыке, в т. ч. макомах, отвечающих художественным и духовным потребностям современного слушателя. Значение мелодического начала в симфонических произведениях композиторов Узбекистана проявляется прежде всего в большом распространении мелодического тематизма, в характере формообразования, особенностях драматургии.

Особенности мелодического тематизма определяют характер развития на других этапах формы, а также всю композицию в целом.

Например, протяженные темы получают "функционально-аналогичные" внутритематическому вариантно-вариационное развертывание в продленно-развивающихся серединах.

2. Вариантность и вариационность как основные формообразующие принципы мелодического тематизма проникают на все уровни композиции в симфоническом творчестве композиторов Узбекистана, что приводит к появлению свободных форм "второго плана" - рассредоточенных, с диахронным или синхронным сочетанием различных функций. Это весьма симптоматичное явление в контексте современной музыки, поскольку в ней, как известно, наметилось новое отношение к вариантно-вариационному методу и принципу повторности, осознание их значительной роли в непрерывном симфоническом развертывании. Они дают возможность постепенного "вызревания" нового качества из исходной посылки, помогают проследить самый процесс преобразования, увидеть меру и степень обновления. Встречается, например, влияние особенностей сонатного мышления, симфоничности на полифонические вариации - в I части Симфонии № I М.Таджиева. В формах чаканы, пассакалии, основанных на принципах повторности, заметны непосредственные связи с национальным искусством.

Порой принцип рондальности смыкается с вариантно-контрастным (финал симфонии Г.Мушеля "Памяти Навои"), обеспечивающим внутреннее единство при контрастных сопоставлениях, широту симфонического дыхания. Сложная рондо-соната с зеркальной репризой и элементами контрастно-вариантной формы образуется во 2-й части "Симфонических рассказов о Самарканде" И.Албарова.

3. Большие возможности для выявления специфики каждой горизонтальной мелодической линии в условиях "разряженной" прозрачной фактуры с ограниченным числом голосов, с большим значением сольных произведений, создает камерный симфонизм.

4. В некоторых произведениях "рассредоточенность" мелодики вызывает "рассредоточенность" форм. Черты импровизационности с превалированием мелодического начала придают современной музыке характер непосредственного "отклика" на происходящее.

5. Тематические связи в цикле (в том числе субвариантные, побочные, принцип моноинтонационности зачастую между контрастными образованиями - приводят к образованию контрастно-составных форм, которые могут быть представлены как цикличность в одностепенности и одностепенность, образованная из многостепенности.

Роль моноинтонационной драматургии в узбекском симфонизме выражает глубинную связь с особенностями национального музыкального мышления. Моноинтонационность дает оптимальное соотношение между повторностью и изменчивостью, отвечает специфике симфоничности. Принцип моноинтонационности (с феноменом конструктивного интервального комплекса в его основе) в макомах можно сравнить со средневековыми модусами, служащими далекой предтечей современного тематизма. Во многих произведениях современной музыки, "повернувшей" к народным ладам, возрождается формообразующее значение модального принципа.

6. Таким образом, роль мелодического начала в узбекском симфоническом искусстве, исходящая из специфики народного и устно-профессионального творчества и отвечающая в то же время тенденциям современной музыки, очень велика. Наличие этих "индивидуализированных" элементов единства облегчает процесс взаимообогащения и взаимовлияния культур. В национальной мелодии таятся огромные потенциальные возможности, использование которых в контексте современной музыки может привести к интересному плодотворному результату. Национальная традиция при этом получает свое творческое воплощение, обогащаясь в результате сама и приобретая

нечто новое.

Удачные образцы узбекской симфонической музыки, разнообразной по стилистической направленности, свидетельствуют о перспективности творческих позиций композиторов Узбекистана.

КОВАЛЕНКО В.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА
ПРИ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО В ТАШГИК

(ТашГИК)

Важнейшая роль социалистической культуры - формирование нового человека, обогащение его духовного мира.

Глубоко закономерным является то, что проблемы культурного воспитания масс решаются в общегосударственном масштабе.

Расширение сети культурно-просветительных учреждений - результат политики КПСС в области культурного строительства.

Курс фортепиано - один из важнейших компонентов музыкально-художественного воспитания студентов.

Модель показателей навыков музыкального работника сети культурно-просветительных учреждений /широкий музыкальный кругозор, умение играть и аккомпанировать по слуху и по нотам, навык свободного чтения нот с листа, развитый двигательный аппарат/.

Специфика вуза, отраженная в модели показателей качества музыкального работника, является критерием при организации учебного процесса. Обеспечение посредством направленного подбора репертуара музыкально-технической подготовки для специфической деятельности руководителя музыкальных коллективов.

Учебный репертуар - одно из эффективнейших средств развития музыкальных способностей, обучения профессиональным навыкам.

Корректирование построения программ в зависимости от индивидуальных способностей обучаемого – важная задача педагога-пианиста.

При планировании репертуара ориентировка проводится по нескольким направлениям: 1. всесторонний учет музыкально-технических способностей студента; 2. учет обучающего воздействия предмета фортепиано в зависимости от других музыкально-теоретических дисциплин, т.е. современный комплексный подход к процессу обучения требует тесного взаимодействия всех музыкально-педагогических наук; 3. выявление и конкретизация различных педагогических задач, связанных со спецификой деятельности обучающегося.

Подробное изучение всех закономерностей подбора учебных программ – важное средство улучшения качества преподавания.

МАКАРОВА М.

О РОЛИ РИТМА В ПРОЦЕССАХ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ТУРКМЕНСКОЙ
ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

(Там. гос. консерватория им. М. Ашрафи)

Ритмические рисунки, составляющие произведения туркменской инструментальной музыки отличаются своеобразной красотой, законченностью, в сочетании с многовариантностью.

Завершенность ритмических рисунков в туркменской музыке обычно сочетается с относительной законченностью мелодических структур. Немаловажное значение для определения законченности ритмического рисунка имеет его повторность /точная или варьированная/ в музыкальной форме.

Ритмическое развитие происходит путем варьирования ритмических рисунков одного сходного или нескольких различающихся

типов.

Характерные способы ритмического варьирования туркменской музыки — это ритмическое дробление, суммирование и различного рода усечения. Доля измененных элементов в соседних ритмических рисунках довольно значительна, отсюда и обилие различающихся длительностей внутри одного произведения.

Менее свойственен туркменской музыке такой вид ритмического развития как ритмическое контрастирование. Ритмический контраст рисунков внутри каждого-либо произведения подразумевает:

- 1/ различия типичных соотношений длительностей, составляющих контрастные рисунки;
- 2/ различия внутренней организации этих рисунков;
- 3/ различия используемых в них способов ритмического варьирования;
- 4/ различия протяженности ритмических рисунков.

Относительно несложные по форме /1-2-х-частные/ и небольшие по масштабам произведения, как правило, строятся на одном каком-либо типе ритмических рисунков, представленным в многочисленных вариантах.

Более протяженные произведения, имеющие достаточно сложную внутреннюю композицию /3-х частную или рондообразную/, по способу ритмической организации разделяются на две основные группы.

В первую группу входят произведения, разделы которых построены на ритмически контрастных типах ритмических рисунков. Свидетельством смены раздела формы в области ритма и служит переключение от одного типа ритмических рисунков к другому. Внутри разделов каждый тип рисунков представлен свободным чередованием своих вариантов.

Интересно, что в некоторых произведениях обнаруживаются своеобразные, не повторяющиеся в других произведениях, ритмические рисунки, выполняющие роль "стоп-сигналов" - дополнительных знаков приближения границ разделов формы.

Ко второму типу ритмической организации относятся произведения, построенные на однотипных ритмических рисунках. По сравнению с небольшими пьесами, ритмическую основу которых также представляет один тип рисунков, здесь возрастает количество точных ритмических повторов, а также количество вариантов ритмических рисунков. Особую роль в таких произведениях играют ритмические рисунки - "стоп-сигналы", вносящие необходимый для четкости композиционного плана элемент ритмического контрастирования.

То, что основой музыкального целого служат многочисленные ритмические варианты сходной структуры, придает произведениям черты единства. То есть ритм на уровне музыкального целого выполняет функцию объединения.

Ритмическое контрастирование разделов, использование специальных ритмических средств для подчеркивания их границ, факт неоднократной повторности ритмических рисунков - все это свидетельствует о расчленяющей функции ритма.

Постоянное вариационное изменение ритмических рисунков в туркменских произведениях, некоторый элемент новизны, вносимый в каждый их них, создаёт ощущение непрерывного ритмического движения. То есть ритм с этой точки зрения выполняет функцию развития.

Особенное значение имеет ритм для создания типичных образно-эмоциональных сфер, присущих отдельным видам туркменского музыкального наследия.

Специфика функционирования ритма в туркменских произведениях — имеют в виду асинхронность действий ритма по отношению к действиям других элементов музыкального языка, а также упоминавшийся выше ненаправленный, волнообразный характер ритмического развития, — способствует созданию общего сдержанного характера туркменской музыки.

МАЛЫКЕЕВА А.

К вопросу общности традиций инструментальной исполнительской практики народов Средней Азии и Ирана.

(Ин-т искусствознания им. Хамзы)

Музыкальные культуры народов Средней Азии (Узбекистан и Таджикистан) и Ирана имеют богатыми традициями многовековую историю развития. Эти традиции (в явлениях творчества, исполнительства и восприятия) издревле складывались у разных народов данного региона в обстановке общности их исторических, социально-политических и экономических условий жизни, и поэтому также обнаруживают черты общности. В области профессиональной инструментальной исполнительской практики, которой посвящается данное сообщение, они выработывались на основе типологически родственных инструментов, сходных жанров и форм вокально-инструментальной музыки и т.д.

С XVI в., со времени начинавшегося ослабления политических связей между Ср. Азией и Ираном вследствие образования двух самостоятельных феодальных государств Шейбанидов и Сефевидов, культурные контакты между народами этих стран не прекращаются. Но тем не менее, черты общности в традициях музыкального искусства определяются теперь прежде всего факторами взаимосвязей, имевших место в предшествующие периоды. Общность традиций наиболее ярко проявилась в профессиональной музыке устной

традиции, развивавшейся наряду с фольклорными жанрами и, получившей классическое оформление в узбекско-таджикских макамах ("Шашмаком") и иранских дастгахтах.

С процессом зарождения и формирования профессионализма в узбекской, таджикской и иранской музыке, профессионального исполнительства тесно связан процесс развития и совершенствования отдельных видов инструментов как барбат (уд), чанг (арфа), най и др. Позже, с формированием инструментального состава Шашмакома (см. работы И.Р.Раджабова, Т.С.Вязго, Ф.М.Кароматова) в качестве ведущих инструментов выступают танбур, дутар, рубаб (кашгарский и бухарский или таджикский), гиджак, чанг (цимбалы), най, кошнай, дойра. Макомы и их инструментальные части ранее исполнялись преимущественно танбуром и дойрой. Более широкий состав макомного ансамбля включал почти все вышеперечисленные инструменты. Иранские дастгахты исполняются функционально или эргонорматически тождественными и родственными среднеазиатскими инструментами как тар, сатар, каманча, сантур, най, думбак, (или его иначе называют и "зарб").

Многовековая традиция развития профессиональной музыки требовала для освоения специальной подготовки и высокой профессионализации от исполнителя. В общих условиях изустного бытования музыки в Ср. Азии и Иране складываются профессиональные исполнительские школы, в которых вырабатываются и общие традиции в процессе обучения.

Концентрация лучших художественных сил в различных средневековых культурных центрах Востока приводила к сближению и взаимовлиянию, в частности и в области инструментальной исполнительской и творческой практики. (Сведения, начиная с УП-Х вв., об известных музыкантах Средней Азии и Ирана прославившихся в Багдаде, Да-

маске, Герате, Самарканде и др.)

Складываются традиции сольного и ансамблевого инструментального исполнительства. Ансамблевое исполнение имеет древние традиции как в Ср. Азии (см. Ф. М. Кароматов, Р. Л. Садыков, Т. С. Вызго), так и в Иране. Формировавшиеся на протяжении веков инструментальные ансамбли в Узбекистане и Таджикистане, и подразделяемые Ф. М. Кароматовым на две основные группы, имели место и в музыкальной практике Ирана. Это — а) ансамбль состоящий из громко и резко звучащих инструментов (как сурнай, карнай, нагора), который звучал на открытом воздухе во время всевозможных торжественных мероприятий (везды на охоту, в военные походы, свадебно-обрядовых празднествах и т. д.); б) ансамбль инструментов сравнительно мягкого, камерного звучания (сюда входили почти все остальные инструменты), который исполнял, в отличие от предыдущего, музыку не прикладного характера. (см.: Ф. М. Кароматов. Узбекская инструментальная музыка. Т. 1972.) Характерной особенностью ансамблевых составов являлось включение в них неоднородных инструментов, т. е. каждый вид инструмента выступал в единственном числе (как например ансамбль из 4-х инструментов — уд, чанг (арфа), гуджак, дойра и др., которые во всем многообразии запечатлены в миниатюрах средневековых художников Востока). Такого рода ансамбли, наряду с другими, имеют место и в современной исполнительской практике.

Ансамбли профессиональной музыки устной традиции играя в унисон, располагали тем не менее тембровым разнообразием, глубоко специфическими исполнительскими приемами и возможностями игры на каждом инструменте, входившем в его состав. Это требовало от каждого исполнителя знания особенностей составного инструмента, поэтому часто один музыкант владел игрой на нескольких

инструментах. Кроме того, общеизвестна роль ритмического начала в музыке Востока. Чаще всего певец был и исполнителем на ударном инструменте (дойре или думбаке).

С периода становления Узбекистана и Таджикистана на путь социалистического развития, обогащаются традиции и ансамблевого исполнительства на народных инструментах. Создаются оркестры народных инструментов призванные исполнять многоголосную музыку. С этой целью расширяется общий диапазон инструментов путем создания их семейств, вводится полный хроматический звукоряд. Однако здесь имеются ещё некоторые нерешенные проблемы (см.: В.М.Беляев, Ф.М.Кароматов и др.)

Попытки реконструкции отдельных инструментов предпринимались и в Иране (например, создание семейства таров и сантуров-Али Наги Вазири, Абдурхасаном Сабо). Однако эти начинания не носили систематического и целенаправленного характера.

Т.е., в современных условиях мы наблюдаем процесс рождения и становления новых исполнительских традиций, которые требуют их развития на основе ценных накоплений прошлого, отбора, основанного на принципах преемственности — "важнейшего качества культуры" (З.Лисса) лишь в результате которого формируются жизнестойкие традиции.

МЕДВЕДЕВА В.

НАРОДНАЯ МУЗЫКА ГЛАЗАМИ МОЛОДЫХ

(Мос.гос.консерватория им. П.И. Чайковского)

Народно-музыкальное искусство — исторически сформировавшаяся культурно-художественная система, позволяющая осознавать и понимать время: календарное (время природы), время возрастной стилистики культуры, художественной и научно-познавательной де-

тельности людей, время различных поколений и их мировоззрения.

Народно-музыкальную систему, — своего рода сгусток исторического времени, — необходимо наблюдать в разных временных модусах, позициях, перевоплощениях. С этим как раз и связаны различные подходы к её восприятию. Осознание специфики и взаимосвязи, в свою очередь, позволяет глубже понять, оценить и почувствовать многосторонне саму народную традицию.

Один из наиболее существенных признаков народной традиционной культуры связан с преемственностью времен, возрастов, поколений. Здесь актуальным представляется целый комплекс проблем, таких, как: — контакт поколений в прошлом и настоящем; — формы этого контакта, определяемые условиями развития национальной, локальной традиции;

- психологические мотивы, потребности, движущие творчеством как старших, так и молодых;
- исполнительский акт в народной непрофессиональной деятельности, а также в профессиональной музыке устной традиции как соизмещение возрастных категорий (например, поколением старших поётся и играется то, что усвоено в молодости) и т.д.

Образ молодого поколения — наследника традиций — рельефней обнаруживает процессуальную сторону фольклорных явлений, их жизнь во всей гибкости и изменчивости её форм. Сопоставление же различных возрастных групп между собой (как в пределах одной, так и отличных друг от друга традиций) помогает глубже, шире, полнее осознать жизненный и художественный контекст творений народной культуры.

Потребность молодёжи в заинтересованном и уважительном отношении к фольклору своего народа, многостороннем восприятии и усвоении его социальных и художественных ценностей является, как

известно, признаком высокой культуры общества, нации.

Благодаря заражающей, суггестивной природе народно-музыкальной деятельности, при благоприятных условиях активно реализуется культурно-воспитательная функция народной традиции. Она охватывает и увлекает молодые поколения, погруженные в разные сферы — как наро — музыкальную, так и научно-познавательную, специализированную. Практические наблюдения здесь даёт многосторонний характер общения между данными областями деятельности молодых (с позиций внутренних и внешних связей, контактов), в частности, возникающего в ходе фольклорной практики.

Установив на подобное общение сказывается при известном представлении о задачах профессионалов-сборателей, студентов-участников экспедиций. Преодоление ограниченного понимания возможностей сборателей связано с направленностью их деятельности, сохранения и преемственности традиций.

Конкретная цель сводится к созданию условий, позволяющих приблизить явления фольклорной культуры к восприятию их молодыми поколениями. Уровни восприятия здесь могут быть различными. Они диктуются самими формами фольклорной деятельности. Их ценностная иерархия определяется степенью включенности в веками сформировавшиеся традиции, в конечном счёте, — способностью "столинуть" два свойства народной памяти — её пассивность и активность, по возможности, реконструировать контекст тех или иных форм фольклорной жизнедеятельности. В этом контексте чрезвычайно важно найти те "нити", которые заинтересовали бы детей и подростков, сделали бы для них искусство старших поколений частью того многослойного художественно-эмоционального восприятия мира, который ныне "озвучивает" социальные условия современного села.

Учёт уже имеющегося опыта культурно-общественной пропаган-

дистской работы мог бы оказаться полезным при прогнозировании, планировании и управлении музыкальной практикой в её некоторых аспектах, определяемых общей проблемой "народная культура и мо-ходёжь".

Для формирования внутреннего мира личности, её воспитания источником подлинной культуры является непреходящая эстетическая ценность и мировоззренческая целостность народно-музыкального наследия как духовно-практического опыта многих поколений людей.

НАЗАРОВ А.

ОБ ЭВОЛЮЦИИ ПОНЯТИЯ "МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО"
В ТРУДАХ МЫСЛИТЕЛЕЙ СРЕДНЕГО И БЛИЖНЕГО ВОСТОКА

(Ин-т искусствознания им. Хамзы)

Понятие "искусство" (син'а) развившись параллельно и во взаимодействии со "знанием" ('или) составляло одну из принципиально важных гносеологических проблем средневекового Востока. Его специфическое содержание, обусловленное особенностями религиозных и научно-философских воззрений, на разных этапах своей эволюции приобретало различный, порой противоречивый смысл. Контекстуальное исследование этой эволюции не входит в задачи данной статьи, но для более глубокого и всестороннего осмысления музыкальной науки и искусства, необходима конкретизация наиболее существенных сторон понятия "син'а".

В современном европейском понимании термин "искусство" применяется обычно в следующих значениях:

1. Творческая художественная деятельность;
2. Отрасли творческой художественной деятельности;
3. Система приемов и методов какой-нибудь отрасли практической деятельности;
4. Умение, тонкое знание дела, мастерство.

Хотя художественно-эстетический аспект понятия "син'а" в целом соответствует этим значениям, но его особенности определяются присущим ему гносеологическим содержанием. Искусство входило в концепцию "знание" ('илм) как инструмент логического мышления, метод овладения светскими и религиозно-философскими науками. Поэтому неслучайно научные дисциплины объявлялись фактически искусством, а не ремеслом (касб, тижарат). Это — логика (мантик, как искусство логического мышления и как искусство изложения мысли), математика, медицина, архитектура, музыка, этика, астрономия и т.д.

"Син'а" означало также способность людей к наукам, заложенным в их души Творцом, а его деятельности как проявление Абсолютного искусства, достижение которого долг каждого правоверного.

В широком смысле понятия "син'а" относится к различным отраслям знаний, а в узком смысле — это конкретно-прикладная стадия определенной отрасли естественнонаучных (или светских) знаний.

Понятие "музыкальное искусство" простиралось на все отрасли музыкально-практической (профессиональной) и музыкально-теоретической деятельности. Хотя постоянное смешение терминов "илм" и "син'а" затрудняет определение границ музыкальной науки и искусства, но их контекстуальные значения дифференцированы достаточно определенно, для того, чтобы во всем диапазоне "син'а" выделить три отрасли или стадии музыкальных знаний.

А.) музыкальная практика.

Музыкально-художественная практика, как одна из форм эстетического отношения к действительности, является зеркалом, где конкретно отражается искусство и знание музыканта, певца и сочинителя. Все её отрасли (практическое искусство, инструментальное искусство, наука пения

опыт и т.д.) служили объектом изучения музыкальной науки.

Б.) Музыкальная пропедевтика и практическая теория.

Умозрительная практика (или "практическая теория" по Фармеру) это обобщенно-теоретические сведения о системе музыкальных средств, направленные на плодотворное развитие музыкальной практики, на воспитание кадров музыкального искусства и науки. Большинство сохранившихся до наших дней трактатов по музыке несут пропедевтическую направленность. Их характеризует ясность теоретических формулировок, законичность и общедоступность изложения и они предназначены как курс введения в специальную музыкальную науку.

В.) Наука музыки.

Умозрительная практика, подчиняясь требованиям логического совершенства, непротиворечивости и полноты, естественным образом привлекала в сферу теории музыки закономерности логики, категории и методы философии, методы естественных наук, акустики, математики, психологии и тем самым способствовала созданию систематической науки музыки. Фараби был первым ученым Востока создавшим стройную, последовательную науку в музыке; он первый на естественнонаучной основе попытался определить центральное понятие музыки — гармонию звуков. В своей музыкально-теоретической концепции (основанной и направленной на развитие музыкальной практики и практической теории) Фараби творчески применял и развивал теорию континуума Аристотеля и логику — математический метод Платона. Применение последнего, особенно математического "доказательства" привело к тому, что музыкальная наука Фараби стала часто не вполне точно отражать музыкальную практику, в тоже время она стала доказывать возможность применения новых средств выразительности, тем самым содействовала развитию музыкального искусства в целом.

НАЗАРОВА Л.

ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ТАДЖИКСКОЙ
СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

(Тадж.гос.ин-т искусств им. М.Турсун-заде)

1. Развиваясь в едином русле советского многонационального искусства, таджикская симфоническая музыка естественно отражает его направленность. Способность ощутить ведущие тенденции нашей эпохи прослеживаются: в образной сфере, в сфере формообразования стилистики, в отношении к народному источнику и т.д.

Как расширение образного горизонта, как отражение общих для советской музыки тенденций в таджикском симфонизме является факт обращения к проблеме личности с её многообразным внутренним миром, сложных строем чувств, предомыслиющим острые жизненные ситуации современной эпохи.

2. Расширение образно-тематической сферы влечет разнообразие композиционно-стилистических форм симфонических произведений. Искания в области музыкального языка, оркестровых средств, формообразования через усвоение реалистических традиций "кучкистов", П.Чайковского, С.Рахманинова /40-е-50-е годы/ подводят на данном этапе к постижению опыта мастеров современной музыки - Д.Шостаковича, С.Прокофьева, А.Хачатуряна, И.Стравинского и т.д.

Ощутима индивидуализация музыкального языка, особенно в симфонических произведениях молодых композиторов /Д.Дустмухамедов, Ф.Бахор, Т.Шахиди, З. Миршкар.../, вошедших в атмосферу музыкальной жизни органично и смело. Им свойственно тяготение к широкому освоению разнообразных стилистических направлений XX столетия. Правда, на этом пути встречаются и потери в силу труднодостижимого "равновесия" национальных элементов с новыми выразительными средствами современности, но сам факт поиска является обнадежива-

ощим.

Определяющей чертой стилистики современного национального симфонизма является мелодический склад мышления. Столь сильное тяготение к линейной организации музыкальной ткани в последнее время объясняется как общей направленностью музыки XX столетия /усиленной логикой горизонтального голосоведения/, так и конкретно-национальными особенностями монодийного искусства, содержащего в себе потенциальную полифоничность. Тот факт, что "полифония — искусство мелодическое" во многом обуславливает пристрастие современных таджикских композиторов к данной форме выражения, Её традиционные, выработанные в процессе многовековой европейской практики, приёмы способны углубить национальные черты и в сфере симфонической музыки: эффект непрерывной текучести, ощущение внутренней динамики /при отсутствии внешней "событийности"/.

3. На данном этапе претерпевает качественные изменения диалектика взаимоотношений народного и композиторского творчества. Радость непосредственного соприкосновения с художественным наследием народа постепенно сменялись более трезвым, осмысленным усвоением традиционных эстетических закономерностей и это стало возможным только в силу возросшего уровня художественного мировоззрения композитора, роста его профессиональной техники. Ценным являются стремление проникнуть в глубину ещё неизведанных слоёв традиционного таджикского искусства в его сложные музыкальные формы, такие как маком, циклические пьесы. Опосредствованное преклонение художественных принципов народно-профессиональной музыки ныне является едва ли не ведущим методом таджикского симфонизма. При этом на данном этапе используется и метод "цитаты" /правда реже, чем раньше/, функции и понимание которого в корне изменились, полностью подчинившись индивидуальному стилю композитора,

образно-драматургическому замыслу композиции/"Празднество", счита из балета "Спитамен" Т.Шахиди, "Мараканда", "Маком Назо", Ф. Бахора.../.

4. Много творческой инициативы таджикские композиторы проявляют в области формообразования, что было намечено ещё в симфонической музыке 50-х годов. Поиски в данной области, обусловленные всем ходом развития советской симфонической музыки, открывают большой простор для проявления своеобразного, индивидуального национального. Придерживаясь в целом традиционных европейских форм, многие композиторы Таджикистана стремятся опереться при этом на родную почву, обращаясь, в частности, к закономерностям формотворчества макамов, развитых инструментальных циклических пьес. Степень "отклонения" от стандартных норм европейского музыкального мышления различна: у одних авторов она проявляется в большей мере, у других - в меньшей. Важен тот существенный фактор, что национальное, проникающее на уровне формообразования, постепенно начинает расшатывать минимум монополии "европейских форм", открывать широчайшие перспективы для более смелого художественного синтеза традиций отечественной и мировой музыкальной культуры. Начиная со второй половины 60-х годов наблюдается попытка симфонизации сложных форм национального музыкального наследия

Своеобразным явлением "нового" стиля стала сонатная форма, куда проникают черты развитых лирических жанров традиционного наследия. С этим связана и планировка некоторых первых частей симфонического цикла, выраженная в отходе от сонатной формы к сквозным монологическим формам.

Привнесение драматургических принципов, идущих в симфоническую музыку "изнутри" таджикского искусства, объясняется естественным стремлением выявить своеобразие эстетических представлений

таджикского народа. Поэтому лиризм / в его специфических формах / как одному из основных качеств национально-художественной психологии композиторы придают особое значение. Отсюда и его широкое, свободное проникновение в симфонические опусы данного периода. Следует подчеркнуть, что в последнее время ощутимы связи с традициями Д. Шостаковича — с его углубленно-философской направленностью симфонизма. Именно это неотъемлемое качество творческой концепции великого художника современности созвучно чертам традиционной таджикской музыки.

Освоение творческого опыта выдающихся мастеров музыкальной культуры помогает таджикским композиторам проникнуть в более глубокие пласты таджикской народно-профессиональной музыки и как бы заново ощутить своеобразие национального стиля.

Непрерывное и закономерное развитие национальной симфонической музыки неотделимо от общего пестрого советского многонационального симфонизма. Сходные явления, утвердившиеся в общей практике современной музыкальной эпохи, дополняют и усиливают своим динамическим импульсом своеобразие таджикского искусства.

САБИРОВА С.

**ХОРЕЗМСКИЙ ФОЛЬКЛОР И ЕГО ПРЕТВОРЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ
КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА (на примере концерта для
чанга и симфоническим оркестром А.А. Атаджанова)**

(Ургенчское музучилище им. Харратова)

Музыкальный фольклор Узбекистана разнообразен. Локальные черты свойственны и хорезмской народной музыке. Такие распространенные инструменты как буламан, гармоника не встречаются в других областях. Дастаны /эпические сказания/ очень мелодичны и исполняются в сопровождении целого ансамбля, состоящего из буламана, гиджака, дутара, тара, рубаба, гармоники и дойры. Распространенные жан-

ри: сувара, дутарные макамы, песни халфа отсутствуют в других областях Узбекистана.

Благодаря нотописи, изобретенной хивинским музыкантом и поэтом Пахлавоном Ниязом Мирзабоши Камиллом в 1886 г., до нас дошли несколько рукописей старинных хорезмских макамов.

Нет сомнения, что хорезмские макамы, дастаны сувара, некоторые жанры народной музыки имеют многовековую историю. Они веками живут в народе. Большое количество вариантов сохраняют свою первооснову, выработанную коллективным народным мышлением. Сравнительный анализ многочисленных вариантов одной и той же песни помогает установить архетип.

Хорезмский фольклор обладает ярко выраженными локальными чертами (ладо-интонационным и метроритмическим строением мелоса). Элементы эти, сочетаясь со своеобразной манерой вокального и инструментального исполнительства, определяют неповторимый облик музыки Хорезма. В настоящее время в Хорезме наряду с современными народными песнями живут песни старинные.

И народ при этом "производит отбор лучших в отношении выразительности и жизнестойкости опытов и завоеваний прошлого — тех, что допускают переосмысления в условиях нового содержания, нового строя, мысли и чувства" (Б.В. Асафьев.).

Многообразно представлен Хорезмский фольклор в композиторском творчестве. Это десятки обработок, свит для различных исполнительских составов. Хорезмский мелос использован в сценических произведениях (опера, балет, музыкальные драмы и комедии), а также в различных жанрах симфонической и камерной музыки.

В сообщении для анализа выбран концерт для чанга с симфоническим оркестром хорезмского композитора А. Атаджанова, написанный в 1964 году.

А.Атаджанов — автор 20 музыкальных драм и комедий, нескольких вокально-хореографических произведений, многочисленных сольных, лирических и хоровых песен, ряда инструментальных пьес, обработок узбекских народных песен для хора и ансамбля народных инструментов. Композитор впервые ввел: узбекский народный инструмент — чанг, как солирующий инструмент в состязании с симфоническим оркестром.

Концерт для чанга с симфоническим оркестром А.Атаджанова состоит из трёх частей.

Первая часть написана в сонатной форме и имеет вступление. В главной партии композитор использовал начальное предложение из вокальной части "Тарона" хорезмского макама Сегох.

"Тарона" представляет собой развернутое сочинение со свободным импровизационным развитием.

Атаджанов использует в Г.Д. основное зерно народной мелодии — тему-тезис и развивает её очень свободно. Изложенная в начале, она, неудовимо затем переходит в разработку, образуя на своей основе новые тематические образования. Связующая часть построена на элементах главной и побочной партий, контрастна тематизму (А-лидийский) и близка по интонациям к лирическим хорезмским песням.

Во второй части концерта композитор использует хорезмскую народную пугочную песню "Лечех", развивая её приемами разработочного и полифонического письма.

Претворение этих хорезмских мелодий в концерте для чанга с симфоническим оркестром А.Атаджанова не исчерпывается освоением национального песенного стиля, поисками соответствующего напеву гармонического и фактурного окружения. Композитор расширил рамки содержания этих песен. На их основе он создал крупное симфоническое произведение. При этом композитор опирался на те предпосыл-

ки (элементы разработанности и полифонического развития), которые заложены в самих хорезмских народных песнях. Пользуясь методом цитирования А.Атаджанов динамическими, тембровыми и фактурными преобразованиями углубил их художественно-эмоциональное содержание. Они получили современное звучание в условиях нового содержания.

САЛИМОВА Л.

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ УЗБЕКСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

(Мос.гос консерватория им. П.И.Чайковского)

Узбекское танцевальное искусство составляет широкий пласт народного творчества. Образуя самостоятельный жанр, узбекский танец также тесно связан с другими жанрами музыкальными и немusикальными. Танец является неотъемлемой частью зрелищ, где он представлен простейшими ритмизованными пантомимами и трюковыми движениями. Танец сопровождает не только все народные песенные жанры, но и профессиональные, а также входит в макомные циклы, образуя самостоятельную часть — уфар. Такое широкое распространение танца в различные жанры народного искусства породило большое разнообразие самих танцевальных жанров.

Танцевальная музыка исследуется в работах Л.А.Авдеевой и Ф.М.Кароматова. Для нас эти исследования важны указанием на связь танцевальной музыки с особенностями самого танца с одной стороны, с другой же с нетанцевальными исходными жанрами.

Примечательно, что комплексность, синкретичность танцевальных жанров проявляется в многозначности термина уфар. С одной стороны уфар — это танец, с другой же уфаром можно назвать принцип развития музыкального материала.

Однако принцип уфара проявляется по-разному в различных жан-

рах. Например, в музыке народных представителей кизикчи, масха-робозов, а также кукольных танцах принцип уфара проявляется в многократных повторах короткого мелодического построения. В этих представлениях главным является само зрелище. Музыка же служит лишь фоном.

В макомных уфарах исходная мелодия может изменяться только метро-ритмически или дается с небольшими интонационными изменениями при точном и строгом сохранении исходной синтаксической структуры. Такие макомные уфара сопровождаются так называемым танцем "ракс", т.е. уже не простые ритмизованные пантомимы, а танец, в котором обобщенный поэтический образ создается средствами чисто танцевальных движений, отточенных в технических приемах,

Узбекский профессиональный /классический/ танец является "бессюжетным". Набор движений, жестов выражает определенное настроение, какие-то лирические чувства или же указывает на красоту исполнителя. Например, "юрак титратмаси" - биение сердца, "хаяжон" - волнение, "эзма ярагим" - не тревожь мое сердце, "лаби шакар" - сахарные уста и т.д. Кроме того много таких движений, которые указывают на сохранившуюся связь с древними танцами-пантомимами, отражавшими картины природы и животного мира например, "жайрон шохи" - оленьи рога, "калдиргоч" - ласточка и др. Все эти движения могут составить различные танцы, например, будь то хорезмский или же ферганский танец, отличие же будет в манере исполнения. По-видимому, развитию лирической линии в узбекском танце способствовало сольное исполнение, которое является особенностью танцевального искусства узбеков. Такой "бессюжетный" танец мог сопровождать любую мелодию песенной или инструментальной профессиональной музыки.

В узбекском танцевальном искусстве существует три школы: хорезмская, бухарская и ферганская. Каждая школа имеет свои особен-

ности танцевального языка.

Характер танца накладывает отпечаток на музыкальное сопровождение, особенно если эта мелодия сугубо танцевальная. Если танец сопровождает песню, то движения приспосабливаются к характеру песни.

В качестве примеров можно привести две мелодии - хорезмского танца "Лязги" и ферганского "Танавар".

Для хорезмского "Лязги" свойственна частая смена нескольких танцевальных фигур, с резким изменением положений постоянно вибрирующих кистей рук.

Противоположностью этому танцу является "Танавар". Прежде всего надо отметить, что "Танавар" относится к жанру ашула. Характер танца определяется содержанием текста, связанного с лирическим образом мечты. Плавные, "поющие" движения ферганского танца слитны с постепенно разворачивающейся мелодией. Каждая новая фигура танца незаметно переходит в другую.

Хотя и отмечается существование танцевальных мелодий несвязанных интонационно ни с какими исходными мелодиями и возникшими самостоятельно, большинство танцевальных мелодий по своей природе вторичны. При переходе вокальной или инструментальной мелодии в танцевальную происходят в основном изменения ритмического характера. Если же песня сопровождается танцем, она может не испытывать никаких существенных изменений, даже ритмических. В таких случаях танец подчиняется общему характеру песни.

В целом же из всего этого вытекает важное для жанровой системы следствие: музыка в комплексном художественном целом оказывается стороной, вбирающей в себя семантику самых разнообразных жизненных процессов, изображаемых танцем, пантомимой, а также словесным текстом.

СРАДЖЕВ В.

К ВОПРОСУ ОСОЗНАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ДВИЖЕНИЙ В ТЕОРИИ ПИАНИЗМА

(ТамГЖ)

Формирование игровых движений в фортепианном исполнительстве является объектом интензивного изучения. В зависимости от художественно-исполнительских задач, ставившихся творчеством композиторов, и уровня научных знаний методы работы педагогов и исполнителей менялись в довольно значительных пределах.

Важнейшим в этой проблеме является отношение сознания человека к формированию исполнительских игровых движений. А так как игровые движения составляют материальную основу исполнительской техники, то решение этого вопроса определяет принципы работы над исполнительской техникой.

В теоретических принципах анатомо-физиологической школы намечены два подхода в работе над двигательной техникой: с одной стороны, полная бессознательность формирования игровых движений "Мы ничему не можем научить тело, а можем лишь поучиться у него" - писал Штейнгаузен/, с другой стороны, именно представители анатомо-физиологического направления исключительное внимание уделяли сознательному конструированию игровых движений, т.е. сознательному поиску и усвоению наиболее рациональных форм двигательной техники пианистов.

Представитель психотехнической школы Г.Коган вскрыл это противоречие в теоретических принципах анатомо-физиологической школы. Одним из основополагающих принципов психотехнической школы стал принцип бессознательного отбора игровых движений в процессе работы над реализацией музыкальных представлений.

Этот принцип получил широкое распространение в наше время.

Но несмотря на многие достоинства его нельзя не признать односторонним.

В своих выводах и представители анатомо-физиологической школы и представитель психотехнической школы Г.Коган опирались на ряд наук и в том числе на физиологию. Однако научные знания в области физиологии в конце XIX начале XX веков не позволили анатомо-физиологической школе составить объективную картину процессов, лежащих в основе двигательной деятельности человека, и только учение И.П.Павлова о высшей нервной деятельности позволяет с материалистических позиций взглянуть на проблему формирования исполнительских движений.

Г.Коган не воспользовался в полной мере теми возможностями, которые предоставляла исследователю методологическая база, опирающаяся на учение Павлова.

При анализе двигательных-технических проблем с позиции павловского учения явственно всплывают ошибочные положения этих школ.

По Павлову высшая нервная деятельность человека представляет собой тесное взаимодействие трех систем: безусловнорефлекторной /подкорковые нервные образования/ и условнорефлекторной: первой и второй сигнальных систем /кора головного мозга/.

В оформлении движений, в том числе и исполнительских, принимают участие все три системы. От подкорковых центров зависят тонические напряжения, реципрокная иннервация и т.д. Первая сигнальная система коры головного мозга позволяет варьировать способы выполнения двигательного задания в зависимости от целевой установки и в поисках наиболее адекватных двигательных решений, способствует закреплению выбранного способа действия. Вторая сигнальная система ответственна за целевую установку, т.е. у музыканта - за формирование музыкально-художественных задач.

Вмешательство сознания человека может принести пользу только при прямом воздействии на первую и вторую сигнальные системы коры головного мозга. При вмешательстве в деятельность подкорки работа врожденных механизмов нарушается, что тут же отражается на качестве выполнения результирующего движения. Человек может воздействовать на безусловно рефлекторную систему только косвенно.

Таким образом, понимание деятельности физиологических механизмов, лежащих в основе двигательной деятельности человека, должно ориентировать педагогов-музыкантов на сознательную работу как над качеством двигательных-технических приемов, облекая их в физиологически рациональную форму, так и над разрешением музыкально-художественных задач.

ТЕМИНА Е.

О НЕКОТОРЫХ СВОЙСТВАХ ВОСТОЧНОГО НАТУРАЛЬНОЛАДОВОГО МНОГОГОЛОСИЯ В АСПЕКТЕ ЯВЛЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ

(Таш.гос.консерватория им. М. Ашрафи)

Освоение восточными монодидактическими культурами Европейского многоголосия требует сопоставления сходных понятий и тенденций, анализ их изоморфных свойств и существенных различий.

Весьма важным в этом свете представляется анализ "взаимоотношений" натуральноладовой гармонической системы - основы профессионального многоголосия во многих монодидактических культурах - с современной гармонией.

Натуральноладовая гармония является своеобразным "компромиссом" между современными и классической ладогармонической системами. Она находится в той стадии удаления от последней, которую Ю.Н.Холопов определил следующим образом: "Опора на нетонаические аккорды, сохраняющие свою тональную принадлежность".

Исторически и конструктивно натуральноладовая система многоголосия

лосия совпадает с вполне определенной категорией современных ладовых структур.

Натуральные лады в их конкретном воплощении часто объединяются в сложные системы, что является важной предпосылкой к образованию собственно хроматической 12-звучковой тональности.

Общность натуральноладовой гармонической организации с современной гармонией относится и к мелодической природе гармонии натуральных ладов. Это важнейшее качество "включает" ее в систему современной музыки, где на смену гармонической расчлененности приходит линейно-мелодическое начало.

Индивидуальные свойства мелодических тональных структур, значительно удаленных от классической системы, являются основой фонического, колористического восприятия натуральноладового многоголосия.

Поскольку последнее в традиционной теории всегда предлагает ослабление динамического фактора, немаловажным представляется вопрос о динамических возможностях восточной натуральноладовой гармонии в свете явлений современной музыки.

Существует мнение, что натуральноладовая гармония в чрезмерно больших "дозах" приводит к процессуальной монотонии, которая всегда является следствием ослабления динамизма. Это утверждение справедливо лишь в том случае, если исходить из классической функциональной системы, а также диатонических культур, испытавших сильное влияние последней.

В отличие от классических и по аналогии с современными системами, каждая из конкретно звучащих натуральноладовых организаций отличается индивидуальным обликом, непредсказуемостью ладовой "драматургии", что вытекает из ее тембрального, "сонорного" качества.

Это выражается в нерегламентированности:

- 1) функциональных последовательностей внутри ладовой ячейки;
- 2) чередования гармонических "переменных устоев";
- 3) чередования функций высшего порядка в связи с формованием;
- 4) состава сложнολадовых систем по горизонтали и вертикали;
- 5) выбора аккордовых средств.

Последнее из перечисленных свойств, находящееся в тесной связи с первыми четырьмя, приводит к постепенному увеличению удельного веса диссонансирующих созвучий, и, в конечном итоге, — к относительной самостоятельности диссонанса. Первая ступень эмасипации — диатонический диссонанс. В условиях усложнения диатоники посредством ладовых ступеней объединения натуральных ладов и проч. постепенно допускается относительно свободное использование хроматического диссонанса. Последний, наряду с диатоническим, обладает значительной самостоятельностью вплоть до полного вытеснения консонирующих созвучий. Данное свойство восточного натуральноладового многоголосия чрезвычайно показательно в свете явлений современной гармонии, ибо является одним из важнейших качеств гармонического мышления XX века.

ХАКИМОВА А.

К ВОПРОСУ МЕТОДИКИ АНАЛИЗА ХОРОВОЙ ФАКТУРЫ А'САРРЕЦЦА

(Там.гос. консерватория им. М.Арафа)

Хоровая фактура а'сарреЦца представляет собой исключительное явление по целому ряду причин:

1. Хор без сопровождения — жанр наиболее тесно примыкающий к фольклорным формам музицирования, идентичный им и постоянно испытывающий с их стороны влияние;
2. Хор а'сарреЦца, будучи древнейшим видом профессионального

исполнительства и творчества; имеет глубокие и богатейшие корни национально-певческих традиций, которые довольно четко детерминированы в зависимости от социально-исторических условий развития и эстетических норм восприятия музыкальных культур;

3. Хор является первичным, наиболее древним из всех доживших до нашего времени жанров и в нем естественно нашли отражение изменения, свойственные музыкальному искусству в целом. Они особенно заметны благодаря тому, что проходят на фоне общей стабильной — с т е р е о т и п н о й фактурно-жанровой конструкции, так как ограничения голосового диапазона, технических возможностей, динамики, во все времена не могли быть полностью преодолены ввиду своей физической природы. Однако именно эти ограничения, составляющие постоянный фон, позволяют наглядно проследить эволюцию хоровой фактуры, и обостряют ее главное выразительно-информативное свойство.

Каждое произведение и его музыкальная структура воплощает только ему присущую музыкальную идею. Следовательно, как неповторим и уникален художественный замысел, — так единственно в своем роде его структурное решение.

Однако, сходные условия создания произведения, вызывают близость, единообразие его составляющих структур. Иначе, проявятся в определенных с т е р е о т и п а х, связанных с техническим приемом, складом письма, исполнительским жанром, с исторически сложившимся стилем. Подобная ориентация на определенные типы фактурного изложения не только необходима, но и неизбежна: невозможно было бы создать произведение не опираясь на существующие модели. Такие модели фактуры можно было бы назвать с т е р е о т и п н а м и ф а к т у р н ы.

В их образовании участвуют: 1. постоянные-жанровые; 2. устойчивы -

высказываемо-стилистические типы связей и отношений элементов.

Все новое, составляющее неповторимую особенность каждого отдельного произведения, воспринимается на фоне знакомых структур и действует тем ярче, чем сильнее сопоставление данной уникальной фактуры со стереотипной фактурной моделью.

Фактура произведения состоит из нескольких стереотипных слов. Основопологающим является уровень "жанровой коррекции" музыкального мышления, на котором художественный замысел детерминируется в приложении к определенным исполнительским фактурно-жанровым схемам.

Следующая ступень стереотипизации фактурных форм связана с традициями и принципами национального хорошего мышления, со специфическими нормами и категориями красоты, с эстетическим своеобразием музыкального восприятия.

Ещё более высокий уровень стереотипных фактурных образований связан со сложившейся системой музыкального языка, находящейся в распоряжении автора, на фоне которой черты индивидуальной творческой стилистики проявляются ярче.

Наконец, на высшем выразительном-смысловом уровне фактуры, в неповторимом и единственном (для данного содержания, данного автора, данной эпохи и среды) способе организации музыкальной идеи проявляется феномен продуктивного мышления и возникает уникальная художественная система с ей одной присущим контекстом.

Ввиду того, что в хорошей фактуре а'сarrіа изложенные выше стереотипные модели проявляются более устойчиво и ярко, нежели в других жанрах музыки, то и конкретная фактура а'капельного произ-

ведения способна вместить довольно полную картину как специфических, так и общестилевых, художественно-эстетических, национально-исторических исполнительских черт (Что попытаемся проследить на примере одного хора Родиона Щедрина).

ШАРАФИЕВА Н.

УЗБЕКСКАЯ ХОРОВАЯ КАПЕЛЛА И ЕЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В
РАЗВИТИИ ПЕНИЯ БЕЗ СОПРОВОЖДЕНИЯ

(Таш.гос. консерватория им. М.Ашрафи)

Победа Великой Октябрьской Социалистической революции открыла широкие перспективы для развития профессионального хорового искусства и массового хорового движения.

В республиках Средней Азии и Казахстана многоголосное хоровое пение возникло сравнительно поздно (50-е годы).

Процесс приобщения узбекского музыкального искусства к системе многоголосия сопровождался творческой полемикой, дискуссиями. Критики Запада утверждали, что одноголосная основа восточной музыки не сможет быть совместима с многоголосной гармонией и полифонией европейской музыки.

Однако, узбекское музыкальное искусство не смогло бы успешно развиваться, если бы ограничило себя рамками традиционного одноголосия.

Большое воздействие на развитие музыкального искусства Узбекистана оказало постановление ЦК КП Узбекистана от 8 апреля 1951 года "О состоянии музыкального искусства УзССР и мерах его дальнейшего развития", в котором определились задачи распространения многоголосия среди народных масс, пропаганда русской классической и советской музыки.

Ответом на постановление явилась организация хоровой капел-

ны при Узгосфилармонии в 1952 году (руководитель С.Валенков), которая призвана была стать главным пропагандистом хоровой музыки в республике. И это было воспринято в республике как событие большой значимости.

Организация капеллы открыла новые перспективы и перед композиторами, активизировала их творчество в области хоровой музыки.

Среди произведений, написанных для хоровой капеллы, особенно выделялись обработки народных песен М.Бурханова.

Овладение многоголосием в узбекской хоровой музыке началось с использования зачатков народной полифонии, характерных приемов традиционного музицирования.

Ярким примером тому служат известные хоры а-капелла М.Бурханова, в которых имитируются некоторые стилистические черты узбекской музыки.

С появлением многоголосных хоровых произведений композиторов Узбекистана стало возможным говорить о становлении хоровой исполнительской культуры в республике. Цикл хоровых обработок М.Бурханова, С.Бабаева, хоровые обработки Иж.Акбарова, позднее Умиджанова явились основой национального репертуара капеллы Узгосфилармонии.

Под руководством С.Валенкова коллектив хоровой капеллы достиг замечательных результатов, подготовив обширный репертуар из произведений узбекских композиторов, русской и западноевропейской классики, песен народов СССР.

В 1957 году произошла реорганизация капеллы и руководителем был назначен А.Султанов. Репертуар капеллы пополняется целым рядом монументальных произведений, но основное место отводится пению а-капелла.

В целом же, несмотря на ряд творческих удач, художественный облик капеллы в дальнейшем претерпел нежелательные изменения: возросшая текучесть певческих кадров, резкое снижение образовательного уровня артистов хора, чрезмерное увлечение национальным репертуаром, и как следствие — снизился уровень исполнительского мастерства.

В 1972 году художественным руководителем капеллы назначается Х.Вахидов. Начало творческой деятельности Х.Вахидова наметило выход капеллы из репертуарного застоя, образовавшегося в последние годы. Однако на повышение исполнительского роста коллектива неблагоприятное влияние оказали репертуарная неопределенность и недостаточный художественный уровень руководства.

В 1978 году художественным руководителем и главным дирижером капеллы становится А.Хамидов, с приходом которого в работе коллектива определяется последовательность, целенаправленность, а также требовательность, строгость в выборе репертуара.

Основным ведущим направлением в репертуаре хоровой капеллы является исполнение произведений в стиле а-капелла, как наиболее полно выявляющем выразительные возможности хора. Курс взятый нынешним руководством следует считать правильным, так как культура пения а-капелла, как основа хорового искусства нуждается сейчас в особенно пристальном внимании.

Коллектив хоровой капеллы ведет большую концертно-гастрольную деятельность.

Разнообразный по стилю и технической сложности репертуар позволил хору капеллы раскрыть свои творческие возможности. Рост исполнительского мастерства и расширение репертуара стали надежной основой для дальнейшей большой и разнообразной деятельности капеллы.

ШМИДТ Е.

К ВОПРОСУ О ФИГУРЕ И ФОНЕ В МОНОДИИ

(Таш.гос.консерватория им. М. Акрафи)

Одним из важнейших факторов активности сознания и психики человека является способность к выделению более или менее значимых сторон воспринимаемого. Эффект, благодаря которому в объекте выделяется главное, ведущее, определяющее начало и нечто сопутствующее, получил в психологии название феномена "фигуры и фона". Дифференциация на фигуру и фон в числе некоторых других факторов непосредственно обуславливает подвоценное восприятие окружающего мира.

Фигура и фон в музыке возникает по разным причинам. Большое место здесь принадлежит исторически утвердившемуся взгляду на имманентную организацию звукового материала как особого типа соотношения фигуры и фона. Ярким примером подобного рода может служить гомофонно-гармонический склад, как один из аспектов музыкального мышления нового типа.

Монодия как особый вид музыкального мышления также демонстрирует тип отношений, свойственный фигуре и фону. Условия возникновения фигуры и фона в монодии в значительно большей степени, чем в многоголосии зависят от реального процесса интонирования. По сравнению с многоголосием, ориентировка на аналитическую форму в ущерб интонационной /термины В.Медушевского/¹ в ходе восприятия монодии несет в себе намного более существенные потери.

Рассмотрение проблемы фигуры и фона в монодии затруднено в силу действия принципиального свойства монодии — диффузности /термин С.П.Галицкой/. Тем не менее можно все же попытаться вы-

1. В.Медушевский. Двойственность музыкальной формы и восприятия музыки в сб.: "Восприятие музыки", М., 1980.

делить наиболее типичные условия функционирования фигуры и фона в монодии.

Начиная с наиболее общих соображений, оговорим прежде всего соотношение объекта — монодического произведения — со всей остальной массой явлений действительности. Здесь само произведение рельефно выступает в качестве фигуры на фоне многомерной среды.

Следующим типом соотношения фигуры и фона можно считать соотношение отдельного произведения не со средой, а со специфической музыкальной средой. В самом общем плане последнюю можно представить как совокупность всех существующих жанров той или иной музыкальной системы, в данном случае монодии.

К числу общемusикальных факторов возникновения дифференциации относится также и соотношение непосредственно воспринимаемого звучания с предшествующим. Предшествующее звучание, оставаясь в памяти, переводится в слой фона, в то время как непосредственно звучащее накладывается на этот фон в виде фигуры.

В силу действия диффузности, элементы монодии потенциально стремятся как бы выйти в зону фигуры. Однако подобная "тотальная" сверхзначимость всех элементов в любом целостном организме, в том числе и монодии, невозможна. Этим фактором обуславливается то, что соотношение фигуры и фона в монодии чрезвычайно подвижно, максимально относительно. Последнее проявляет себя буквально во всех элементах монодии, в частности в соотношении поэтического текста и собственно музыкального начала.

Поэтические тексты монодических произведений довольно часто, как известно, подвергаются замене при сохранении мелодии. Однако замена привычного текста каким-либо новым чаще всего привлекает к себе внимание слушателей и способствует переводу его как-бы в зону рельефа.

Обращаясь непосредственно к музыкальному аспекту, заметим, что расслоение на фон и фигуру в монодии демонстрирует также тембровая сфера. Наиболее очевидно это расслоение при ансамблевом исполнении. Так, например, сопровождение мелодии /вокальной или же инструментальной/ ударным инструментом создаёт предпосылки к расслоению на фигуру и фон в одновременности. Кроме того, дифференциация возникает и в связи с неоднородным в тембровом отношении составом инструментальных ансамблей.

Фигура и фон формируются также и в сфере ритма. Наиболее очевидно это при исполнении с сопровождением ударного инструмента. Постоянная ритмическая формула усугубя, в силу её остринатности довольно скоро сознанием переводится в слой фона, сопровождения.

В собственно звуковысотной линии элементы фигуры, рельефа связываются прежде всего с нарастающей линией местных и генеральной кульминаций /системы ауджей/, воспринимаемой как яркая - шая фигура на фоне предшествующего материала развертывания.

Предложенные соображения не претендуют на полноту. Однако и данный этап рассмотрения этой проблемы позволяет сделать некоторые выводы: прежде всего дифференциация на фигуру и фон в монодии в большей мере связана с вопросами вертикали.

Условия возникновения фигуры и фона в монодии во многом сближают её с многоголосием. Это обстоятельство представляется чрезвычайно важным, поскольку подтверждает универсальность действия фигуры и фона в музыке, основывающейся, по-видимому, на общих закономерностях восприятия. Феномен фигуры и фона в монодии опосредствованно свидетельствует о потенциальном стремлении монодии, так же как и других форм художественной деятельности человека, к максимально полному отражению действительности во всей её многомерности.

С Е К Ц И Я Т Е А Т Р А И К И Н ОАдылова Р.ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ АЗИИ

(Ин-т искусствознания им. Хамзы)

Рассматривая главные проблемы современного кинематографа, нельзя не затронуть такого важного вопроса, как воплощение образа женщины в киноискусстве.

Известно, что вопрос подожжения женщины в обществе всегда рассматривался в тесной связи с историческим развитием человечества. В марксистско-ленинском понимании он является неотъемлемой частью общего во всем революционном преобразовании общества. Подчеркивая неразрывную связь полного освобождения женщины с победой социализма, В.И. Ленин писал: "Пролетариат не может добиться полной свободы не завоёвывая полной свободы для женщин".

С особой актуальностью звучат сегодня эти слова для стран АЗИИ, где после победы национально-освободительных революций происходит процесс углубления содержания национально-освободительного движения; идет борьба за социальный прогресс, за свободу, против всех видов эксплуатации и реакции.

В странах зарубежного Востока проблема освобождения женщины имеет свои исторически сложившиеся особенности.

Острота этой проблемы несомненна, и кинематограф, как самый массовый и доступный вид искусства, закономерно обращается к ней, выбирая героиней произведения женщину, так как именно на примере женской судьбы можно с наглядной особенностью показать насколько важным и жизненно необходимым является достижение со-

циальной справедливости в обществе.

Во многих фильмах различных стран вопрос о равноправии женщины, росте ее самосознания находится в центре идейно-художественной композиции ленты или связан с одной из главных сюжетных линий.

Разумеется, этот вопрос и освещается в кинематографе различных стран по разному.

В нашей стране кинематограф всегда стремился ответить своему предназначению в деле просвещения и социального воспитания масс.

Сегодня женщина Советского Востока — хозяйка своей судьбы, активный и полноправный член общества.

В странах социалистического содружества — Вьетнаме, Монголии — киноискусство также стремится отвечать этим проблемам: активно участвует в идейно-культурной революции, создаёт новую мораль.

Несколько иначе обстоит дело в других странах Азии — идущих не по социалистическому пути развития, многие из которых имеют развитое кинопроизводство. Здесь противостоят сложные и противоречивые явления. Подобная же дифференциация наблюдается и в освещении женского вопроса.

Коммерческая продукция довольно широко распространяет ложное представление о женщинах, как о людях второго сорта, стоящих ниже мужчин в смысле своих возможностей и интеллектуальных способностей.

В бесчисленном множестве коммерческих лент индийского, турецкого и др. производства — женщина — безропотное, смирившееся со своей участью существо.

Но наряду с подобными "произведениями" появляются ленты

правдиво отображающие положение женщин в своих странах.

Характерно, что создание в Азии реалистических фильмов в большей степени связано с постановкой в них именно проблемы социального, семейного, общественного положения женщин.

Приобщение женщины к общественной жизни, борьба за равноправие рассматривается как часть борьбы за социальный прогресс.

МАХМУДОВА Г.

"ЛЕГЕНДА О ЛЮБИ" Н.ХИЖМЕТА

(Истоки легенды и её драматургическая интерпретация)

(Ин-т искусствознания им. Хамзы)

Восточная классическая поэзия знает многократные обращения разных художников к одной и той же теме, к одной и той же форме, к одному и тому же сюжету. Для искусства народов Ближнего и Среднего Востока, это стало своеобразной традицией, получившей название "насира" - "ответ". Так, переключаясь через века, поэты разных времен и народов высказывали свои взгляды на жизнь.

В новую эпоху, эпоху социализма, возрождает эту классическую традицию "насира" турецкий поэт-коммунист Н.Хижмет. Хижмет использует традицию "насира" для пересмотра эстетических и этических представлений прошлого с позиций нашего времени. В результате соединения традиций и новаторства Хижмет добивается современности звучания древней легенды.

В докладе сделана попытка определить исторические и мифологические истоки возникновения образов Фархада и Ширин. Обосновывается возможность, что образ Ширин - исторический персонаж - любимая жена сасанидского царя Хосрова. Парвиза, правившего в период с конца VI - начала VII веков", и мифологический - в не-

которых источниках имя Ширин имеет форму Сири, и если предположить близость Сири с Сурой из "Авесты", означающей воду, то образ Ширин можно отождествить с богиней воды.

А отсюда, возможна и связь Фархада и Ширин, как двух начал — богини воды и божества подземного мира, камнеруба. Так в легенде переплетается извечная мечта человека знойного Востока о воде и всемогущая сила, призванная осуществить эту мечту.

Сюжет пьесы Хикмета восходит к турецкой народной версии, но основательно переосмыслен и переработан автором. Это произведение сочетает в себе лучшие традиции фольклора и дыхание современности, романтизм и реализм, гиперболу и углубленный психологизм.

Суть переосмысления древних фольклорных образов состоит в том, что лишь у Хикмета (в сравнении с поэмами Низами, Навои) Фархад поднимается до осознания своего долга перед народом, до понимания, что личное счастье невозможно без счастья народа. Фархад Н.Хикмета — олицетворение мощи труда и красоты чувств, воплощение смелости, мудрости и духовной красоты турецкого народа. Все эти качества олицетворяют в сознании народа добро, поэтому Фархад — идеальный герой, выражение народности в драме "Легенда о любви".

Образ Ширин у Н.Хикмета не несет такой большой социальной нагрузки, как в поэмах Низами, Навои, Дехлеви, в которых Ширин изображена мудрой справедливой повелительницей, заботящейся о народе. У Хикмета Ширин — олицетворенная любовь.

Фархад, Ширин и Мехмене Бану Н.Хикмета — это образы обобщенные до символа; они вмещают в себя все многообразие различных человеческих индивидуальностей. Поэтому конфликты, возникающие в пьесе, никогда не сводятся к частной стычке; эти конфликты принципиальны, глубоки и ведутся к обоснованию автором той мысли, что подлинное счастье состояло и состоит в общественном служении,

что любовь к народу есть высшая форма доступной человеку любви.

Три действия в пьесе и шесть картин. И в каждой картине заключен ответ на вопрос "Что такое любовь?" От простого к более сложному идет в пьесе автор. И в каждом последующем действии показывает относительность своего ответа, в каждой следующей картине усложняет, уточняет и дополняет этот ответ.

Фольклорные образы, мотивы, сюжетные ситуации у Н.Хижмета наполняются новым социальным содержанием и получают глубокую психологическую разработку.

В "Легенде о любви" органично сочетаются художественно-образовательные, стилистические, языковые приемы, присущие турецкому фольклору (сюжетная основа, ее финал, образы Фархада и Ширин, Мехмене Бану, художественные приемы — повторы, одушевление природы и т.д.) и смелые новаторские приемы современной драматургии (сочетание условности с реализмом, переосмысление древних образов, психологический анализ, "реплики про себя", "внутренние голоса" и др.)

В результате органического соединения традиционных и новаторских приемов Н.Хижмет добивается слияния сказочности с современностью звучащая, условности — с жизненной достоверностью, что и составляет главную особенность драмы "Легенда о любви".

МУХТАРОВ И.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ВОПЛОЩЕНИЯ КЛАССИЧЕСКИХ КОМЕДИЙ
В СОВРЕМЕННОМ УЗБЕКСКОМ ТЕАТРЕ

(Ин-т искусствознания им. Хамзы)

Место комедийной классики в истории узбекского театра было определено характером национального восприятия зрителей, во многом сформированного традиционным искусством аскиябозов и кизикчи.

В становлении и развитии профессионального узбекского театра классические комедии сыграли важную роль.

В отличие от периода 30-х - 50-х годов в последние два десятилетия количество спектаклей комедийной классики заметно сократилось. Она оказалась вытесненной из репертуара современными узбекскими комедиями, среди которых немалая часть - пьесы низкого художественного уровня. Здесь необходимо подчеркнуть важность работы театров над классическими комедиями, своими художественными качествами представляющими большие возможности, как для творческого роста театральных коллективов, так и для эстетического воспитания зрителей.

С комедиями Гоголя "Ревизор" и "Женитьба" связаны этапные моменты развития узбекского театра. В лучших гоголевских постановках советского театра 70-х годов важное место занимают особенности выявления сложной трагикомической природы гоголевской драмы, ее стилистики, неоднозначное понимание характеров.

В постановке комедии "Женитьба" в театре им.Хамзы /реж.В. Иогельсон/ видны отдельные элементы современного осмысления драматургии Гоголя. Однако, возникающие в спектакле моменты, выявляющие Гоголя трагикомического, психологически насыщенного, Гоголя, "смеющегося сквозь слёзы", остаются лишь редкими и робкими заявками не складывающимися в единое целое, что вынуждает определить эту постановку, как "спектакль неосуществленных заявок".

Наиболее типичный пример постановок комедий Гоголя в узбекском театре (являет собой спектакль Ферганского областного театра музыкальной драмы "Ревизор" / реж.Н.Атабаев/). В нем проявились острые, общие для многих областных театров проблемы процесса работы режиссера с актёром над созданием художественного образа, зависимости выбора классического произведения от состава труппы,

художественной целостности спектаклей. Кроме стилевой аклектичности и художественной незавершенности спектакля, необходимо отметить серьёзные проблемы в постановочной культуре и профессиональном мастерстве.

В спектаклях по пьесам Мольера /"Проделки Скапена" в театре "Еш гвардия" и "Лекарь по неволе" в Дзизакском областном театре музыкальной драмы/, несмотря на ряд негативных моментов, заметно проявилась усиливающая активность поисков новых граней классических комедий, под воздействием которых привычная для узбекского театра трактовка их как "комедий положений" углубляется разработкой комедийных характеров. Хотя и не во всем удачные попытки синтеза условности и быта свидетельствуют об отказе театров от бытовизма, от натуралистических тенденций, присущих многим комедийным постановкам театров музыкальной драмы.

В постановках комедийной классики, зачастую, усилия режиссуры затрачиваются на преодоление глубоко укоренившихся приемов и штампов худших образцов музыкально-драматических спектаклей, а не на подлинное углубление в драматургический материал. Идея современного прочтения классики эволюционирующая под влияем достижений современного театрального процесса, внедряясь в конкретный театральный коллектив, не всегда находит там необходимую базу-режиссерскую культуру, актёрское разнообразие и мастерство.

Разрешение проблемы сценической культуры в постановках классических комедий в современном узбекском театре имеет важное нравственное значение, обусловленное художественной высотой классики.

РУЗМЕТОВ А.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РАБОЧИХ КЛУБОВ УЗБЕКИСТАНА ПО ИДЕЙНО-ПОЛИТИЧЕСКОМУ ВОСПИТАНИЮ РАБОЧЕГО КЛАССА В ДОВОЕННЫЙ ПЕРИОД /1920-1941 гг./

(Там ГИЖ)

Клубное строительство в Узбекской ССР началось с момента установления на ее территории советской власти.

Деятельности рабочих клубов в республике придавалось огромное значение, о чем свидетельствует в частности обсуждение вопросов клубной работы на IV краевой Туркестанской конференции профсоюзов, проходившей с 6 по 10 февраля 1928 года. Конференция определила задачи и наметила пути совершенствования форм и методов клубной работы.

В задачу рабочего клуба входило:

1) организация культурно-просветительного и коммунистического воспитания членов клуба, развитие в них классового самосознания;

2) вовлечение широких трудящихся масс в активное участие во всей политической, профессиональной и общественной жизни, в разрешение всех хозяйственных вопросов как государственных, так и своего предприятия и учреждения;

3) осуществление коммунистического воспитания и образовательное развитие всех членов клуба с целью изжития предрассудков и суеверий, унаследованных от буржуазной идеологии, борьба с религиозными пережитками и другими вредными явлениями;

4) организация разумного отдыха и развлечений, привитие своим членам навыков коллективизма, самостоятельности и физического развития.

В апреле 1934 года президиум ВЦСПС утверждает новый типо-

вой устав профсоюзного клуба.

Первоочередной задачей, вставшей в начальный период культурного строительства в Узбекской ССР была ликвидация неграмотности населения. В ликвидации неграмотности видная роль отводилась рабочим клубам. В клубах создавались школы, курсы и кружки по ликвидации неграмотности и малограмотности рабочих. Все преподавание было наполнено политическим содержанием.

В идейно-политической работе рабочих клубов значительное место занимало интернациональное воспитание. В рабочих клубах проводилось систематическое разъяснение интернационального долга рабочего класса, смысла и значения проводимой коммунистической партией и Советской властью национальной политики. В этих целях в клубах организовывались интернациональные вечера, использовались все формы массовой политической работы.

Очень большое место в деятельности рабочего клуба занимала производственная пропаганда. Она основывалась на таких конкретных задачах, как выполнение промфинплана, развитие социалистического соревнования и распространение положительного опыта, снижение себестоимости продукции, повышение производительности труда и заработной платы.

Большую роль в политическом воспитании рабочих в рассматриваемый период играли массовые компании. Одной из важнейших политических компаний являлись выборы в Советы. Деятельность клубов в этих компаниях была направлена: во-первых, на укрепление связи партии с беспартийными массами, на повышение роли советских органов, во-вторых, на показ улучшения положения трудящихся при развитии пролетарской демократии, в третьих, разъяснение важнейших декретов, постановлений партии, советского правительства, а также решений местных органов власти.

В идейно-политическом воспитании рабочих большую роль играли различные жанры художественной самодеятельности, получившей в рабочих клубах широкое развитие. Репертуар коллективов художественной самодеятельности был рассчитан на решение воспитательных задач.

Таким образом деятельность рабочих клубов Узбекистана была подчинена задачам: укрепления диктатуры пролетариата, осуществления индустриализации страны, ликвидации пережитков феодализма в сознании людей, интернационального воспитания. Все это подчинено воспитанию советских людей в коммунистическом духе.

Богатейший опыт, накопленный рабочими клубами, требует своего обобщения. Он может быть широко использован в современных условиях.

РУЗМЕТОВА Г.

МУЗЫКАЛЬНО-ПРОПАГАНДИСТСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КЛУБНЫХ
УЧРЕЖДЕНИЙ УЗБЕКСКОЙ ССР

(ТашГИЖ)

Коммунистическая партия всегда придавала и придает перво-степенное значение художественному творчеству народа, расцвету народных талантов. О чем свидетельствует постановление ЦК КПСС "О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественно-го творчества" (1978 г.)

Осуществление задач, намеченных в этом партийном документе требует дальнейшего совершенствования пропаганды искусства социальными институтами общества.

В частности возрастает роль клубной пропаганды музыкального искусства, как важного компонента в процессе воспитания нового человека. Ныне в Узбекистане насчитывается 3 725 клубов и функционирует 15777 музыкальных кружков.

Музыкальная пропаганда, как область клубной работы базируется-

ся на общих методологических принципах, обоснованных В.И.Лениным, неразрывно связана с общей и социальной психологией, педагогикой, социологией, музыковедением. Это дает возможность рассматривать ее в многогранных связях.

Клубы, являясь центром музыкально-пропагандистской работы, обладают поистине неисчерпаемыми возможностями. Здесь проводятся лекции, беседы, организуются музыкальные лектории, школы культуры, концерты профессиональных и самодеятельных исполнителей. Участие в музыкально-художественной самодеятельности пробуждает в человеке творческое начало скорее, чем простое созерцание произведений искусства. Они вырабатывают в людях творческое отношение к жизни, к своей основной профессии и тем самым способствуют преодолению существенных различий между физическим и умственным трудом, содействует росту общей культуры, формирует средствами искусства коммунистическую идейность, чувство общественного долга.

Анализ практической работы клубных учреждений республики позволяет выделить два основных направления в музыкально-пропагандистской деятельности клуба:

1. Организация непосредственного ознакомления с произведениями музыкального искусства на массовых клубных мероприятиях: вечера слушания музыки, литературно-музыкальные вечера, музыкальные гостиные, праздники музыки, конкурсы-смотры, концерты.

2. Пропаганда знаний по теории, истории музыки, музыкальной эстетике: музыкальные чтения, музыкальные беседы, лектории, лекции-концерты, народные университеты музыкальной культуры.

Оба эти направления связаны и взаимно влияют друг на друга и при правильной организации воспитательного процесса, умелого применения форм и методов клубной работы позволяют повысить эффективность воздействия музыки на развитие музыкальной культуры республики.

РЫБНИК Т.

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ВС.Э.МЕЙЕРХОЛЬД

(ТТХИ им. А.Н.Островского)

1. Недостаточная изученность ряда вопросов, касающихся театральных интересов и взглядов Л.Н.Толстого, в том числе и имеющих значение принципиальное. К ним следует отнести и данную, чрезвычайно интересную тему.

2. Известно, что Вс.Э. Мейерхольд неоднократно возвращался к воспоминаниям о своей встрече с Толстым 26 ноября 1905 года. У Мейерхольда была /очевидно его собственная/ запись содержания встречи, которую он так и не мог потом отыскать. Мейерхольд знал, что этот разговор зафиксирован и Душаном Маковицким. Он был знаком с его записью, иначе бы не говорил, что у Маковицкого разговор "не отражен в должной мере". И тем не менее, именно опубликованные недавно "Яснополянские записки" Маковицкого проливают свет на содержание встречи и, во всяком случае, позволяют дальше углубиться в избранную нами тему.

3. Взаимный интерес двух художников друг к другу. У Толстого к Мейерхольду - как человеку современной формации и представителю нового театрального мира. У Мейерхольда к Толстому - как к художнику, теоретику искусства и человеку. В этом свете небезинтересны обращения зрелого Мейерхольда - режиссера и педагога - к некоторым из эстетических выводов Толстого.

4. Необходимо подчеркнуть следующий весьма существенный аспект нашей темы. Встреча Мейерхольда с Толстым происходит в самый канун революции 1905 года. Взгляды обоих художников в это время меняются. Предельно заостряется социально-политическая и эстетическая позиции Л.Толстого, ещё более нетерпимы стано-

вятся его отношения к модернистскому искусству. Мейерхольд, после ухода в 1902 году из Московского художественного театра, работает в Театре новой драмы, в Студии на Поварской, в "Товариществе новой драмы" и Театре В.Ф.Комиссаржевской, постоянно демонстрируя свой поворот к модернистскому репертуару и театру.

5. "Театральное содержание" встречи – как оно отразилось в "Яснополянских записках" – и разговор о состоянии драматургии и театра в связи с бурными событиями в стране. Характеристики Львом Толстым некоторых драматургов и смысл этих беглых оценок. Главная же тема разговора – о народном театре, о его целях и задачах, как понимал их Толстой. Связь у Толстого идеи народного театра и, главное, необходимости в таком театре с нравственным, общественным поворотом, "который происходит", как отметил в беседе писатель.

6. Оценка Мейерхольдом его встречи с Л.Толстым как важного события жизни. / К такого рода исключительным событиям Мейерхольд относил свои встречи с тремя личностями: Толстым, Чеховым и Николаем Островским./

7. В связи со сказанным перспективно, думается, изучение вопроса о Мейерхольде как режиссере-постановщике произведений Льва Толстого до встречи с писателем и после встречи с ним.

До встречи были поставлены: "Власть тьмы" /1902 г., Херсон/, "Катюша Маслова" /1904 г., Тифлис/, "Плоды просвещения" /1904 г., Тифлис/. После встречи: "Живой труп" /1911 г., Александрийский театр/, "Петр Клебник" /1918 г. там же/.

Поздние постановки исследователями не причисляются к разряду наибольших достижений Мейерхольда-режиссера. Вместе с тем, нельзя не обратить внимание на тенденции его художнического развития, обусловленные именно некой связью с драматургией Толстого.

Ставя "Живой труп", Мейерхольд досконально изучает рукопись пьесы, составляет план постановки этой драмы, написанной по его определению "художником-реалистом", и опасается, как бы не впасть в "нежелательный модернистский оттенок". Характерно, что Мейерхольд проводит доскональное, в духе школы МХТ, изучение "бытовых черт для постановки".

Что же касается послереволюционной постановки "Петра Хлебнича", то здесь ставилась задача подчеркнуть лучшее у Толстого, но отвести толстовскую проповедь.

СЛОНИМ А.

ЗРИТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ

(ТТХИ им. А.Н. Островского)

Наиболее синтетичный из всех видов искусств, музыкальный театр представляет собой целостное, неразрывное единство множества компонентов. И все это поистине необъятное множество компонентов можно укомплектовать в три основные группы: музыкальная, драматургия, сценическое действие, зрительный образ. Деление это крайне существенно. Ведь для того, чтобы синтезировать эти компоненты, необходимо уяснить принципиальное значение каждого из них в сложном деле раскрытия действительной сути музыкальной партитуры. В последних фундаментальных трудах ведущих мастеров музыкального театра наших дней (Б.А.Покровского, Б.А.Акулова, В.Фельзенштейна и др.) отчетливо прослеживается тенденция систематизирования теоретических обобщений, базирующихся на практике музыкального театра последних лет. В них даются основы научного метода, отражающего особую природу оперного театра — театра своих законов, своей, особой Правды, своих "правил" игры, наконец, своей "меры условности".

Для окончательного уяснения вопроса единства режиссерской концепции со зрительным образом нам важно вспомнить о синтетичности оперы "не по законам сложения, а по законам диалектического взаимопроникновения всех составляющих музыкально-действенной партитуры спектакля. То что музыкальная драматургия партитуры оперы на сегодняшний день незыблемо первична для постановщиков в главных отправных точках замысла, видения спектакля — сейчас ясно, кажется всем. Однако поскольку любой сложный процесс развития того или иного вида театрального искусства всегда идёт "неоднозначно" — мы наблюдаем подчас заимствование одним видом принципов сферы "смежных" искусств. Так, теория Станиславского и Немировича-Данченко оказала колоссальное воздействие на развитие драматического театра, — и на некоторых этапах развития театра музыкального её отдельные положения старались механически "прикреплять" к опере, начисто используя самобытность жанра. И потребовалось некоторое время, чтобы теоретики и практики оперного театра сделали вывод об отличии оперной Правды от Правды театра драматического — и в равной мере — от бытовой. По этому же пути шло и становление и развитие зрительного образа оперного спектакля. Для сегодняшних практиков и теоретиков театра проблема синтеза зрительного образа оперного спектакля с его режиссерской концепцией была и остаётся одной из наиболее генеральных. Главная сложность здесь кроется в том, что, во-первых зрительный образ должен рождаться из самой партитуры, быть конфликтным и точным в полном согласии с конфликтностью музыкальной драматургии. При этом не должен иллюстрировать музыку, а диалектически дополнять сценическое действие, вскрывать самую суть партитуры. Почему со времен величайшего расцвета оперной декорации — периода, когда на оперную сцену пришли Васнецов, Серов, Коровин, Врубель — театральная живопись столь прочно утвер-

дилась в зрительном образе оперного спектакля? Дело в том, что подлинная живопись своеобразно "полифонична", и по своей сути наиболее полно раскрывает "симфоничность" музыкальной драматургии. Существенную роль здесь играет и свойство музыки "импрессионистически" (в смысле способности создания физически "охватываемого" зрительного впечатления, ощущения) - передавать драматургическую суть каждого мгновения. Для зрительного образа партитура первична - и поэтому в организации сценического пространства следует идти единственно возможным путем музыкально-действенного анализа партитуры. Зрительный образ - это не только и не столько декорационное оформление (хотя и его роль в формировании зрительного образа существенна). Но оперный спектакль развивается "во времени" - а потому все то, что воспринимается зрителем со сцены - также обладает действительностью и в идеале должно быть динамичным и конфликтным.

Для решения вопроса о конкретном воплощении зрительного образа в связи с музыкальной драматургией стоит обратиться к ставшему уже традиционным решению В.В. Дмитриевым сцены на набережной из "Пиковой Дамы". Здесь налицо полное "овеществление" размерности "похоронного", трагически обреченного оркестрового вступления в этой картине в архитекtonику однообразного ритма уходящих в пустоту веренищ уличных фонарей, холодно мерцающих дворцовых окон. С этой же точки зрения крайне точным представляется и решение Б.Покровским в содружестве с художником В.Клементьевым сцены в казарме из той же оперы, где в зрительном образе данной сцены подчеркивается подлинно гармоническое "раздвоение" мира Германа, слияние в его сознании мира реального и ирреального. Заслуживает особого внимания и пространственное решение совмещения ин-терьера с экстерьером

второй картины этого же спектакля, где прием совмещения интерьера с актерьером придает совершенно новый, живой и истинно драматический оттенок всей важнейшей сцене первой встречи Лизы и Германа. В качестве примера искусственного привнесения зрительного образа извне, не считаясь со спецификой музыкальной драматургии оперы — приведем постановку на сцене "Ла Скала" оперы Верди "Дон Карлос", где вместо акцентировки сугубо социального конфликта постановщики углубились в раскрытие мистериально-мистической зрелищности, утвердив в качестве образа — символа монумент Смерти, как бы царящий над всем в спектакле. И этим приемом постановщики целиком и полностью ушли от вердиевской "сверхзадачи" и полностью заупапались в конфликтном строе этой гуманистической оперы Верди. В качестве образного примера обращения с драматургией той же оперы Верди приведем даже не широко известный постановочный вариант Большого театра (Дирижер — А.Найденов, режиссер — И.М.Туманов, художник — В.М.Рындин) — а спектакль ГАБТа УзССР им. Навои (дирижер А. Абдукаримов, режиссер Г.Геловани, художник — М. Повиковский), — спектакль, в котором острейшее столкновение Человечности с давящей силой Иракобесия получило и зрительное выражение.

Верно найденный зрительный образ той или иной сцены помогает режиссеру в решении сцен, содержащих определенные постановочные трудности. Так, в постановке 1939 г. "Фауста" на ташкентской сцене известным режиссером И.М. Лапицим в содружестве с художником В. Гвоздиковым прием зрительно-пространственного решения сцены на площади (двухъярусная композиция, внизу — кабачок, наверху — площадь) помогло оттенить важнейший момент встречи Фауста и Маргариты (аналогичным образом решил три столетия спустя сцену II-го действия оперы Пуччини "Богема" режиссер Р.Дзеффирелли).

Необходимо затронуть и примеры, когда верное решение зрительного образа крайне помогает в подлинно современном прочтении опер.

с сюжетом, кажущимся на первый взгляд сложным и запутанным. Так, пример постановки театром "Ла Скала" редко идущей оперы Верди "Сила судьбы" (художник - Р.Гуттузо) позволяет нам сделать вывод о том, что только творческое, подлинно современное отношение к партитуре позволяет найти нужное зрительное решение. В соответствии с замыслом Верди, художник выделяет в зрительном образе два "пласта". Один, связанный уродливо изломанной, полной перепитий жизнью трех главных героев; другой - чистый и здоровый от социальных предрассудков - "пласт" народа, живущего своей особой жизнью. И оказывается, что "сила судьбы" не есть фатальная величина - а всего лишь груз сословных и кастовых предрассудков, который неудержимо влечет к гибели всех, кто следует этим нелепым законам.

Подобное единство дает верный ключи в решении ряда опер, которые по тем или иным причинам принято считать "сложными" - такие, как "Норма", "Лючия Ламмермур", "Трубадур", "Демон", "Алеко" - здесь зачастую акцентируются этнографические черты вместо комплексного охвата общечеловеческой проблематики, как того требует музыка этих произведений.

Процесс формирования оперного зрительного образа продолжается - тому свидетельством являются все новые и новые работы практиков нашего театра. Совершенствуется методология выбора образных средств, постепенно отбрасывается голая, оторванная от драматургии форма, сухой конструктивизм, слепо заимствованный из практики театра драматического. Живопись становится более конструктивной, а конструкция - все более живописной. И все эти компоненты тесно связаны с мизансценой, пластикой и действенной жизнью по законам партитуры оперного спектакля.

ХАЙТМАТОВА С.

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА В РЕСПУБЛИКЕ

(Ин-т искусствознания им. Хамзы)

Телевидение сегодня стало одним из главных средств социального управления, мощным инструментом воздействия на сознание широких масс на их взгляды, убеждения, ценностные ориентации.

Влияние, оказываемое им на жизнь современного общества велико и многообразно. Отсюда и серьёзность и широта задач, стоящих перед исследователями.

Эстетика и искусствоведение рассматривают телевидение преимущественно как сферу создания и распространения художественных ценностей. С этой точки зрения правомерно изучение его в системе искусств.

Не случаен тот факт, что первые работы о телевидении были посвящены выявлению его эстетической природы, специфики его изобразительно-выразительных средств и художественных форм (работы В.Саппака, Р.Ильина, Р.Копыловой и др. и целый ряд сборников).

Узбекское телевидение, появившись, прежде всего, как новое действенное средство массовой информации, являясь поначалу репродуктом других искусств, все более заявляет о себе как самостоятельное искусство, породив серии прекрасных телевизионных спектаклей, видеофильмов, документальных телефильмов и, наконец, успешно создает свои собственные телевизионные художественные фильмы.

У телевидения и кино много общего. И все же это две разные области экранного творчества. О телевизионном кинематографе стали говорить весьма уверенно с тех пор, как именно телевизион-

ный фильм занял в программах телевидения доминирующую роль.

Телевизионный фильм это не только кинофильм, предназначенный для демонстрации по телевидению и сделанный по его заказу, это произведение искусства, обладающее своими специфическими чертами.

За сравнительно короткую историю развития телевизионный кинематограф создал ряд подлинно художественных произведений (многосерийные фильмы Т.Лиозновой и Е.Ташкова, Н.Мащенко и С.Колосова, короткометражки грузинских кинематографистов, работы киргизских коллег).

В развитие этого нового вида киноискусства свою лепту вносят и узбекские кинематографисты.

Проследивая пути развития телевизионного кино республики, необходимо отметить жанрово-тематическое разнообразие телевизионных лент, созданных на студии "Узбекфильм", а начиная в 1970 г. на студии "Узбектеелефильм". Это историко-революционные картины, фильмы, затрагивающие важные морально-этические проблемы современности, акранизации литературных произведений.

Республиканское телевидение, обладая собственным арсеналом творческих работников и с помощью ведущих кинематографистов Узбекистана сегодня создает свою кинопродукцию, отвечающую современным требованиям телевизионной аудитории не только республиканского, но и союзного масштаба.

И несомненно, эта кинопродукция должна иметь своих исследователей.

ЮЛДАШЕВ Т.

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ УЗБЕКСКОЙ КОМЕДИИ

(Ин-т искусствознания им. Хамзы)

Известно, что комедия - остроконфликтный жанр, часто без

конфликта она просто развлечение. Как и в драме, действие комедии основано на столкновениях страстей, в борьбе, которые обретают здесь особенное качество - вызывать "социально окрашенный, общественно значимый смех" (Ю.Борев)

Конфликт комедии зачастую сводится только к сюжетному противоборству, к системе драматических схваток между положительными и отрицательными персонажами. В свое время это привело к жарким спорам между критиками. Одни утверждали, что положительные герои обязательны в комедии, а особенно в комедии сатирической. Другие доказывали, что борьба может происходить и между отрицательными типами, без участия положительных героев. Естественно обе стороны не могли вести разговора о конфликте как о исторической и динамической структуре, касаясь лишь внешней расстановки героев в комедии, которая как и в других жанрах драматургии может быть различной. В результате эта внешняя расстановка сводилась у них к сути конфликта, что приводило к путанице в решении спора. Важно отметить, что выбор конфликта - вопрос не технологии, а отношения к жизни.

Как показывает практика современной узбекской драматургии в подходе к проблеме конфликта в комедии наметились определенные сдвиги, что свидетельствует о всемерном углублении узбекских авторов в жизненные противоречия. В комедии "Афсона" / "Небылица" / Х.Шарипова, "Золдор" / "Бег по кругу" /, "Арра" / "Пила" /, "Мени айтди демагин" / "Обо мне ни слова" / А Ибрагимова, "Беш кунлик куев" / "Пятидневный жених" / Шухрата, "Меҳрибонлар" / "Заботливые" / А.А.Джамала выпукло проявляется злободневная критика существующих недостатков в сфере общественной и личной жизни наших современников. Суть внутреннего конфликта этих комедий в раскрытии и разоблачении внешне значительного, замаскированного негативного явления. Этим и определена расстановка действующих

ших лиц в их комедиях. Авторы отмеченных пьес пытаются преодолеть и шаблон комедийного конфликта в традиционной форме. В большинстве этих комедий внешняя расстановка предполагает борьбу отрицательных типов между собой. Одинаково относясь к исторической перспективе, к общественному идеалу, который они не принимают, эти персонажи выглядят комичными в своих столкновениях, приводящих к саморазоблачению и раскрытию общественного зла.

Но нельзя сказать, что вышеотмеченных комедиях вообще нет положительных типов. Они есть, хотя некоторые критики склонны сводить их на нет из-за "неактивности" в драматической борьбе. Конечно же они правы, но если исходить из главной идеи произведения и авторского замысла, то получается что критики порой чрезвычайно требовательны к функциям этих образов. К примеру, в комедии "Пила" А.Ибрагимова выведен образ простого сельского учителя Ахмеда Мансурова, который на первый взгляд противопоставлен своему брату профессору Мураду Мансурову, занятому любыми способами вознесением авторитета династии Мансуровых в медицине. В этом плане учитель Ахмед Мансуров выписан неполно, ибо он пассивен в борьбе со своим братом. Но дело в том, что в комедии основная борьба разворачивается между отрицательными типами, а простой учитель Ахмед как положительный тип необходим автору для относительного сравнения здорового явления с нездоровым /преувеличенным в комедии/. Если бы автор ставил своей задачей показать торжество тех сил, которые олицетворяет Ахмед Мансуров, то естественно, требования к автору были бы правомерны...

Таким образом, если авторская задача сводится к показу борьбы, в которой должна быть увенчана победа положительного героя, устремления которого соответствуют общественному идеалу, то возрастают требования к автору, к его умению типизировать явления

действительности.

Известно, что способ типизации в комедии, предусматривает не только определенную степень образной концентрации типических /комических/ черт характера, но и эмоциональных восприятий зрителя. Если же речь идёт о сатирической комедии, то автор должен преподносить в преувеличенном виде черты характера не только отрицательных типов, но и положительных. Ибо будет нарушена жанровая последовательность, идейная целеустремленность комедии. В таких пьесах как "Упрямые" Д. Джаббарова, "Али-Вали" Л. Махмудова, "Бунт невесток" С. Ахмада, а также в таких чисто развлекательных семейно-бытовых комедиях как "Медвежья услуга" К. Ходжиева, Х. Расуда и "Будьте счастливы" Шухрата в силу отмеченных причин нарушена жанровая определенность. Финалы этих произведений идентичны: положительный герой, обрисованный натуралистическим / в редких случаях реалистическим/ способом характеристики побеждает отрицательного типа с приувеличенными сатирическими чертами характера, отчего эта победа не является логическим исходом комедийной борьбы. Не претендуя на широкий охват явлений современной жизни, но в то же время не решая заявленных семейно-бытовых проблем, такие пьесы снижают идейно-художественный уровень репертуара узбекских театров...

В настоящее время, говоря о проблемах узбекской комедии необходимо иметь в виду её специфику, задачи, объекты осмеяния, но главное - необходимо прежде всего подразумевать обусловленность конфликта противоречиями действительности, что является непременным условием для создания подлинно реалистической комедии.

СЕКЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАВИТЕЛЬНО ИСКУССТВА И
АРХИТЕКТУРЫ

Абдуллаева С.

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ МОЛОДЫХ
ХУДОЖНИКОВ УЗБЕКИСТАНА 70-х ГОДОВ

(Ин-т искусствования им.Хамзы)

1. Индивидуальность художника - это мир особых взглядов на жизнь, оригинальное отражение и выражение собственных чувств; в то же время - это то конкретное явление искусства, в котором предомляются основные закономерности его развития.

Творчество молодых художников Узбекистана 70-х годов, вливаясь в общий поток всего советского искусства разделило его проблематику и задачи, поставленные временем. Закономерным процессом современного искусства является возрастание роли творческой индивидуальности. Многообразие художественных видений и творческих концепций в искусстве молодых художников определяется как объективным ходом развития искусства в социалистическом обществе / значение социально-исторических условий/, так и субъективными факторами его существования /усложнение творческого мышления современного художника/.

II. Основой формирования творческой индивидуальности является художественно-практическая деятельность, в процессе которой раскрываются способности художника и формируется индивидуальное видение мира. Художественно-практическая деятельность - это овладение мастерством, накопленным опытом предшественников и создание новых художественных ценностей.

Рассматривая творчество художников, вступивших в искусство Узбекистана в начале 70-х годов Умарбекова, Джалалова, Тох-

таева, Мирзаева, Абдурашидова, Абдуллаева и др., мы можем разделить тот круг традиций, к которому обращается каждый из них в изучении художественного опыта. Иногда этот круг совпадает. Однако, важным является творческое осмысление традиций и самостоятельное претворение, что раскрывает движение к индивидуальному стилю. /Конкретно о каждом художнике/.

Творческая индивидуальность складывается тогда, когда у художника появляется свое собственное ощущение мира, умение выразить его. У современных молодых художников Узбекистана стремление к созданию собственной творческой концепции является характерной чертой их искусства. Раскрытие индивидуальности у художников происходит по-разному у каждого из них. Поиски философского плана у М.Тохтаева, утверждение вечных законов жизни у Дж. Умарбекова, лирические темы С.Абдуллаева, проникновение во внутренний мир человека у Б.Джалалова.

Ш. Значение индивидуальности для развития художественной школы. Порывая рамки замкнутости яркая индивидуальность приобщает "школу" к новым границам познания мира.

Современное искусство Узбекистана потребовало индивидуальных форм переработки накопленного опыта. Этот процесс индивидуализации начался в середине 50-х годов с усилением значения национального многообразия. К началу 70-х годов начался переворот к более личной интерпретации жизненных явлений.

Противоречия процесса развития. Оторванность от жизни. Значение устойчивости идейных и гражданских позиций молодого художника.

АБДУРАЖКОВА В.

ЭСТЕТИКА ОБУСТРОЙСТВА АВТОМОБИЛЬНЫХ ДОРОГ
СРЕДНЕАЗИАТСКОГО РЕГИОНА

(Таш ЗНИИЭП)

Современная автотрасса — сложный комплекс различных сооружений, задача которых не только безопасное и удобное движение, но и полное удовлетворение потребностей в культурно-бытовом и техническом обслуживании. В основу организации технического и культурно-бытового обслуживания на автодорогах должны быть положена концепция создания единой комплексной системы в масштабе автомобильной дороги или значительных её участков между крупными потокообразующими пунктами, опорными центрами автосервиса. Архитектурный облик различных сооружений, расположенных вдоль одной автотрассы, должен решаться в едином стиле, формируя у проезжающих целостное визуальное восприятие. Проезжая по автомобильной дороге, можно составить довольно полное впечатление о техническом и культурном уровне страны. Поэтому вопрос эстетики дорог в настоящее время является одним из важнейших.

История обустройства дорог уходит в глубь веков. На территории Средней Азии были многочисленные караванные пути, вдоль которых размещались различные придорожные сооружения: караван-сарай, места кратковременного отдыха, питьевые колодцы. Вопрос размещения этих сооружений на путях решался целенаправленно как с функциональной, так и визуальной точки зрения.

Одной из первых попыток создать в СССР единую систему учреждений культурно-бытового обслуживания можно считать работу 1970 г. Мосгипросельстроя по дороге Москва-Рязань в пределах Московской области. Такая единая система позволяет отказываться от

случайного размещения отдельных небольших зданий, устранить их дублирование и обеспечить равномерное обслуживание проезжающих по дороге. При этом повышается уровень обслуживания, осуществляется строительство хорошо оснащенных, оптимальных с функциональной точки зрения учреждений. Однако в связи с тем, что все учреждения обслуживания на автодорогах относятся в различных ведомствах и министерствах, возникают трудности при их оптимальном размещении с точки зрения нужд автомобилистов, а также появляются ряд препятствий решению архитектурного облика всей автодороги в целом. Появляется необходимость при всех транспортных министерствах организовать службу главного архитектора, которому подчинялись бы магистральные архитекторы, ответственные за архитектурно-художественный облик важнейших автомобильных магистралей.

Ритм и состав учреждений автосервисов на дорогах различного народнохозяйственного значения (промышленные, туристические и т.п.), а также на дорогах с различными природно-климатическими условиями должны иметь свою специфику. Важным условием создания рациональной сети учреждений автосервиса следует считать функциональную, а также визуальную взаимосвязь объектов обслуживания в масштабе всей автотрассы или её крупных участков. Архитектура придорожных сооружений должна быть не стандартной, воспринимаемой зрителем с большого расстояния при быстрой езде на автотранспорте. Архитектурные объекты должны иметь следующее: интересный силуэт, ритмику крупных членений, использовать в композиции автодороги визуальные доминанты (возможно это будут башни-минареты при отелях, кемпингах, дорожных ресторанах, в пунктах длительного отдыха, которые будут исполнять функции смотровых площадок). Архитектура, внутреннее убранство и

характер обслуживания определяются природной обстановкой и национальными вкусами.

В IV строительско-климатическом районе, где высокие температуры летом на протяжении длительного времени, создают дискомфортный тепловой режим, должны быть учтены следующие мероприятия, которые составят своеобразный колорит дорог Среднеазиатского региона:

- Озеленение. (необходим специальный подбор видов пород и правильное их размещение вдоль автодорог, чтобы создать лучшее проветривание автомагистрали, затенение зелеными насаждениями полотна дорог, автодорог, пешеходных путей и переходов);

- Использование дорожных строительных материалов с меньшей теплоотдачей (бетонные плиты), при устройстве заездных карманов автостоянок, пешеходных дорожек;

- Устройство различных солнцезащитных устройств на автостоянках как для пассажиров, так и для подвижного состава;

- Разделение автотрассы на зоны в зависимости от ландшафта местности, от принадлежности к зоне потокообразующего пучка или к промежуточной транзитной зоне. Во всех зонах обустройство дорог и архитектурное решение сооружений может быть своеобразным;

- Создание специальных (отдаленных от автомагистрали) крытых затененных велодорожек для велотуристов;

- Применение (желательно) автотранспортных средств, приспособленных к эксплуатации в условиях жаркого климата при повышенной температуре воздуха и запыленности;

- Сокращение расстояния между придорожными учреждениями отдыха, по сравнению с нормативными данными для средней полосы СССР.

АБИДЖАНОВА М.

НАПРАВЛЕННОСТЬ АРХИТЕКТУРЫ ТАШКЕНТСКОГО МЕТРО

(ТТХИ им. А.Н. Островского)

Строительство метро осуществляется по новому генеральному плану Ташкента, принятого к реализации после землетрясения 1966 года. Первым девяти станциям уже посвящено несколько публикаций в основном описательно-информационного характера. Пуск в строй новых трех станций первой линии дает дополнительный материал к анализу практики строительства ташкентского метро.

Для новых станций характерно наличие общих с первыми станциями черт. Та же конструктивная основа пространственной организации; у станций "Хамида Алимджана" и "Горьковская" — сводчатые, у станции "Пушкинская" — колонного типа, тот же принцип монументального т.н. "дворцового" решения интерьеров. А в целом — поиски выразительных архитектурных средств, отвечающих назначению и названию станций.

Если при решении и создании первых станций возникавшие проблемы стилезого единства, соотношение архитектурных и изобразительных средств, символика, национальные традиции проходили период освоения и отбора, то новые станции отличает накопившийся определенный опыт в организации пространственного решения, выразительности конструктивной основы, пропорциональности, сдержанности орнаментального декора, функциональности изобразительных элементов.

Региональное своеобразие выделает и станции ташкентского метро. Творческий контакт с наследием создает интересную архитектуру станций, обогащая пластический арсенал средств. В плоскости — это поиски декоративной орнаментальной поверхности

пола, стен, потолка. В области объемных элементов — это использование в перекрытии традиционных куполов, оригинальная интерпретация ордерного типа колонн со сталактитовыми капителями, введение рисунка арочных приемов.

Произведения монументально-декоративного искусства, их идейно-художественное содержание, воплощенное в творчестве народных мастеров и художников во взаимодействии с архитектурой продолжают развивать тенденцию эстетической ценности окружающей среды.

Психология восприятия подземных интерьеров — одна из основных задач архитектуры метро. Преодоление замкнутости, однообразия, ощущение давления перекрытий и стен или создание чувства легкости, света, свободы, яркой эмоциональности — все эти состояния усиливаются в подобных пространствах. В разрезе сводчатые станции наиболее перспективны. Цельное раскрытое пространство пластика свода, создающая ощущение невесомости перекрытия — те качества, которые необходимо подчеркивать и сохранять решением архитектуры.

В сущности эксплуатация метро определяет довольно несложную функцию, которая состоит в том, чтобы спуститься в зал и сесть в электричку и наоборот — выйти из нее и подняться наверх. Но то, что такая простая функция обрастает целыми проблемами заставляет задуматься. Чем в сущности наша интерьерная практика отличается от периода строительства 30–40-х годов? Тот ли это путь на современном этапе или зодчие должны решать иные задачи и какие?

Каковы перспективы развития архитектуры таджикского метро в будущем. В этом плане опыт строительства всех станций послужит определенным достигнутым уровнем как положительных,

так и имеющим место негативных качеств. Автор придерживается мнения, что станции "Хамза" и "Пушкинская" наиболее соответствуют представлению о функции станционных залов, где архитектура выступает не как самостоятельный, обособленный элемент со своим полем притяжения, а как средство четкого, транспортного процесса.

АСКАРОВ Ш.

кандидат архитектуры

СТИМУЛЫ И ВОСПРИЯТИЕ

(УзНИИП градостроительства)

Активизирующиеся в архитектуре формальные поиски и синтез искусств усиливают внимание зодчих и исследователей к стимулам, к условиям и результатам их восприятия человеком. Стимулы выражают в идеальных значениях мировосприятие и ценности человека. Идеальные значения трактуются многопредметно и символически.

Уровни многопредметной детализации¹ метафора (иносказание), объяснение, образ (изображение), многошвенная композиция. Уровни символической лаконизации: метафора (иносказание), аллегория (отвлеченное понятие), образ (модель), символ (знак). В многопредметности человеку дается рациональное понимание, в символической — личная трактовка подразумеваемого смысла.

Основа семантического языка стимулов — пространства, тектоника, плоскостные изображения. Так называемы "чистым семантическим системам", где общественное поведение обусловлено жесткой организацией пространства и становится ритуалом (например в махалля), с точки зрения свободного выбора предпочтительны нежесткие семантические системы, построенные по принципам соответствия стимулов ожиданиям наблюдателя или их контраста с ними. Нежесткость

систем (в градостроительстве, архитектуре, малых формах) достигается гибкой пространственностью, мобильностью и динамичностью конструкций, иллюзиями плоскостных изображений, и — с учетом трех уровней восприятия.

Первый уровень доставляет удовольствие простого восприятия стимулов (цвета, фактуры, формы) к, побуждая к ним внимание, вызывает чувства сложности (контраст одновременно многих стимулов), новизны (контраст нынешнего и прежнего стимулов), неожиданности, в частности юмора (контраст нынешнего стимула с ожидавшимся) и двусмысленности, в частности иллюзии (контраст одновременно возникающих ожиданий).

На втором уровне восприятия стимулов (пола, покрытия, малых форм; зелени, воды) "отсылает" к их функциям: скамейки — к отдыху, дерева — к тени и пр.

На третьем уровне восприятие стимулов превосходит конкретную ситуацию, вызывая пространственные ассоциации с формами, концепциями, общим социальным контекстом.

БАБАДЖАНОВА Г.

ПРИНЦИПЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ И АРХИТЕКТУРЫ УЗБЕКИСТАНА 70-х ГОДОВ

(Им — з искусствознания им. Хамзы)

Монументальная живопись не существует вне архитектуры. Однако включение произведения монументального искусства в современное архитектурное сооружение имеет свою специфику.

В классической ордерной архитектуре монументальной живописи были отведены твердо установленные места — витраж в оконном проеме, роспись на потолке и стенах, мозаика на полу и т.д.

В современном зодчестве монументальная живопись не имеет специально для нее отведенного места и располагается свободно в

зависимости от замысла авторов.

В 70-х годах в Узбекистане в результате творческого сотрудничества архитекторов создано множество уникальных и типовых зданий общественного характера, в которых находятся произведения монументальной живописи. Однако не во всех случаях сосуществование двух видов искусств превращается в истинное взаимодействие, не везде монументальная живопись и архитектура создают цельный архитектурно-художественный образ сооружения.

На основе исследования совместной творческой практики зодчих и монументалистов Узбекистана за последнее десятилетие, а также применив классификацию М.Кагана об интегрирующих силах художественного процесса, мы свели взаимодействие произведений искусства с архитектурой к трем основным принципам:

- конгломеративному;
- ансамблевому;
- органическому.

Конгломеративный принцип основан на механическом включении произведения искусства в архитектурное пространство. При этом оно оказывается связанным с архитектурой чисто внешне. Как правило, этот принцип осуществляется в том случае, когда художнику предлагается в уже построенном объекте создать произведение на незаполненном прямоугольнике стены. Возможность конгломеративного принципа воздействия исходит из способности архитектурного пространства вместить в себя определенное количество произведений искусства.

На этом принципе основано расположение мозаики Ю.Зайцева и В. Дригина на здании Института Погоды в Намангане, мозаики А.Хабидулина на здании ковроткацкого цеха в Гиждуване, сграффито П. Прудникова "Никто не забыт и ничто не забыто" в Чирчике.

II. Ансамблевый принцип предполагает более сложные взаимоотношения между произведениями искусства и архитектурой, при которых самостоятельность каждого из слагаемых только относительна. Являясь носителем идейно-художественного замысла, произведение монументальной живописи, включенное в архитектурное пространство, способствует созданию художественного образа сооружения, пластически обогащая его, порою формируя пространственную среду.

Ансамблевость — ведущий принцип взаимодействия архитектуры и монументального искусства Узбекистана 70-х годов.

По этому принципу созданы архитектурно-художественные ансамбли гостиницы "Узбекистан" в Ташкенте, санатория "Узбекистан" в Сочи, гостиницы "Бухоро" в Бухаре и др.

III. В третьем принципе взаимодействия — органическом выражается сущность современного процесса интеграции, в котором произведение искусства и архитектуры сливаются воедино. Органичность синтезирования их в единый целостный художественный организм предполагает рождение новой структуры.

Этот принцип только начал внедряться в архитектурно-художественную практику зодчих и монументалистов Узбекистана. Примером органического принципа взаимодействия может служить чайхана "Самаржанд" в Ташкенте / архитектор С.Сутягин, художники — братья Ган/. Монументальные произведения, созданные в интерьерах и на фасадах чайханы, органично слившись с архитектурой, выступают в новом качестве.

Следует отметить, что на принципы взаимодействия оказывают свое влияние и такие факторы, как художественный уровень произведения, функции архитектурного сооружения, качество исполнения и строительства и т.д.

Исследование архитектурно-художественной практики зодчих

и монументалистов Узбекистана за последнее десятилетие позволяет сделать вывод о том, что в настоящее время преобладает ансамблевый принцип взаимодействия. В дальнейшем, нам представляется перспективным развитие органического принципа взаимодействия архитектуры и монументальной живописи.

БОЙРОВ Т.

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ АНДИЖАНСКОЙ ОБЛАСТИ

(Андижанский краеведческий музей)

Современные художественные промыслы Андижанской области занимают большое место в производственной деятельности и культурной жизни края. Поэтому исследование их современного состояния с целью опережения перспектив развития является актуальной задачей, тем, более, что планирование работы по производству художественных изделий в настоящее время происходит либо стихийно, либо интуитивно, опираясь только на относительно небольшой практический опыт. Это обстоятельство обязывает нас изучить и обобщить процессы, происходящие в деятельности художественных промыслов и дать оценку, ориентирующую на их успешное дальнейшее развитие. В свое время такая задача была поставлена А.С.Морозовой в книге "Декоративная машинная вышивка Узбекистана". С этой целью сотрудниками института искусствоведения им. Хамзы было проведено несколько научно-исследовательских экспедиций по республике. Однако исследования охватывают период работы художественных промыслов в системе промышленной кооперации, т.е. до начала 60-х годов.

Ныне проводящиеся исследования продолжают начатую Институтом искусствоведения им. Хамзы работу в пределах одной области. Они ведутся научными сотрудниками Краеведческого музея Андижанской области. В течение 1979-1980 гг. ими было обследовано 7 фаб-

рик, в которых наряду с производством нехудожественных изделий продолжается выпуск предметов традиционного декоративно-прикладного искусства. Это Андиканская художественная фабрика, в ассортимент которой входят машинная вышивка, традиционные ковры, тибетейки, расписные платки, гобелены; фабрика хозяйственных товаров Алтинкульского района - мебель, сувениры из стекла, керамические наборы; Шахриханская шелкожакарная фабрика им. XXV съезда КПСС - ханатласы, бекасабы; Суфийинская ватная фабрика - тибетейки, ковры. На Андиканской швейно-галантерейной фабрике, Ленинокой швейно-художественной, Ильической текстильно-галантерейной фабриках из художественной продукции выпускаются крупные декоративные изделия, выполняемые на тамбурной машине и тибетейки.

Художественные промыслы, развивающиеся на предприятиях Андиканской области, представляют собой особый род художественной промышленности, где совмещаются творческий и исполнительский труд мастеров. Изучение современного их состояния, которое включило в себя вопросы об их размещении, времени возникновения и истории развития, технологии производства и используемых материалах, об ассортименте и художественных достоинствах выпускаемых изделий, а также численности мастеров и объеме художественной продукции, позволило выделить в их развитии несколько направлений. Одно из них исходит из недр современного традиционного народного искусства, и несёт в себе фольклорное мироощущение (ткани, ножи, тибетейки), другое получило развитие под влиянием продукции "большой" художественной промышленности (роспись платков, наборы из стекла, керамики). Имеет место и направление, возникшее под воздействием индивидуального творчества художников-профессионалов (гобелен). А такой широко развитый промысел как машинная вышивка пришёл на смену трудоёмкой ручной вышивке, его изделия в основном сохранили

прежние функции и в них постепенно утверждаются новые стилистические особенности.

Некоторые промыслы имеют длительный путь, непрерывный путь развития, часть из них находится на стадии утилитарно-декоративных и декоративных изделий.

Одной из главных задач руководства предприятиями художественных промыслов должно стать формирование и развитие собственного художественного стиля, обладающего большим запасом творческого потенциала.

БОРОНОВА М.

СОВРЕМЕННАЯ НАРОДНАЯ ИГРУШКА УЗБЕКИСТАНА

(Ин-т искусствоведения им. Хамзы)

I. Современная народная игрушка — традиционна, она имеет большую эстетическую ценность, отображая богатый своеобразный духовный мир народа. Это один из древнейших видов народного искусства, который сохранился, но остается малоизученным.

II. Узбекистан славится известными самобытными центрами изготовления игрушек, из которых наибольшей популярностью пользуются Бухарская и Самаркандская области. Работы игрушечников свидетельствуют о высокой культуре мастерства, об успешном развитии лучших художественных традиций.

III. Узбекская народная игрушка поражает своей художественной завершенностью и самобытностью. Пройдя сложный путь развития и претерпев значительные изменения, она сохранила в удивительной чистоте традиционные особенности и каноны. Народная игрушка отражает живую душу народа, передавая мироощущение народного мастера.

IV. Творческие находки игрушечных мастеров многогранны, их игрушки захватывают и очаровывают, обладая неповторимыми индивидуальными чертами. В ярких образах раскрывается удивительный мир, где сказка переплетается с реальностью, где народная мудрость сосуществует с юмором, где торжествует справедливость и добро.

ДЖУРАЕВА Л.

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ
НИКОЛАЕВА А.В. /Усто-Мумина/

(Ин-т искусствознания им. Хамзы)

Николаев впервые в советском узбекском изобразительном искусстве обратился к лирико-романтической теме. Используя при этом символику, аллегорические приемы, классические и народные традиции, он попыткась создать образы, в которых средствами живописи выражены общечеловеческие, нравственно-этические и философские понятия: старость и юность, любовь, вечность. Не всегда ему удавалось найти убедительное художественное решение порой его образы выглядят излишне рафинированными и чрезмерно эстетизированными, но подлинные его удачи показывают стремление художника запечатлеть образ быстротекущего времени, выразить свое поэтическое представление о будущем.

Сопоставление идейно-художественных концепций Николаева и ряда ведущих живописцев Узбекистана; позволяет утверждать, что существует тесная связь между его творческими устремлениями и общим развитием изобразительного искусства Узбекистана 20-30 годов.

Проведенный анализ стилистического языка Николаева позволяет отметить следующую особенность — в противоположность тем, кто узко или обуденно трактовал в искусстве тело человека. Ни-

Николаев видел в нем и воспеваи возвышенно-одухотверенное начало, В этом он следовал гуманистической традиции западно-европейского искусства, которое было им глубоко прочувствовано и творчески осмысленно.

Для Николаева характерны широта восприятия мировой художественной культуры, живой интерес и высоким его проявлениям таким как: Боттичелли, Перуджино, древнерусская икона, восточная миниатюра.

Традиции и преемственность в понимании художника не есть догматическое следование прошлому — это своеобразная интерпретация опыта художественного наследия. Однако в 20-е годы обращение к искусству великих мастеров носило у него самодавялющий характер. Творчество Николаева находилось в стороне от задач и требований, выдвигаемых социальными условиями жизни Узбекистана того периода. В начале 30-х годов в его творчестве наступает перелом, связанный с поиском новых тем, образов и средств их живописного воплощения.

Николаев, как один из значительных мастеров 20-30-х годов обращает на себя пристальное внимание современных искусствоведов и художников своим интересным творческим наследием.

ЗЕЙНАЛОВА З.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ АРХИТЕКТОРА С.М.СУТЯГИНА

(Ин-т искусствознания им.Хамзы)

Современная архитектура Узбекистана отражает в себе поиск новых средств художественной выразительности. Многие работы последних лет показывают возросший интерес к более сложным пространственным формам, к новым средствам выразительности, расширяющим эстетическую палитру зодчего.

Архитектор С.М.Сутягин принадлежит к числу ведущих архи-

текторов Узбекистана, с ярко выраженным ищущим талантом. С 1960 года началась его профессиональная деятельность в институте "Узгоспроект".

Среди его значительных работ, получивших общественное признание - здание Дворца искусств /арх. В.Берзин, С.Сутягин, Д.Шуваев, Ю.Хаддеев, инж. Д.Антман, А.Браславский и др. удостоены премии имени Хамзы, 1966 г./ Проект был осуществлен 1962-1964 годах к 40-летию Узбекистана; Мемориальная чайхана-ресторан "Самарканд" построенная в ознаменование 2500-летнего юбилея г.Самарканда.

Значительный творческий вклад архитектор С.М.Сутягин вносит в содружестве со скульпторами в развитие монументального искусства. По его проектам осуществлены: Мемориал "Аисты" в г. Чирчике - памятник погибшим в Великой Отечественной войне 1941-1945 годов. На Республиканском конкурсе в 1968 году был удостоен I премии, Золотая медаль ВДНХ СССР на смотре 30-летия Победы. /проект осуществлен в 1972 году совместно со скульптором Ю.Киселевым/, интересны также памятники: А.Навои в г.Самарканде, В.И. Ленина в БУЗ городке г.Ташкента, памятники-надгробие Народному артисту СССР И.А.Ходжаеву.

Автор перечисленных работ постоянно стремится к яркой творческой индивидуализации, к более сложным образам сооружений.

КРЮКОВА Е.

СОЛНЦЕЗАЩИТА И ПЛАСТИКА В АРХИТЕКТУРЕ УЗБЕКИСТАНА

(Ин-т искусствознания им. Хамзы)

В современной архитектуре Узбекистана солнцезащита, являясь функционально необходимым элементом, оказывает и существенное влияние на эстетику сооружений, представляет собой средство повышения влияния на эстетику сооружений, представляет собой средст-

во повышения их художественной выразительности, создаёт пластику как фасадов, так и самой формы.

Круг солнцезащитных приёмов и устройств в современной практике довольно велик. Обобщая накопленный опыт, автор классифицирует их по художественному признаку, выделяя три основных типа композиционные приёмы, связанные непосредственно с самой объемно-планировочной композицией сооружения, его конструктивной основой (дворики, лоджии, галереи, взаимозатененные конструкции;

специальные солнцезащитные устройства, затеняющие оконные проёмы и влияющие на выразительность только фасадов (навесные солнцерезы, решётки, экраны);

дополнительные приёмы солнцезащиты (фактурная обработка стен, узкие светопроёмы).

Эти три типа солнцезащиты создают различные светотеневые и пространственные эффекты, то есть пластику. С композиционными приёмами солнцезащиты связана выразительность, пространственность самой архитектурной формы — они создают глубокие тени. Эту пластику можно определить как глубокую, пространственную. Пластика специальных солнцезащитных устройств зависит от характера самой структуры: если все её элементы лежат в одной плоскости, то есть не выступают относительно друг друга, то светотеневой эффект создаётся на плоской поверхности (стене или остеклении), — в этом случае имеет место плоскостная пластика. Тень от объемных структур складывается из двух или нескольких составляющих — от выступающих элементов на структуру и от всей структуры на фасадную плоскость, — этот вид пластики можно назвать объемным. Пластические эффекты могут создаваться и дополнительными приёмами солнцезащиты, например, фактурной

обработкой стальных поверхностей. Глубина теней при этом незначительна, пластика является мелкo-плoскoстнoй. Все последние три вида относятся к мелкoй пластике, и придают пластическую выразительность только фасадам. Как одна из проблем современной архитектуры Узбекистана рассматривается увлечение средствами мелкой пластики. Последние были рассмотрены и в древнем зодчестве (решётки панджара, пластическая обработка стен), однако играли подчиненную роль, преобладала пространственная пластика. Поиски своеобразия и пластической выразительности современной архитектуры часто направляются по пути заимствования из прошлого форм-грихов, воплощаемых в плоские решетки на фасадах или орнаментальную фактуру стен. Роль носителя пластики возлагается при этом только на эти средства, в то время как форма сооружения остаётся сухой и невыразительной.

Пластическая выразительность солнцезащиты зависит и от освещенности, угла падения солнца (ориентации). В этой связи возникает проблема, которая касается взаимосвязи солнцезащитной структуры и ориентации. Применение одинаковых структур на разных фасадах противоречит не только функциональной логике солнцезащиты, но и её эстетике, поскольку теряется пластическая активность элементов. В поисках пластической выразительности северных фасадов последние также покрываются всевозможными решётками, которые теряют смысл, не работая ни функционально, ни пластически при данной ориентации. Пластика северных фасадов основывается на отраженном свете и нюансах собственных теней, поэтому солнцерезы и решётки не могут быть её носителями. В этом случае эффективно "работают" только средства глубокой пластики, создаваемой самими формами, силуэтам здания.

Из рассматриваемого делается вывод, что глубокая, простран-

ственная пластика определяет своеобразие архитектурной формы, а, следовательно, носители её – композиционные приёмы солнцезащиты в наибольшей степени способствуют созданию пластически выразительных сооружений. Средства же мелкой пластики необходимы, однако не могут играть ведущей роли и способны лишь дополнительно подчёркивать, дополнять пластическую выразительность самой архитектурной формы.

НАЗАРЬЯНЦ О.

ПОДЗЕМНАЯ УРБАНИЗАЦИЯ ПРИ РЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ
ГОРОДОВ УЗБЕКИСТАНА

(ТашПИ)

I. Сложившаяся проектная практика реконструкции исторических городов, внедрение современных видов механического транспорта, прокладка инженерных коммуникаций были связаны с пробивкой улиц и магистралей по густозастроенным кварталам старых городов. Это приводило к нарушению исторически сложившихся планировочных структур и вносило диссонанс в предметно-пространственную среду.

II. На современном этапе развития градостроительного искусства Узбекистана, обусловленном Новой Конституцией СССР и Законом об охране памятников истории и культуры, возникла проблема охраны и совершенствования предметной среды в исторических зонах городов республики.

III. В решении этой важнейшей градостроительной проблемы может быть применена подземная урбанизация, т.е. активное использование подземного пространства в исторических зонах Бухары, Самарканда, Хивы для размещения транспортных магистралей, автостоянок, гаражей, складов и различных объектов, не нуждающихся в дневном освещении.

IV. Приспособление исторических памятников архитектуры дос-

таточно сложно, так как при плотности окружающей застройки нет возможности разметить служебные и подсобные помещения туристических баз. В противном случае памятник обрastaет этими строениями, что уменьшит его эстетическую ценность. В таких случаях использование подземного пространства может дать положительный результат.

У. Строительство подземных сооружений в исторических зонах даст возможность выйти на более древние уровни и предоставить их для обозрения.

УІ. В климатических условиях Средней Азии подобное размещение сооружений имеет свои преимущества, к тому же требуемый многократный воздухообмен при этом может послужить для создания определенного микроклимата на поверхности земли, если охлажденный воздух выводить наружу.

СОСНОВСКАЯ А.

ПОИСКИ СРЕДСТВ СЦЕНИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТЕАТРАЛЬНО
— ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ УЗБЕКИСТАНА 60-х годов

(ТТХИ им. А.Н. Островского)

Конец 50-х начало 60-х годов стали временем обновления для всего советского театра. Возникновение новых тем в драматургии, возрождение на советской сцене "режиссерского" театра, стимулировало художников на поиски новых способов и приемов создания зрительного образа, более глубокое проникновение в драматическое произведение, выявление его "второго" плана.

Аналогичные процессы, происходившие в этот период в станковой и монументальной живописи, графике, декоративном искусстве, позволяют говорить о сложении единого стиля, главными чертами которого, можно назвать лаконизм выразительных средств, высокую степень обобщенности, обращение к ассоциативности зрительского мыш-

ления.

Свидетельством перемен служит, прежде всего, отказ от пассивного решения спектакля, стремление найти его целостный образ. В каждом спектакле, исходя из его жанровой природы, обнаружить особые "условия игры". Это явление, проявившееся в творчестве многих художников театра, наиболее последовательное и завершенное воплощение получило в совместных работах И. Вальденберга и Д. Ушакова. Единая декорационная установка спектакля "Юлий Цезарь" У. Шекспира /1959 г./, трансформирующаяся по ходу спектакля, являющаяся удобной сценической площадкой и одновременно образным выражением идеи спектакля, стала свидетельством нового подхода к решению пространственного образа в творчестве этих художников. И. Вальденберг и Д. Ушаков ведут поиски новых выразительных средств в разных направлениях - нарушение привычных ритмических и масштабных соотношений /"Жорж Данден", 1959 г.; "Требуется лжец", 1964 г.;/ совмещение элементов интерьера и экстерьера /"Преступление и наказание", 1960 г.; "Кровавый мираж", 1961 г.;/, подчеркнуто ироническое отношение к происходящему /"Баня", 1958 г.; "Золотой теленок", 1960 г./. В изобразительном решении возникает ярко выраженный оценочный элемент, проявляется отношение художника к героям.

Спектакли середины 60-х годов позволяют говорить о том, что к этому времени сформировался новый образный язык спектакля. Лаконизм, стремление ограничиться одной, выразительной деталью /"Полк идет", 1965 г./ изображение части, фрагмента, вместо целого /"Гамлет", 1961 г./, обращение к фактурной выразительности материала /"Король лир", 1966 г./ Этот же процесс, хотя и не столь последовательно проявляется в спектаклях музыкального театра /"Удугбек", 1959 г./, где выразительность декорационного решения достигается обобщенностью и монументальностью форм.

Тенденция к аскетичности и обобщенности выразительных средств во второй половине 60-х годов, приводит нередко к абстрагированию художника от конкретных условий пьесы, стиля автора и эпохи. Конструктивная обнаженность декорации становится не средством, а целью.

Несмотря на определенные новаторские черты, появившиеся в творчестве театральных художников первой половины 60-х годов, сам принцип образного моделирования /по сравнению в предыдущим периодом/ меняется незначительно. Художники, отказываясь от детального воссоздания места действия, сохраняют функцию декорационного оформления — изображение места и времени действия, хотя бы абрисно намеченное или обозначенное деталью. Обновление выразительных средств в этот период ещё не затрагивает способа существования декорации на сцене. Декорация создает, хотя и новыми средствами жизненное реальное /а не театрально-игровое, как в более поздние периоды/ пространство спектакля, меняя только способ его создания. Однако именно достижения театральных художников 60-х годов создают ту питательную среду, на которой вырастают достижения сценографии последующего времени.

Трухачёва Л.

К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОМ СВОЕОБРАЗИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА РЕСПУБЛИК СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

(Ин-т истории им. Ш.Батырова АН ТССР)

Советское изобразительное искусство представляет собой нечто единое и цельное. Эта цельность базируется на диалектическом единстве национального и интернационального, в котором интернациональное является основополагающим.

Общность идейно-творческих программ, единство творческого

метода - метода социалистического реализма, единство задач, стоящих перед художниками, их тесные контакты, обуславливают сближение национальных художественных школ.

Сближение национальных художественных школ тесно связано с процессом взаимовлияния и взаимообогащения, ведущего к потере характерной ранее ярко выраженной локальности. При всей прогрессивности данных процессов не теряет, однако, своей актуальности проблема национального своеобразия.

В развитии изобразительного искусства республик Средней Азии и Казахстана, можно выделить три основных этапа: первый - связанный со становлением художественных школ; второй - связанный с их расцветом и, наконец, третий - суть которого взаимовлияние и взаимообогащение национальных художественных школ. Каждая из национальных школ проходит эти три этапа и для каждой характерны свои временные параметры. Для республик Средней Азии, до революции не знавших изобразительного искусства, начало первого этапа падает на 20-е годы. В последующие десятилетия вплоть до середины 60-х годов идёт процесс утверждения национальных школ. С 70-х годов можно уже говорить об углублении процесса взаимовлияния и взаимообогащения национальных искусств. Процесс взаимовлияния и взаимообогащения имел место и при становлении национального искусства отдельных республик, но тогда он выражался более в сближении, во влиянии искусства развитого на искусство, находящееся на начальных этапах своего развития. Например, для изобразительного искусства республик среднеазиатского региона и Казахстана неопределима роль русских художников, приехавших сюда в 20-е годы.

На первом этапе национальных школ роль взаимовлияния, и тем более взаимообогащения, незначительны. Для второго этапа, связанного с расцветом национальных школ характерна возрастающая роль вза-

имообогачения. Содержание же третьего этапа - взаимообогащение, в значительно большей степени вежело взаимовлияния.

Содержание категорий "национальное своеобразие" не было и не есть нечто неизменное. Она диалектически развивалась и каждый из этапов вносил новое в её содержание.

Интерес к проблеме национального своеобразия обострился в начале 60-х годов. Многообразие формулировок национального своеобразия сводилось тогда в основном к определению двух его "составляющих".

Это - сама жизнь, объективная действительность /природа, климат, условия труда, быт, нрав, обычаи/ и художник, как носитель черт, присущих определенной национальности /особенности психологического склада, манера поведения, особенности мировосприятия/. Вывод о двух "составляющих" национального своеобразия был сделан на первом этапе, когда в одних республиках шёл, а в других заканчивался процесс становления национальных художественных школ.

Третья "составляющая" национального своеобразия - национальная художественная традиция - заявила о себе на втором этапе развития национального искусства, этапе утверждения национальных школ. Она стала чуть ли не основополагающей. Это было обусловлено тем, что две другие "составляющие", тесно с ней связанные, видоизменились. Жизнь национальных республик пульсировала в едином ритме жизни всей страны, её устремлений, дел. Объективная действительность становилась более однородной. Художники, заканчивающие центральные вузы страны, принимающие участие в работе творческих баз, получающие насыщенную информацию о художественной жизни страны и о развитии современного зарубежного искусства обретали идейную общность, а их творчество - интернациональные черты. Иными словами, обе "составляющие" национального своеобразия интерна-

ционализировались, т.к. неуклонно шел процесс интернационализации художественной культуры и общее в ней начинало преобладать над национальным.

Народные художественные традиции, уходящие своими корнями в далекое прошлое, хранили яркие, самобытные черты. И ранее в своем творчестве художники обращались к лубку, восточной миниатюре, декоративно-прикладному искусству, но обращение их не было таким глубоким. Рост профессионального мастерства, и связанное с этим более глубокое осмысление художественного наследия обусловили расцвет национальных искусств. Пристальное внимание и изучение народного творчества делало богатым, многогранным и узбекское, и казахское, и туркменское искусство.

Развитие многонационального советского искусства на третьем современном этапе, связанное с более интенсивным взаимообогащением и взаимовлиянием обогатит содержание национального своеобразия. Изменится в будущем и третья его "составляющая" - национальная художественная традиция. Обращение к ней станет интернациональным, опосредствованным, через художников, преломивших в прижизне своего "творческого я" национальную художественную традицию, что сделает ещё более цельным и многообразным советское искусство.

ХАКИМОВ А.

ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФАРФОРА В УЗБЕКИСТАНЕ

(Ин-т искусствоведения им. Хамзы)

Производство художественных изделий из фарфора в Узбекистане сосредоточено на трех фарфоровых заводах системы Министерства легкой промышленности УзССР - в Ташкенте, Самарканде и Куvasae.

В творчестве ведущих художников этих заводов прослеживаются

две основные тенденции:

1. создание фарфоровых изделий на основе развития кистевой росписи цветочных мотивов с использованием полихромии (традиции Дулевского завода) с учетом пластического и живописного богатства национальных форм;
2. использование исключительно национальной орнаментики стеблевидного характера с частичным применением цветочных мотивов на основе сине-белого кобальтового колорита (реже используются селеновые и темно-зеленые краски) и преобладанием линейно-графической трактовки мотивов.

Необходимо равномерно развивать оба эти направления, которые не взаимоисключают, а дополняют друг друга. К сожалению, сейчас отмечается резкое доминирование второй тенденции, что может в конечном счете привести к однообразию и художественной сухости узбекского фарфора.

Неиссякаемой сокровищницей орнаментально-декоративных решений, приёмов, мотивов является средневековая керамика Афрасиаба, Шаша, Ферганы, Хорезма X-XII вв, керамика Риштана XIX-XX вв. и т.д. Много интересного и замечательного и в творчестве современных народных мастеров-керамистов. Творческое использование этих традиций и приёмов может принести интересные результаты в художественных созданиях узбекских фарфоровых заводов.

Освоение богатейших традиций среднеазиатского, в частности узбекского гончарного искусства и современной практики народных мастеров может оказать помощь и в разработке новых пластических решений, в преодолении некоторого однообразия форм и ассортимента изделий узбекского фарфора. Так, например, имеется возможность для переработки в фарфоре таких оригинальных форм узбекской керамики как, например, ферганские хумча, кошкудук или хорезмские бадия. Множество прекрасных сувенирных образцов мелкой декоратив-

ной пластики в фарфоре могло бы быть создано на основе переосмысления мотивов затейливых глиняных узбекских игрушек. К сожалению в художественной практике наших заводов не всегда творчески осваивается наследие среднеазиатского гончарного искусства.

Важным является также вопрос критерия оценки художественного качества фарфоровых изделий. Существующая система расценок массовых изделий правильно учитывает лишь их технические достоинства и условия производства, но неверно оценивает их со стороны художественного качества. Поэтому даже в самых интересных работах порой остро ощущается противоречие техники золотого пестрения и декоративных достоинств кобальтового стиля — золотое пестрение наносится с явным излишеством в угоду установленным шаблонам преискуранта.

Ряд проблем носит организационно-производственный характер:

- а) реализация эскизных рисунков и внедрения разработанных и запланированных образцов;
- б) подготовка высококвалифицированных специалистов-модельщиков по форме;
- в) необходимость налаживания производства рисунков для бесперебойного обеспечения ими всех узбекистанских фарфоровых заводов;
- г) создание в Ташкенте специализированного магазина "Узбекский фарфор";
- д) усовершенствование на Кувасайском заводе технологического процесса.
- е) активизация выставочной деятельности художников фарфоровых заводов, создание уникальных произведений и т.д.

СЕКЦИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВ И АРХИТЕКТУРЫ

АЗИМОВ И.

Архитектура ферганских медресе.

(И н - т искусствознания им. Хамзы)

Крупными общественными зданиями позднесредневековой Ферганы были медресе - мусульманские университеты. Сохранившиеся памятники зодчества, созданные народными мастерами, позволяют проследить некоторые характерные особенности их архитектуры для этого региона.

При работе над "Сводом памятников художественной культуры Узбекистана" автором выявлены в Ферганской долине 14 малоизвестных медресе XV-XI вв., из которых лишь четыре получили отражение в отдельных публикациях.

В основном это однодворовые пространственные образования, включающие дарвозахану, худжры, дарсхану, мечеть и минарет. Исключение представляет медресе Хазрет Миён в Коканде, где архитектурно-планировочная композиция решена вокруг трёх смежных дворцов.

В объёмно-планировочных приёмах выделяются два типа медресе: симметричные, с купольными залами дарсханы и мечети (Джами в Андижане, Норбута бия в Коканде, Гоиб Назар в Туракургане и др.) и ассиметричные со свободной планировкой того же состава помещений, но с совмещением функций дарсханы в мечети (Отакузи, Мирзакул Булими в Андижанской области, Саидамат в Маргилане и др.).

Особенностью архитектуры представленных высших мусульманских школ является включение в их композицию плоскокровельных мечетей с односторонним либо развитым трехсторонним, характерным именно для ферганского зодчества, айваном.

При возведении медресе использовались сводчатые и купольные

конструкции, но в большинстве применена деревянная стоечно-балочная система перекрытий.

Мастера, оставляя обнаженной кирпичную кладку фасадов, интерьеры отделывали ганчем и расписывали в традициях местной архитектуры.

Ферганские медресе, будучи разнообразными в отношении приёмов планировки, строительных конструкций и декоративного убранства, составляют одно из звеньев в цепи развития позднефеодального зодчества Узбекистана, сохраняя важное культурно-историческое и художественное значение.

АРШАВСКАЯ З.

ДЕКОРАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТОЕЧНО-БАЛОЧНЫХ КОНСТРУКЦИЙ В НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЕ СУРХАНДАРЬИНСКОЙ ОБЛАСТИ

(Ин-т искусствознания им. Хамзы)

1. При обследовании народной архитектуры Сурхандарьинской области, проводившимся в связи с составлением "Свода памятников художественной культуры Узбекистана", автором зафиксировано большое разнообразие форм резных деревянных колонн в мечетях и жилых домах, особенно хорошо сохранившихся в горных районах.

2. В наиболее исследованных районах Гиссарской системы, а также Шерабада-Байсуна, четко выделяются, присущие колоннам локальные черты, специфичные для очень узких зон, часто ограниченных, например, в горах, пределами одного ущелья. Свообразны колонны селений по Вахшуварсаю, верховьям Туполанга и др.

3. Разнообразны формы консолей. В предгорьях и на равнинах они несут узоры кочевых традиций — стилизованные бараньи рога "кочкорок". Выше в горах появляются варианты мадохилия — растительных бутоно-образных фигур, а также отвлеченные мотивы. Подбалки и балки украшаются несложной резьбой в виде бордюров и

и розеток в технике "занджира".

4. Несмотря на значительные отличия, колонны имеют черты, позволяющие объединить их в единую Сурхандарьинскую группу. В отличии, например, от самаркандского ордера, здесь обязательно наличие капители; ствол, как правило, граненный; на кузове отсутствуют лопасти /за исключением шерабадских колонн/; резьба применяется в ограниченном количестве. Ориентировочно, колонны Сурхандарьи можно разделить на две группы. К первой относятся колонны с набором из геометризированных, чётко отделенных друг от друга промежуточными валиками, составляющих элементов. Во второй группе – стройные, мягких форм, с вытянутой кузой, над которой ствол нависает "оборжками".

5. Значительно выделяются колонны кишляков по рекам Сангардак и Хандиза. По силуэту они относятся ко второй группе. Как обязательный в них элемент – лопасти на кузе в форме либо мадохидя, либо фестончатых треугольников.

6. В колоннах и консолях сопредельных областей Таджикистана и Кашкадарьи встречаются отдельные элементы, аналогичные Сурхандарьинским. Это объясняется территориальной, географической и этно-культурной близостью. Существование сходных форм колонн Шерабадского района и Хорезма, вероятно, связано с существовавшими в древности путями сообщения по реке Амударье. В целом же Сурхандарьинскому ордеру присущ локальный стиль.

АСАНОВ Э.

НОВЫЕ ДАННЫЕ О ДВОРЦЕ ТИМУРА АК-САРАЙ

(Ин-т искусствознания им. Хамзы)

Шахрисябзский дворец Тимура Ак-Сарай современники называли едва ли не самым величественным зданием своего времени. До наших дней сохранились только два мощных устоя входного портала, по-

ражающие грандиозностью форм и богатством изразцового декора.

Исходя из размеров сохранившихся руин и сведений средневековых историков и путешественников, некоторые исследователи среднеазиатского зодчества (А.Ю. Жубовский, С.Х. Кабанов, Г.А. Пугаченкова и др.) высказывали интересные суждения о былом архитектурном облике дворца.

Предпринимавшиеся в прошлом попытки археологического изучения дворца окончились безрезультатно. Лишь осенью 1976 года поиски археологов увенчались успехом — были найдены крупные фрагменты изразцовых выстилок, многоцветным ковром устилавшие полы дворцовых помещений. Результаты полевых работ 1976 и 1977 гг. нашли частичное отражение в статьях автора, опубликованных в журнале "Строительство и архитектура Узбекистана" и Сборнике научных трудов ТашПИ.

В ходе археологических работ обнажились нижние части южного фасада пилонов, на поверхности которых были отчетливо видны отпечатки узоров майоликовой облицовки. Были обнаружены также фрагменты кладки с облицовкой, примороженной к плоскостям южного фасада своей лицевой поверхностью. Это могло произойти только вследствие того, что наш грандиозный портал был пристроен к уже существовавшему и даже облицованному снаружи зданию дворца.

Данные, полученные в результате археологического исследования, позволяют внести некоторые уточнения и дополнения в историю сложения памятника.

Дворец, заложенный весной 1380 года поначалу возводился вероятно, зодчими местной, "несефской" школы, к которым со временем присоединялись мастера и ремесленники из соседних покоренных областей и государств.

Строители из Хорезма стали играть заметную роль в сооружении

дворца лишь после 1388 года, когда до основания был разрушен их процветающий столичный город Ургенч, а все его жители переселены в Мавераннахр.

Вполне возможно, что идея создания нового, грандиозных размеров пештака, зародилась у Тимура после завоевания Султани в 1385 году и знакомства, как на это указывал М.Е.Массон, с её монументальными постройками начала XIV века. Однако, условия для реализации этого замысла могли появиться после окончательного подчинения Хорезма (1388 г.) и, особенно, после второго, т.н. "пятилетнего" похода в Иран и Азербайджан, т.е. после 1392 года. С этим вполне согласуется дата, прочитанная на одном из сохранившихся устоев - 1396 год. а также имя мастера - Мухаммед Юсуф Тебризи.

Нет оснований думать, что переделки коснулись и остальных частей дворца. Кроме того, сам дворец, при всей роскоши своего изразцового убранства, а также с известными на сегодня сооружениями подобного типа, позволяет допустить, что прототипом шахриябаского дворца мог быть замок Лашкаргах недалеко от Буста в Афганистане. Размеры этого дворца, планировочные особенности входной группы помещений, некоторые конструктивные приемы и ряд других черт имеют близкие аналогии во вскрытых последними раскопками частях Ак-Сарая.

Вероятно, первоначально Ак-Сарай представлял в плане прямоугольник около 60 x 90 м. С северной стороны возвышался выдвинутый относительно плоскости стен на 1,5 - 2,0 м порталный вход. Сохранившиеся отпечатки его облицовки на южном фасаде нынешних устоев позволяют допустить, что он представлял собой близкий к квадрату прямоугольник со стороны около 80-85 м, с широкой и сравнительно неглубокой арочной нишей (около 18 x 6 м). В щип-

цовой стене последней имелись, очевидно, большие ворота, которые через Т-образный вестибюль (дахлиз) вели во двор, шириной не более 40 м. Справа и слева от ворот входа меньших размеров вели непосредственно в покои дворца.

В первоначальной композиции дворца Ак-Сарай доминировал объем аудиенц-зала, располагавшийся с южной стороны. Позднее (после 1392 года) эцент переносится на входную группу, где воздвигается грандиозных размеров портал, высоко возвышавшийся над дворцовыми корпусами, которые, по всей вероятности, были возведены в основном из сырцового кирпича. На это указывает найденный при раскопках фрагмент сырцовой стены с сохранившейся на ней облицовкой.

Археологическое изучение шахрисябзского дворца Тимура приостановилось. Полученный архитектурно-археологический материал прояснил ряд вопросов, поставил новые. Надо полагать, новые находки, которые ожидают нас в будущем, помогут приблизиться к расшифровке одного из самых загадочных и интересных памятников среднеазиатского зодчества, в котором воплотились мастерство и творческий гений его истинных создателей — народных мастеров.

ДОДХУДОВА И.

КАШМИРСКИЕ РУКОПИСИ В СОБРАНИИ АКАДЕМИИ НАУК
ТАДЖИКСКОЙ ССР

(Ин-т востоковедения АН Тадж ССР)

Сравнительно недавно учеными была выделена группа миниатюрных и иллюстрированных рукописей на персидском языке, изготовленных в североиндийской провинции Кашмир. Образцы миниатюрной живописи из собрания АН Таджикской ССР, чрезвычайно близкие к ним по стилю, оставались до настоящего времени неопубликованными. Между тем эти девять рукописей, две из которых ил-

дистрированы, представляют собой лицевые списки, в которых подчас все — от переплета до заставок — выдержано в традициях кашмирской школы. Часть из них, в основном недатированных рукописей, создана во второй половине XVIII в., имеющие точные даты переписки текста, — в первые десятилетия XIX в.

Орнаментальное убранство рукописей "Махзан ал-асрар" Низами, "Хамсе" Хосрова Дехлеви /инв. № 1525/, "Хаватим" Саади /инв. № 153/, "Юсуф ва Зулейха" Назима Хараби /инв. № 64/ и "Маснави" Руми /инв. № 1865/ может быть предположительно датировано второй половиной XVIII в.

Своеобразие художественного оформления списков "Маснави" Руми, переписанного каллиграфом Расулом Баба-катиб Кашмири в 1813 г., /инв. № 1869/ и "Маснави" Руми 1820-22 г. /инв. № 198/ состоит не только в том, что по уровню исполнения они во многом превосходят другие, но прежде всего в том, что в отличие от рукописей созданных в первые десятилетия XIX в., они имеют не одиночные, а двойные фронтисписы. В традициях кашмирской школы исполнен и уван рукописи "Хосров ва Ширин" Низами 1813 г. /инв. 1908/.

Миниатюры списков "Юсуф ва Зулейха" /инв. № 466/ и "Хосров ва Ширин" 1829 г. /инв. № 753/ свидетельствуют о том, что стилистически и иконографически кашмирские произведения были чрезвычайно зависимы от иранских миниатюр XVIII-XIX вв. Кроме того иллюстрации последней рукописи столь близки к миниатюрам одноименного списка Низами из собрания ЛО ИВ АН СССР / инв. № Д 654/, что можно уверенно их считать произведениями, созданными в одной мастерской.

Рукописи из собрания АН Таджикской ССР во многом расширяют представление о кашмирской школе живописи, свидетельствуют о пока малоизвестных ее особенностях, поскольку среди них имеются

образцы, не встречавшиеся в других коллекциях. Три из рассмотренных списков являются произведениями Руми "Маснави", что говорит о популярности этого сочинения в североиндийской провинции наряду с поэмами Низами, Джами и Хусрава Дехлеви. Одно из главных преимуществ рукописей из собрания АН Таджикской ССР заключается в том, что четыре из них имеют точные даты переписки текста, а это несомненно позволяет более определенно судить о развитии стиля миниатюрной живописи Кашмира X—XIX вв.

ДОДХУДОЕВА Л.

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕННОСТИ ОРНАМЕНТА СРЕДНЕАЗИАТСКИХ
НАДМОГИЛЬНЫХ КАМНЕЙ — "КАЙРАКОВ"

(Ин-т истории им. А.Дониша АН Тадж.ССР)

Надмогильные камни-кайраки выявлены почти на всей территории Средней Азии; время их распространения охватывает период с XI по XIX вв.

Этот вид памятников материальной культуры средневековья важен как исторический источник. Не меньший интерес представляет и декоративное оформление текстов эпитафий. Один из первых исследователей кайраков В.Л.Вяткин указывал на необходимость изучения орнаментики этих памятников для воссоздания эволюции орнамента в Средней Азии на протяжении длительного периода.

Однако декоративное оформление среднеазиатских надгробий ещё не стало предметом специального исследования.

Раздел "Знаки при надписях" в монографии А.М. Мухтарова остается пока единственной попыткой проанализировать орнаментальные элементы, украшающие эпитафии кукистанских кайраков XI—XIX вв. Исследователем были выделены солярные и астральные знаки, розетки, т.е. "узлы счастья", использованные в декоративном оформлении памятников.

Как отмечали исследователи /М.Е.Массон/, наибольшим изяществом в декоративном оформлении среди среднеазиатских кайраков отличались самаркандские. При исследовании коллекции кайраков самаркандского музея им. А.Икрамова /XI-XIV вв/, нами выделены кроме орнаментальных элементов два типа декоративного обрамления текстов эпитафий.

Первый тип напоминает михрабную арочку. Такое обрамление призвано было, по мнению ряда исследователей, /A. Welch/ создать атмосферу благочестия, равного тому, что испытывает верующий в мечети. Этот тип рамки, заключающий текст надписи, появился на Ближнем Востоке в конце II в.х./VIII в.н.э./ /P. Casanova, E. Combe, В.А.Крачковская/. По поводу его возникновения существуют различные точки зрения. Одни исследователи /F. Nekefeld / возводят его к христианским надгробиям с изображением усопшего под аркой между двух колонн. Другие видят в этом типе влияние дискоидальных стел антропоморфного типа /Bouzzilly-Laoust/.

Второй тип обрамления текстов, встречающийся реже, напоминает колофон восточной рукописи. Эпитафия в этом случае схожа с развернутым листом манускрипта, на котором записана вся жизнь почившего мусульманина.

И тот, и другой тип обрамления в верхней части своей зачастую переходит в растительный побег, символизирующий "дерево жизни".

Тип арки со свисающей лампадой, зафиксированный на мусульманских надгробиях из Грузии /А.Кахиани/ и Красного моря /J. Omer/ на среднеазиатских надмогильниках не отмечен.

Редки случаи кругового расположения текста надписи. /М.Е.Массон/. Такая композиция указывает на влияние несторианских надмогильников, где текст располагался вокруг изображения креста.

Перечисленные основные типы декоративного обрамления текстов эпитафий не исчерпывают всего богатства декоративных приемов использованных мастерами — машхаками.

Декоративное оформление текстов эпитафий среднеазиатских кайраков ждет своих исследователей.

Каримов И.

ИСКУССТВО ОФОРМЛЕНИЯ ХОРЕЗМСКОЙ РУКОПИСНОЙ КНИГИ

(Хорезмский филиал ин-та истории колхозов)

В истории культуры Хорезма каллиграфия занимает особое место. Книга здесь всегда была в почете. По своему содержанию, каллиграфии и прочим элементам оформления она выступала как самостоятельное произведение искусства и письма. Каждая рукописная книга достойна пристального внимания знатоков истории и языка. Закладывая в себе всю мудрость, весь жизненный опыт и знания народа, книга доносила до следующих поколений древние культурные традиции отцов и дедов, их обычаи, язык, культуру. И тем самым увековечивала имя автора, делала его бессмертным. Недаром один из древних каллиграфистов сказал "Руки, держащие калам со временем станут добычей могильных червей, но книги, написанные ими останутся жить в веках.

В городе Хиве во время правления Сеид Мухаммед Рахим хана II (1865—1910) была богатая для своего времени библиотека, содержащая в своем фонде редчайшие произведения классиков узбекской и персидско-таджикской литературы.

В Хорезме, как и в прошедшие эпохи изготовление книг в XIX веке не претерпело какого-то изменения, по прежнему в её создании участвовали мастера различных профилей: переплетчики, золотописцы, художники и др. Наконец сами каллиграфисты.

Для написания книг особенно ценились самаркандская и бухарская бумага. В этих городах размещались крупные центры бумажного производства. Бумага в основном выпускалась двух видов: "кагази абрешими и кагази нимкатони". "Кагази абрешими" или шёлковая бумага целиком изготовлялась из чистого шёлка. Другой вид бумаги "кагази нимкатони" или подушёлковая бумага изготовлялась наполовину из шёлка, и наполовину из волокон кенафа. Для того, чтобы придать бумаге ещё большую привлекательность, её поверхность тщательно обрабатывали до блеска. После чего бумагу роскошно оформляли, обрамляли в цветную раму каждую страницу орнаментом и другими украшениями и затем она переходила к каллиграфисту. Его основным орудием был калам (ручка) из тростникового камыша. Очень тщательно отточенный калам в совокупности с другими необходимыми принадлежностями каллиграфиста выполнял самую сложную и ответственную работу: выводил изящную вязь арабского письма.

В большинстве случаев каллиграфическое письмо обводили по золотой по четырехугольной рамке. Эту работу выполнял "лаввох" — золотопищик. Каждый уважающий себя мастер письма в то время должен был владеть двумя основными его видами: первое обычное мелкое письмо "хафи", другое, крупное — "жали". Кроме того он должен был в совершенстве владеть техникой трех видов письма: для религиозных "аятов" и "хадисов" — "наси", для обычных текстов "насталик", для обозначения глав и заголовков "сулс"

После "лаввоха" специально оставленные пустые места между письменами заполнял мастер миниатюры. И наконец наступала очередь для переплетчика. Искусство переплетчика было таким же сложным и ответственным, как и каллиграфистов.

В г. Хиве, в XIX веке были известны имена каллиграфистов:

Худайбергана Мухржана, Мухаммеда Шарифа, Камила Хорезми, — поэта и музыканта, который создал целую плеяду каллиграфистов.

Труд каллиграфистов был очень тяжёлым и почетным. Об искусстве хивинских каллиграфистов и их любви к своему делу рассказывали легенды. Худайберген — Мухржан (печатник) достиг совершенства в каллиграфии. Но его любовь к письму была так велика, что он в течение 60 дней упражнялся в написании одной лишь буквы "ёи".

В городе Хиве, музее прикладного искусства имеется специальный отдел, посвященный каллиграфии Хорезма. Там представлены старинные рукописи книги, вакуфные документы и ярлыки, художественно и красочно оформленные.

Каждый, побывавший в музее, ознакомившись с образцами изящного письма, проникается невольным уважением к творцам истории и искусства, — каллиграфистам.

ЖРТЫЧЕВ Т.

САСАНДИДСКАЯ ФОРТИФИКАЦИЯ ЭРЖ-КАЛЫ

(ТашГУ им. В.И.Ленина)

1. Крепостная архитектура — одна из проблем градостроительства. В развитии укреплений большое значение играли сложные переплетения социально-экономических причин и политической обстановки. Примером для Средней Азии служат крепостные стены Старого Мерва.

2. Материалы, полученные на разрезе /Р-2/ крепостной стены Эрж-калы, под руководством Э.И.Усмановой, позволили по-новому рассмотреть вопрос фортификации Мерва сасанидского времени. Ранее выделенная стена этой поры определяется теперь как оборонительная система, состоящая из ряда разновременных построек.

3. Нами выделяется три основных этапа в строительстве укреплений сасандской Эрк-калы.

Первый этап - создание параллельного ряда стен, как конкретное воплощение парфянского принципа эшелонности обороны. Хронологически этап включает следующие постройки: а/ первая, основная стена, б/ контрофорс, имитирующая башню, в/ протейхизма, г/постройка протейхизмы.

Второй этап - возведение башни, как основного опорного узла, активизирующего оборону. Строительство башни проходило в две фазы: а/ прямоугольная платформа для башни, б/ собственно башня с округлыми углами.

Третий этап - переход к единой, монолитной стене, который происходил в следующей последовательности: а/ ремонтный период /закладка башни/, б/ завал пространства между основной стеной и протейхизмой.

4. Сасанидская фортификация, наследуя парфянским традициям, широко использовала также достижения инженерной мысли своего времени. В целом, она может быть определена как высшая стадия в развитии крепостной архитектуры Средней Азии. В дальнейшем шло лишь повторение отдельных приемов и принципов разработанных всем предшествующим крепостным строительством.

НИЖРАСОВА Е.

НОВЫЕ АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ ОБ АРХИТЕКТУРЕ ХАНАКО
В АНСАМБЛЕ СУЛТАН САОДАТ

(УэНИИП реставрации)

1. Осенью 1978 года автором производилось археологическое вскрытие ханако в ансамбле Султан-Саодат, как бы замыкающего его с востока.

Ансамбль расположен близ Термеза, на территории города, возникшего после разрушения древнего Термеза монголами, который в тридцатые годы XIV в. уже был большим городом, "хорошо отстроенный, с прекрасными базарами, прорезанный арками" (Ибн Баттута).

2. К началу работ на месте работ возвышались лишь остатки с северной и южной стен центрального зала. В результате работ выявлены планировка здания и два строительных периода.

3. Первый период — на материке возводится прямоугольное в план здание, композиционным ядром которого является зал, с четырьмя проходами на осях, подчеркнутыми нишами и с восемью проходами по углам. С северной и южной сторон к залу примыкали по три помещения. На оси запад-восток лежали порталные входы, подчеркнутые в интерьере глубокими и широкими нишами с приподнятыми суфами. Симметрично расположенные по сторонам порталных проходов арочные проемы вели в небольшие вытянутые помещения. Согласно монетным находкам и керамике, период возведения и функционирования ханака относится к концу XIV—XV вв.

4. Во второй период центральный зал остаётся композиционным ядром, а помещения, примыкающие с северной стороны и южной разбираются. С севера, юга и востока возводится галерея, а с запада — мощный сильно выдвинутый портал. С юго-запада к центральному залу примыкает помещение мечети, относящееся ко II периоду возведения. Второй период строительства ориентировочно отнесен к XVI—XVII вв.

5. Планировочная система центрального зала ханака в ансамбле Султан Саодат (четыре прохода по осям, подчеркнутые нишами и восемь проходов по углам), является центральному залу Кырк-Кыза расположенному неподалеку. В этих памятниках мы видим дальнейшее развитие планировочной идеи, центральный двор или зал в обводе

помещений, известной в более ранних бактрийских и тохаристанских архитектурных Памятников эпохи античности раннего средневековья. Конкретные аналогии центральному залу с четырьмя проходами на осях и восемь по углам уходят в буддийский комплекс Уп-Уш вв. Аджина-тепе в Южном Таджикистане (двор монастырской половины), в чем мы видим преемственность архитектурной традиции этого региона.

САВЧУК С.

К ТРАКТОВКЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ГИППОКАМПА НА
КЕРАМИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ ИЗ ДАЛЬВЕРЗИНТЕПЕ

(Ин-т искусствоведения им. Хамзы)

1. В результате многолетних археологических раскопок на кушанском городище Дальверзинтепе в Сурхандарьинской области были найдены разнообразные предметы с изобразительными сюжетами, в том числе, геммы, керамические печати и оттиски с них.

2. Значительный интерес представляет керамическая печать из крупного жилого дома ДТ-5, датируемая I-II вв. н.э.

3. Печать прямоугольная /26x20x3-4 мм./, с выступом в виде усеченной пирамиды в центре верхней части оборотной стороны. Выступ видимо сделан для удобства держания печати при оттиске с нее изображения. Фигура на лицевой стороне представляет собой вырезанный профиль лежащего влево гиппокампа - дракона-монстра с крыльями и петлеобразно закрученным поднятым вверх хвостом тритона. Она окружена прямоугольной рамкой в виде углубленной линии с выступающими наружу шипами, наклоненными вправо.

4. Изображение гиппокампа широко известно в мелкой пластике, украшениях, зеркалах, на туалетных дисках, геммах, посуде и мозаике, терракотовых и каменных плитках, в оформлении дворцов

государств Древнего Востока, Ирана, Афганистана, Индии и Средней Азии.

5. По всей вероятности печать была изготовлена на самом городище Дальверзинтеле. О популярности и распространении этого образа в Бактрии свидетельствуют данные многочисленных публикаций отечественных и зарубежных авторов.

ХАДЖИЕВА О.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРЫ ГОРОДА АШХАБАДА

(Ин-т истории им. Ш.Батырова Т ССР)

История древнейших городов Туркменистана, возникших ещё во 2-I тысячелетии до н.э., в величественных памятниках архитектуры и легендах. Позднее в период рабовладельческой формации становятся известными такие города, как Ниса, Топрак-Кала, Мерв и др. Расположенные на землях селения Багир вблизи от современного г.Ашхабада, развалины городищ Койне-Нусой /Старая Ниса/ и Тязе-Нусой /Новая Ниса/, Уже в прошлом столетии получили в трудах русских исследователей отождествление с главным городом области Парфиены-Парфавнисой, что было подтверждено археологическими работами советского периода.

Проходят тысячелетия, одни города сменяются другими в связи с различными обстоятельствами.

В конце XIX в. в 1981 году на западной окраине ауда Асхабад на Гуаданской дороге - одном из основных путей из Персии в Туркменистан как крепость возник город Ашхабад. На развитие Ашхабада значительно повлияло строительство Закаспийской железной дороги, вызвавшее быстрый рост города и пристанционного поселка. Дальнейшее строительство города происходило на участке между городом и вокзалом. Город имел благоустроенные прямые озелененные

улицы, четко разделяющиеся по назначению. В облике городов этого времени почти не чувствовалось стремления проектировщиков найти выразительные средства, отвечающие духу и традициям туркменской архитектуры.

Индустриальное развитие республики в первые годы советской власти и совершенствование строительной техники способствовали созданию новых функционально и технически оправданных архитектурных форм.

Одно из первых зданий Ашхабада конца 20-х, где целесообразно применены железобетон и стекло - это текстильная фабрика, выполненная в 1925-1927 гг. большой группой специалистов. В этом здании впервые применена система кондиционирования воздуха. Здание пережило землетрясение 1948 года и в наши дни играет видную роль в архитектуре города.

В 1948 году землетрясение силой в 9 баллов разрушило всю сырцовую застройку и большую часть капитальных зданий. Город строился заново. И Ашхабад возрождался из руин несравненно более организованным и красивым городом, чем был до землетрясения. В короткий срок бригада проектировщиков Института Ленгипрогор разработала новый план, позволивший приступить к планомерному восстановлению Ашхабада. Вместо прежних массивов одноэтажной застройки с отдельными вкрапленными в нее двух и трехэтажными зданиями, сооружаются комплексы многоэтажных зданий. В эти годы, т.е. в 50-е годы основное внимание уделялось художественному решению зданий, применению колоннад и портиков, аркад, декоративных поджий, стрельчатых арочных проемов, усложняющих кладку стен. Мало значения придавалось функциональной и технической сторонам архитектурного творчества. Безусловно, в этот период создавались архитектурные произведения, которые отмечались удачным архитек -

турно-планировочным решением, правдивым художественным образом и национальными чертами.

В 60-70 годы в туркменской архитектуре очень плодотворно сказываются результаты творческой перестройки. Большую роль играет в эти годы функциональное решение в построении общественных зданий, композиции и детализовке их фасадов. Все большее место занимает в зданиях простота и функциональная целесообразность.

Город Ашхабад формируется вокруг общественного центра. Общественным центром города является площадь Карла Маркса, сформированная зданиями Каракумстроя и Республиканской государственной библиотекой объединяющей важнейшие общественные здания города, включая здание ЦК КП Туркменистана, горсовета, проектных институтов, строится музыкального училища. Проектом планировки предусмотрено дальнейшее насыщение этого главного городского центра общественными сооружениями.

Творческой группой архитекторов подробно разработана архитектурно-планировочная структура города.

Проследивая историю развития города Ашхабада, которому в этом году исполняется 100 лет, можно сделать вывод о том, что его архитектурный облик и планировка отражают основные этапы развития дореволюционной провинциальной архитектуры и советской архитектуры, осваивающей лучшие достижения мировой и национальной архитектуры.

ЮСУПОВ Д.

НАСЛЕДИЕ НАРОДНОГО ЗОДЧЕГО ЮСУФАЛИ МУСАЕВА

(Андижанский и краеведческий музей)

В архитектурном наследии Узбекистана важное место занимает творчество потомственного строителя усто Юсуфали Мусаева. Его

дед, дядя, отец и братья были мастерами строительного искусства, имена которых связаны с зодчеством Ферганской долины.

Дворец Худаярхана и множество кварталных мечетей в Кожанде медресе Джами и гостинная Ахмадбека в Андижане, медресе Мирзакул булиш в Кургантепе и многие другие постройки — результат их работы.

Архитектурно-художественное наследие уста Юсуфали и его учеников, которые начали свою деятельность ещё задолго до революции, недостаточно отражено в научной литературе. С особым старанием они вкладывали свои знания и трудовой опыт в новостройки молодого советского Узбекистана

Многие работы уста Юсуфали сохранились до наших дней, продолжая функционировать и сегодня. Большое мастерство проявил Мусаев при возведении узбекских бань, которые он строил с учетом новых современных требований. Его объекты выделяются своеобразными конструктивными решениями, органическим сочетанием архитектурных объемов, интерьеры которых он отделывал в традициях Ферганской архитектуры.

Народный архитектор Юсуфали Мусаев награжден орденом Трудового Красного знамени и избран почетным членом Академии наук Узбекистана. Его творчество — яркий пример национального строительного искусства, в котором отражены характерные черты ферганского зодчества.

СЕКЦИЯ АРХЕОЛОГИИ

АБДУЛЛАЕВ Б.

КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИХ ПЛЕМЕН ЭПОХИ ПОЗДНЕЙ
БРОНЗЫ СЕВЕРНОЙ БАКТРИИ
(по материалам могильника Джаркутан)

(Самаркандский ин-т археологии АН УзССР)

1. Одним из выдающихся открытий узбекских археологов последнего десятилетия является открытие на юге Узбекистана оседлых поселений эпохи бронзы, которые характеризуются высоким уровнем развития урбанизирующихся культур древневосточного типа. Среди исследованных памятников особое место занимает могильник Джаркутан, где было выявлено 731 захоронение с богатым археологическим и полейнтропологическим материалом, их комплексное изучение позволяет более правильно понять ранние этапы этнической истории оседлых народов Средней Азии.

2. Тщательный анализ погребальных обрядов, стратиграфии захоронений и погребального инвентаря позволил выделить три последовательных хронологических этапа могильника (джаркутанский, кузалинский и молалинский) в пределах поздней бронзы XV-X вв. до н.э.).

3. Устройство могил во всех его этапах подбойно-каттакомбное с овальной погребальной камерой и входной ямой, разделанными между собой закладкой сырцовых кирпичей, размерами 55x23x10 см. В могилах лежали скелеты на боку, в скорченном положении, головой на север, северо-запад (джаркутанский этап), на запад (кузалинский этап) и на юго-запад (молалинский этап).

4. Джаркутанский этап характеризуется богатым погребальным инвентарем, где встречаются от 1 до 30 гончарных сосудов разных

типов и вариантов, искусно изготовленные бусы из полудрагоценных камней, бронзовые орудия труда, а также предметы женского туалета и предметы особого назначения — печать.

В Джаркутанском этапе придомный и приквартирный характер производства гончаров перерастает в широко-масштабные сконцентрированные специализированное производство, которое обеспечивало керамической продукцией не только внутренний спрос населения, но оно также шло, на внешний "рынок".

5. Кузалинский этап характеризуется сравнительно бедным погребальным инвентарем, где почти отсутствуют бытовые орудия труда из металла. Взамен их появляются вотивные предметы. Многие формы керамики, характерные для джаркутинского этапа исчезают (конические сосуды, кубки, чайники, хумчи, плоские блюда и т.д.) и вместо них появляются новые формы сосудов.

Исчезают из комплекса лепные и сероглиняные сосуды, а также знаки на керамике. Поверхность сосудов покрывается густым слоем светлого ангоба. Все сосуды становятся исключительно стандартных, правильных пропорций, параметры которых колеблются в самых незначительных пределах, что указывает на усовершенствование техники изготовления керамического производства. Наряду с керамическим производством высокого уровня развития достигли металлообработка и металлургия. Все изделия из бронзы характеризуются тщательностью и точностью обработки.

6. Моллаинский этап характеризуется дальнейшим развитием керамического производства и резким уменьшением её продукции в составе погребального инвентаря.

В этот период основной состав бронзовых орудий составляют вотивные предметы. Совершенно исчезают в могилах украшения и предметы женского туалета из бронзы. Сильно видоизменяются формы ваз

кувшины и горшки. Исчезают вазы с баянообразными ножками, крупные кувшины, покрытые густым слоем светлого ангоба. Характерными керамическими предметами этого этапа являются вазы, мелкие кувшины, бичонические горшки, чашечки, бачкообразные цилиндрические сосуды и т.д.

7. Анализ погребального обряда свидетельствует, что женские захоронения джаркутанского этапа более "богаты", чем мужские, что свидетельствует о значительных пережитках матриархата. В последующих кузалинском и модалинском этапах наблюдается постепенное обеднение женских захоронений и обогащение мужских. Вместе с тем могилы кузалинского и модалинского этапов значительно беднее. Это объясняется, видимо, тем, что со времени кузалинского и модалинского этапов обособляется родовая "верхушка" и соответственно в погребальных традициях появляется новое социально-экономические явления.

Это обстоятельство не исключает нахождения отдельно стоящего некрополя для "верхушки" общины, тогда как раскопанный нами могильник отводится для рядовых членов общества.

8. Счет родства ведется видимо, по линии мужчин, и это отразилось даже в детских захоронениях. Так, захоронению детей, сапаллиновской стадии (XUP-XU вв. до н.э), развития культуры особого внимания не уделялось. В детскую могилу попали один-два, изредка три мелких сосуда. С конца джаркутанского, особенно в кузалинском и модалинском этапах детские захоронения становятся более богатыми. В них найдено до семи и восьми предметов, в основном, сосуды крупных размеров, и иногда, металлические предметы.

В отдельных детских могилах встречались даже кости принесенных в жертву животных, наличие которых, наряду с богатым инвентарем, указывает на определенное укрепление экономического предше-

ния малых семей.

Вероятно; все эти факты свидетельствуют о дальнейшем развитии парно-семейных отношений внутри патриархальной большой семьи, упрочении социально-экономических позиций индивидуальных семей при господствующей роли мужчин.

9. Связанность данных, связанных с изучением социально-экономических отношений, позволяет джариутанский этап, рассмотреть как последнюю ступень первобытнообщинного строя, а в кузалинском и моладинском этапах, вероятно, выражаются уже ранние формы классовых отношений.

10. Таким образом, исследование подтверждает непрерывность развития единой древнеземледельческой культуры на различных социально-исторических этапах, позволяет расширить местные корни раннегородской цивилизации на территории Северной Бактрии, восходящие к эпохе поздней бронзы, объясняет широту социально-экономической базы и ограниченность её перерастания в античную городскую культуру тем самым заставляет отвергнуть точку зрения об экспансионистском внедрении урбанистической культуры с территории акменидского Ирана.

БАТИРОВ А.

ОКОТОВОДСТВО И ОХОТА ПЛЕМЕН ЭПОХИ БРОНЗЫ
И РАННЕГО ЖЕЛЕЗА НА ЮГЕ УЗБЕКИСТАНА

(Самаркандский ин-т археологии АН УССР)

В последнее время в области археологии Средней Азии, в частности, Узбекистана, сделано сравнительно много, но об охоте и скотоводстве древнего населения Средней Азии до сих пор мало сведений. Разкопки поселений на юге Узбекистана проводила экспедицией Института археологии АН УССР, работающей под руководством А. Аскаророва и Ш. Пиджаева. В результате чего была обнаружено много нового остеологического материала на памятниках

Сапаллитепа, Джаркутан, Кучук-тепа и Талашкантепа I.

По данным археологии наши исследуемые субфоссильные кости из археологических памятников юга Узбекистана относятся к ХУП-IV вв. до н.э., которые охватывают среднюю и первую половину позднего голоцена. Всего определено 12527 костей от 844 особей, относящихся к 7 домашним и 22 видам диких животных.

Исследования остеологических материалов показывает, что уже в эпоху бронзы древние жители юга Узбекистана имели все виды домашних животных, которые существуют и в настоящее время. Но хотя они имели все виды сельскохозяйственных животных, количество и поголовье их изменялось в различные исторические периоды.

В древнебактрийский период увеличивается число домашних животных, мелкого, крупного рогатого скота, свиней, ослов и лошадей. Определенное значение представляет обнаружение костей собаки из могилы в Сапаллитепа и Джаркутана. Также, из поселения Джаркутан были найдены целые кости пяти собак. Все эти данные указывают на то, что собака в культуре Сапалли играла определенную роль не только в охоте и скотоводстве, но, и вероятно, имела ритуально-культовое значение. Охота дополняла потребность населения в мясе и шкурах. Из обследованных костей диких животных из поселения Сапаллитепа составлял 29,8%, Кучук-тепа 26,6% а в Джаркутане 10%. Тогда как в период железного века Кучук-тепа 14,7%, Талашкантепа I 21,8%. По этим цифрам видно, что охота, начиная уже с эпохи бронзы, сильно уступала скотоводству. Однако охота не теряла своей роли, хотя ее значение постепенно падало с развитием исторических эпох. Основными объектами охоты были с Сапаллитепа бухарский олень, кулан, джейран (83%) в Джаркутане олень, кулан, джейран (83,2%). В Кучук-тепа в ниж-

них слоях (бронза) олень, джейран, кулан 90,4%, а в верхних слоях состав охотничьих животных оказался тем же, но в процентном отношении они составляли 70,3%; Талашкантепа I кулан, джейран 94% из общего числа всех убитых диких животных. Одним из основных орудий охоты предполагается применение дальнобойного метательного оружия, такого, как лук и стрелы. Это подтверждается большим количеством кремневых (55 экз.) и бронзовых (26 экз.) наконечников стрел, а также каменных ядер для пращей. Древние обитатели использовали не только мясо и шкуру добываемых животных, но и кости и рога в различных хозяйственных нуждах. С увеличением количества домашних животных, завоеванием места обитания диких животных домашними животными и с возрастанием антропогенных факторов, ареал диких животных резко сократился и охота была отодвинута на второй план. В древнебактрийский период из числа охотничье-промысловых животных исчез бык-тур, резко сократилось количество бухарского оленя, кулана, джейрана и вообще всех диких животных.

БОЛЕЛОВ С.

КЕРАМИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ИЗ БАБА - ТЕПА

(Ин-т искусствоведения им. Хамзы)

1. Осенью 1980 года отряд УзИскЭ под руководством Н.Б.Немцовой, при нашем непосредственном участии, проводил археологическое исследование крупного здания на городище Баба-тепа в Шерабадском районе. Сурхандарьинской области, вхошем в средние века в состав княжества Гуфтан.

2. Из завалов помещения и с уровня полов был получен разнообразный комплекс станковой керамики, а также небольшое количество сосудов хозяйственного назначения, изготовленных от руки.

3. Станционная керамика по своему функциональному назначению делится на две группы: хозяйственная – в основном тарные толсто-стенные сосуды и столовая – тонкостенная керамика хорошего качества.

4. Часть форм имеет аналогии в комплексе позднекушанской керамики III–IV вв. городища Дальверзин – тепе, Кара-тепе. Это можно сказать о столовой посуде: очень схожи с дальверзинскими чашами, миски, тарелочки. Однако они не такого высокого качества.

5. Другая часть находит аналогии в керамике Ангорского района: Хайрабад-тепе, Балалыж-тепе и Айсари-тепе в Шерабадском районе. Это миски, тагора, кувшины с яйцевидным туловом, миниатюрные кувшинчики, хумы. Подобные формы находят также аналогии и в других областях Средней Азии, и в частности, в раннесредневековой керамике Согда.

6. Приведенные выше аналогии позволяют датировать памятник Баба-тепе периодом поздней античности, раннего средневековья. Эта датировка подтверждается нумизматическими находками.

7. Наряду с общими чертами, керамика Баба-тепе, так же как комплексы исследованных памятников, находящихся в области Гуфтан, имеет локальные отличия от синхронной керамики других памятников Тохаристана.

Грицина А.

К ВОПРОСУ О ЗНАКАХ НА КЕРАМИЧЕСКИХ СОСУДАХ

(Самаркандский ин-т археологии АН УзССР)

1. Одним из объектов стационарных раскопок Ташкентской археологической экспедиции является городище Кугаиттепе. В настоящее время оно представлено в виде двух бугров – цитадели с прилегающей территорией, большая часть которой смыта Саларом и

и бугра, расположенного юго-западнее, носящего ещё название Культепе.

Среди многочисленных фрагментов керамики, добытых на городище, особенно выделяется керамика со знаками. Как правило, они нанесены по сырой глине, ещё до обжига сосудов и явно не несли орнаментального значения.

2. Широкое распространение знаков по посуде каучиной культуры позволяет сделать вывод, что они являются её характерным признаком. Среди керамики бургулджской культуры, являющейся её непосредственным предшественником, знаков пока не отмечено. Район Средней Сырдарьи был одним из центров распространения каучиной культуры, влияние которой на другие области фиксируется знаками на сосудах. Судя по этому признаку в ареал её распространения входят районы Западной Ферганы. Это же отмечается и по типам керамики.

3. Большинство знаков, имеет местное, присырдарьинское происхождение и отражают какие-то древние представления, корни которых надо искать в кругу символики сакских племен и прежде всего "саков, которые за Согдом". Возможно их зарождение надо искать ещё раньше, в эпоху бронзового века, в религиозной символике индо-иранских племен.

4. Знаки на керамике Средней Азии и Казахстана отмечены, начиная с эпохи бронзы. Суть объяснений их, в основном, сводится к следующему: знаки это

а) тамги — знаки родовой или семейно-родовой собственности, выполняющие роль оберегов; б) знаки-метки владельцев или мастеров, изготавливавших эти сосуды. Собранный нами материал позволяет сделать вывод, что знаки на керамике — это магические символы, в качестве которых могли использоваться и тамги. Некото-

рые знаки на сосудах находят аналоги среди тамг, оставленных нам средневековыми авторами и тамг на средневековых надгробиях.

Как видно, несмотря на большие расстояния во времени и территории, которые разделяют знаки, значение их могло быть одинаковое. Конечно, с течением времени их значение и смысл видимо изменялся, но тем не менее одинаковая трактовка знаков разных исторических эпох говорит о каком-то общем хронологическом пласте воззрений, в котором они могли зародиться. Знаки ставились только на тех сосудах, которые предназначались для хранения определенных продуктов, считавшихся в силу каких-то причин особыми, священными и которые требовалось особо оберегать с помощью сверхестественных сил.

С течением времени значение знаков как магических символов ослабевает и они возможно превращаются в метки мастеров. Последнее подтверждается и этнографическими данными.

Ильхамов Ш., Тухтаев Х.Р.,
Абдуразаков А.А., Аскарлов М.А.

ОБРАЗОВАНИЕ СШИТЫХ ПОЛИМЕРОВ ДИИЗОЦИАНАТОВ В ПОРАХ СЫРЦОВЫХ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ И ИХ СВОЙСТВА

(Самаркандский ин-т археологии АН УзССР)

В археологических объектах Средней Азии основными строительными материалами, использованными для возведения всех сооружений данного региона, начиная с древних времен и вплоть до позднего средневековья, служили пахса, пахсовые блоки и сырцовые кирпичи. Вследствие слабой атмосфероустойчивости этих сооружений из сырцовых материалов важно надежное и долговечное сохранение без изменения, что достигается путем химической консервации.

Особенно эффективной оказалась химическая обработка сохран-

ностей древности растворами диизоцианатов; путем образования прочных, стабильных и шитых полимеров без изменения внешней фактуры закрепленных объектов. В качестве исходных мономеров при этом использованы гексаметилендиизоцианат (ГМДИ), 2,4-толуилендиизоцианат (ТДИ) и смесь изомеров 2,4- и 2,6-толуилендиизоцианата (Т-65/35) при соотношении 65:35.

Исследованы свойства закрепленных материалов на основе ГМДИ, ТДИ и Т-65/35. Показано, что композиции сырьевых материалов с шитыми полимерными диизоцианатами обладают высокой тепло-влажностной, атмосферной и бактерицидной устойчивостью. Механическая прочность закрепленных объектов в зависимости от способа обработки, строения наносимого изоцианата, содержания влаги и в объекте и концентрации применяемого катализатора колеблется от 12 до 75 кг/см². Закрепленные объекты устойчивы к воздействию внешних климатических факторов и долговечность закрепленных материалов достаточно высока, морозостойкость при $\approx 15^{\circ}\text{C}$ более 10-15 циклов, солеустойчивость при концентрации следующих солей Na_2SO_4 - 2,3%, MgSO_4 - 0,2%, CaSO_4 - 0,2%, NaCl - 2,3% более 160 суток.

Исследованием модельных реакций диизоцианатов помощью инфракрасной спектроскопии, дифференциально-термического анализа и химического анализа показано, что закрепление материалов происходит вследствие реакции отверждения диизоцианатов и частично поликонденсацией с выделением углекислого газа.

ИСХАКОВ М.

ИССЛЕДОВАНИЕ ДУНЬЕ-ТЕПЕ НА ГОРОДИЩЕ БУДРАЧ

(Ин-т искусствоведения им. Хамзы)

1. Узбекская искусствоведческая экспедиция ведет планомерные археологические исследования городища Будрач - средневеко-

вой столицы Чаганиан -Саганиан, находящегося на левом берегу р.Кизил-су- Сангардака в 6 км южнее г.Денау Сурхандарьинской области.

2. При археологических раскопках 1980 года, осуществлявшихся на северо-западе Дунье-тепе, одной из основных частей городища, были вскрыты три помещения, полы и цоколь выложенные из жженого кирпича /25 x 25 x 4-4,2 см/, а сами стены - сырцовым кирпичем /38-39 x 16-18 x 7-8 см/.

3. В западной части помещения № 2 обнаружены фрагменты росписей, выполненных на глиняно-саманной штукатурке толщиной в 4 мм. Техника росписей такова - на штукатурку наносился черный контурный рисунок в виде диагональных, дуговидных и кольцевидных полос шириной от 2 до 10 мм, пространство между которыми раскрашивалось цветовыми пигментами: белым, желтым, оранжевым, серым и зеленым.

4. Керамика представлена средневековыми ляганами, чашами, кося, горшками и другими формами. Основные мотивы орнаментации глазурированных сосудов - геометрические, растительные, абстрактные и их сочетания, разнообразны по композиционным решениям.

Керамика неглазурированная, украшенная резным геометрическим орнаментом в сочетании с штампами. Имеется лепная и станковая керамика, покрытая росписью красного цвета.

Вышеупомянутая керамика находит аналогии в керамике XI в. н.э. юга Таджикистана /Сайед, Хульбук/, Средневекового Термеза, городов Согда и Шаша, но при общности форм и цветовых сочетаний в композиционных решениях наблюдаются локальные отличия.

5. В помещениях обнаружено большое количество металлических изделий: подковы, предметы конохой обрubi, гвозди, заклёпки /вероятно, седельные/, а также фрагменты криц, говорящих о возмож-

ностях использования данных помещений в один из последних периодов мастерами-металлистами.

6. Комплекс предметов керамики, также как и сами помещения датируются находками медных монет чаганианской чеканки первой четверти XI в.н.э. (определение Э.В.Ртвеладзе).

7. Раскопки на Дунье-тепе уже сейчас позволяют конкретизировать некоторые представления об архитектуре и строительной технике средневекового Чаганиана, достаточно указывает на наличие керамического и металлического производства, а также настенной монументальной росписи.

Приведенные факты позволяют предположить довольно высокий уровень материальной и художественной культуры столицы Чаганиана в эпоху развитого средневековья.

МИРЗААХМЕДОВ Д.

ГЛАВУРОВАННАЯ КЕРАМИКА БУХАРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XVШ - НАЧАЛА XX вв.

(Самаркандский ин-т археологии АН УзССР)

Бухарским институтом археологии АН УзССР на протяжении последних лет проводились интенсивные исследования по истории возникновения и динамике развития г.Бухары и Бухарского оазиса. Среди значительного археологического материала большой интерес представляет керамика Бухары второй пол.XVШ-нач.XX вв. По своему характеру она четко делится на две группы: I.Керамику второй пол.XVШ - сер.XIX в. и 2. Керамику второй пол.XIX-нач. XX в.

I. В первый период /втор. пол. XVШ-сер.XIX в./ на смену желтофонной керамике предшествующего "кризисного" времени/ второй пол.XVШ-сер.XVШ в./ приходит керамика нового типа - как монохромных так и полихромных образцов. Происходит не только количественное увеличение и качественное улучшение цветовых гамм и

характера орнаментации, но и получает дальнейшее развитие оформление керамики в "парадных" и "обиходных" образцах.

Становятся популярными наборы различных форм столовой посуды выполненных в сервизном варианте - в одной цветовой гамме и близкими или идентичными мотивами орнаментации. Керамика даже самых массовых "обиходных" образцов покрывается росписью, причем нередко и с внешней поверхности стенок.

В керамических комплексах после отсутствия в предшествующий "кризисный" период вновь появляются кашиновые изделия и привозная посуда.

В целом значительное улучшение керамики второй пол.ХУШ - сер.ХІХ в. объясняется стабилизацией политической обстановки и социально-экономическим подъемом особенно прослеживающихся по Бухаре с последних двух десятилетий ХУШ в.

2. Развитие керамического производства во второй период /второй пол.ХІХ-нач.ХХ в./ оказывается под влиянием экономического и политического проникновения в Среднюю Азию капиталистических держав и присоединением Средней Азии к России. В этот период наблюдается процесс вытеснения привозной фарфорово-фаянсовой посудой местных кашиновых и высокохудожественных расписных изделий. Процесс этот резко усилился с приходом в Бухару Закаспийской железнодорожной сети (1883 г) и значительным количественным увеличением и удешевлением привозной посуды. Вследствии этого производство расписной керамики в г. Бухаре почти полностью прекратилось и её место заняли очень грубо изготовленные изделия белым или зеленым фоном без орнаментации или с элементарным процарапанным рисунком.

Сельские районы, керамика которых была более дешевой и ниже по качеству, пострадали в меньшей степени. Большой конкурентоспо-

способности здесь керамики способствовала низкая покупательская способность сельского населения и повышение цен на форфор за счет транспортировки.

КАРАСЕВ В.

ЗООМОРФНЫЕ СЮЖЕТЫ В ПОЛИВНОЙ КЕРАМИКЕ БИНКАТА
X-XI ВЕКОВ (НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ)

(Ин-т искусствоведения имени Хамзы)

1. Городище Бинкат расположено в центральной части старого города Ташкента в четырех даха, на которые он делился в XIX веке: Сибзарской, Кукчинской, Бешагачской, Шейхантаурской. Наиболее возвышенная его часть — шахристан и цитадель — занимали территорию около 15 га. Установлено, что основные отрасли ремесленного производства: гончарство, стеклоделие, выделка кож, кузнечные изделия располагалось главным образом на территориях рабадов.

2. В результате археологических работ 1978-1980 годах сотрудниками Института искусствоведения имени Хамзы (Э.В. Ртвеладзе, В.А.Карасевым) в составе Ташкентского археологического отряда была обнаружена керамическая посуда X-XI вв., имеющая в декоре зооморфные сюжеты.

3. Круг зооморфных мотивов, используемых гончарами, разнообразен — имеются рисунки оленей, ланей, лягушек и жаб — символов богатства, успехов, чистоты. Чаще всего в керамике представлены птицы и рыбы. Оба изображения не случайны. Отношение к птице и рыбе как к добрым приметам в Средней Азии сохранились и до наших дней: рыба или птица во сне предвещают богатства и почести.

4. Выделяется чаша, на внутренней поверхности которой художник воспроизвел летящего голубя. Тело его органично введено

на плоскость дна, когда как крылья, хвост и головка удачно вписаны во внутренние борта чаши. Фон заполнен большими цветами, плетеным и точеным орнаментом.

5. Рассматриваемый керамический материал дополняет ранее полученный на Виндате и в его окрестностях и подтверждает высокие достоинства керамической школы Шама, бывшей, казалось бы, провинциальной по сравнению со столицей Согда - Самаркандом, но мало уступающей ей в мастерстве.

6. Языки художественных символов отражал глубину вложенных в народном творчестве традиций и широту, присущих народному искусству, осязая. Большое количество археологического материала X-XI вв. с аномальными сюжетами позволяет несколько иначе взглянуть на распространенное мнение о запрете изображения живых существ при господстве ислама на территории Средней Азии.

РАХМАНОВ У.

КЕРАМИЧЕСКИЕ ПЕЧИ САПАЛЛИ

(Самаркандский ин-т археологии АН УзССР)

1. При раскопках памятников культуры Сапалли было получено большое количество самых разнообразных археологических материалов, в том числе и керамики, характеризующие высокий уровень развития ремесел и всей культуры в целом. В определении уровня развития производства древности большую роль играют изучение технологии производства и конструкций керамических печей.

2. На памятниках культуры Сапалли раскопано 25 керамических печей различных форм и конструкций. По конструктивному устройству их можно подразделить на три типа:

1) однокамерные подземные керамические печи;

2) наземные двухкамерные печи со слегка закругленной топочной камерой;

3) двухъярусные печи, которые по конструктивным особенностям можно разделить на два подтипа;

а) двухъярусные печи прямоугольной формы; малых размеров;

б) двухъярусные печи, круглой формы сравнительно больших размеров.

3. В результате изучения эволюции керамических печей культуры наблюдается исчезновение менее продуктивных конструкций керамических печей (двухкамерные и подземные) и с другой стороны усовершенствование продуктивных двухъярусных печей.

4. Организация керамического производства характеризуется наличием на раннем этапе культуры Сапалли только неспециализированного гончарства придомного характера. На более поздних этапах появляются осредоточенные в одном пункте целые группы керамических печей, выпускавших строго определенную продукцию, что свидетельствует о значительном развитии социально-экономических отношений общества.

САГДУЛЛАЕВ А.

ДРЕВНЕСОГДИЙСКИЕ ПОСЕЛЕНИЯ

(ТашГУ им. В.И.Ленина)

1. Археологические исследования последнего пятилетия в долине Кашкадарьи — южном Согде значительно расширяют представления об историко-культурных процессах, протекавших здесь в раннежелезном веке. Древнейшие поселения области, согласно относительной хронологии археологических комплексов, датируются в пределах первой трети, второй четверти и середины I тыс. до н.э. К числу наиболее ранних относятся Чиракчиге, Бркурган, Янгиге и Даратге.

2. По характеру, особенностям и типам расселения

в бассейне Кашкадарьи выделяются пять древних культурно-хозяйственных районов-оазисов - Еркурганский, Кызылдарьинский, Тавхасдарьинский, Кайрагачский и Гульдарьинский. Их границы определяются компактно освоенными зонами в пределах изолированных речных систем.

3. Наиболее крупным по числу древних памятников является Кайрагачский культурно-хозяйственный район, расположенный в подгорной полосе восточной части бассейна Кашкадарьи, где обнаружены шесть поселений раннежелезного века. Три поселения этого времени открыты в соседнем Гульдарьинском культурно-хозяйственном районе. По внешним признакам они представляют собой два основных типа.

4. Одним из них является подквадратное, прямоугольное либо округлое в плане поселение, ооконтуренное валом оборонительных стен, общей площадью от 0,25 до 2 га (Бешкютантепе, Курганча, Кузатепе, Самантепе 3, Туртбурчактепе I и др.). В центре многих из них выделяются подпрямоугольные в форме бугры, высотой 2-6 м.

5. Другой планировочный тип демонстрирует Даратепе, которое состоит из массивного бугра в 0,5 га, высотой 8-10 м. и прилегающей к нему рассредоточенной части до 6 га. Поселение окружено широкими оврагами былых речных проток. Мурфы и ресксп, заложенные в северо-восточной части Даратепе установили наличие трех строительных горизонтов с уровнями полов, залегающими на глубине 0,9-1,2-1,8 м. от дневной поверхности и культурный слой, мощностью до 2 м. Для всех горизонтов характерны пахсовые стены - разрушившиеся или сохранившиеся на высоту до 0,4 м. Производственно-бытовой инвентарь Даратепе представлен лепной и станковой керамикой, каменными орудиями труда и железным ножом.

6. Генетические истоки культуры раннежелезного века долины

Кашкадарья проявляются ещё недостаточно четко. Не исключено, что в ее формировании определенную роль сыграли племена степного круга, а также земледельческое население древней Бактрии. По всей вероятности, освоение ряда районов бассейна Кашкадарья в начале I тыс. до н.э. и особенно в УШ-УП вв. до н.э., отражает закономерный процесс расширения оседлоземледельческой и скотоводческой территорий расселения в Средней Азии.

Во всяком случае, пока нет никаких данных о собственно кашкадарьинских, более ранних генетических очагах рассматриваемой культуры. Обращает также на себя внимание, что южноогдийские поселения расположены у дорог, ведущих через горные перевалы в долину Сурхана и к Амударье.

6. По археологическим материалам в бассейне Кашкадарье четко намечаются древние подобласти расселения, которые получают в античной письменной хронике названия - Наутака и Ксениппа, а в средневековой - Кеш и Нахшеб - Несеф. С первой подобластью Наутака - Кеш) можно связывать районы от Заравшанского хребта до Гузадарья, со второй - низовья Кашкадарья с центром на городище Еркурган в ахеменидский и раннеантичный периоды. Античную Наутаку и Ксениппу следует отождествлять не с крупными городскими поселениями, а именно с областями расселения в южном Согде, что ранее уже отмечалось исследователями.

О Г Л А В Л Е Н И Е

СЕКЦИЯ МУЗЫКИ

Абдуллаев Р. Жанр катта ашуда в условиях современности . . .	3
Астафьева О. Камерно-инструментальное творчество композиторов Таджикистана	5
Вахидов А. Композиционные особенности цикла "24 прелюдии и фуги" Г. Мушеля	7
Гулдыев Ш. Некоторые черты мелодики песен туркменских бахши	9
Джумаев А. О психологическом основании музыкальной эстетики средневекового Востока	12
Зисерман Д. Некоторые вопросы повышения эффективности музыкальных занятий /к постановке проблемы/	14
Иванов А. К понятию "традиция" в науке о народной музыкальной культуре	17
Кадырова Н. Значение мелодического начала в симфонической музыке Узбекистана	20
Ковалежо В. Некоторые вопросы организации учебного репертуара при обучении игре на фортепиано в ТашГИЖ	23
Макарова М. О роли ритма в процессах формообразования туркменской традиционной инструментальной музыки	24
Малькеева А. К вопросу общности традиций инструментальной исполнительской практики народов Средней Азии и Ирана	27
Медведева В. Народная музыка глазами молодых	30
Назаров А. Об эволюции понятия "музыкальное искусство" в трудах мыслителей Среднего и Ближнего Востока	33

Назарова Л. Общие закономерности развития таджикской симфонической музыки	36
Сабирова С. Хорезмский фольклор и его претворение в творчестве композиторов Узбекистана (на примере концерта для чанга с симфоническим оркестром А.А.Атаджанова)	39
Салимова Л. Танцевальная музыка в системе жанров узбекской народной музыки	42
Сраджев В. К вопросу осознания исполнительских движений в теории пианизма	45
Темина Е. О некоторых свойствах восточного натуральноладового многоголосия в аспекте явлений современной гармонии	47
Хакимова А. К вопросу методики анализа хоровой фактуры А'сарреПа	49
Шарафиева Н. Узбекская хоровая капелла и её деятельность в развитии пения без сопровождения	52
Шмидт Е. К вопросу о фигуре и фоне в монодии	55

СЕКЦИЯ ТЕАТРА И КИНО

Адылова Р. Образ женщины в кинематографе Азии	58
Махмудова Г. "Легенда о любви" Н. Хикмета (Источники легенды и её драматургическая интерпретация)	60
Мухтаров И. Некоторые вопросы воплощения классических комедий в современном узбекском театре	62
Рузметов А. Деятельность рабочих клубов Узбекистана по идейно-политическому воспитанию рабочего класса в довоенный период /1920-41. гг./	65
Рузметова Г. Музыкально-пропагандистская деятельность клубных учреждений Узбекской ССР	67

Рыбник Т.	Лев Толстой и Вс.Э.Мейерхольд	69
Слоним А.	Зрительный образ оперного спектакля	71
Хайтиатова С.	К проблеме изучения телевизионного художест- венного фильма в республике	76
Улдашев Т.	Проблемы современной узбекской комедии	77

СЕКЦИЯ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ

Подсекция современного изобразительного искусства и архитектуры

Абдуллаева С.	Формирование творческой индивидуальности молодых художников Узбекистана 70-х годов	81
Абдуразакова В.	Эстетика обустройства автомобильных дорог Сред- неазиатского региона	83
Абиджанова М.	Направленность архитектуры Ташкентского метро	86
Аскарлов Ш.	Стимулы и восприятие	88
Бабаджанова Г.	Принципы взаимодействия монументальной живописи и архитектуры Узбекистана 70-х годов	89
Бойиров Т.	Современные художественные промыслы Андижанской об- ласти	92
Воронова М.	Современная народная игрушка Узбекистана	94
Джурраева Л.	Проблемы традиции и новаторства в творчестве Ни- колаева А.В. /Усто-Мумина/	95
Зейналова З.	Творческий путь архитектора С.Сутягина	96
Кржкова Е.	Солнцезащита и пластика в архитектуре Узбекистана	97
Назарьянц О.	Подземная урбанизация при реконструкции историче- ских городов Узбекистана	100
Сосновская А.	Поиски средств сценической выразительности в теат- рально-декоративном искусстве Узбекистана 60-х гг.	101

- Трухачева Л. К вопросу о национальном своеобразии изображения -
 тельного искусства республик Средней Азии и
 Казахстана 103
- Хакимов А. Проблемы развития художественного фарфора в Узбекистане -
 тана 106
- Подсекция истории искусств и архитектуры
- Азимов И. Архитектура ферганских медресе 109
- Аршевская З. Декоративные особенности стоечно - балочных конструкций в народной архитектуре Сурхандарьинской области 110
- Асанов Э. Новые данные о дворце Тимура Ак - Сарай 111
- Дохудоева И. Кашмирские рукописи в собрании АН Тадж ССР. . . 114
- Дохудоева И. К вопросу изучения орнамента среднеазиатских надмогильных камней - " кайраков " 116
- Каримов И. Искусство оформления хорезмской рукописной книги . . 118
- Миртычев Т. Сасанидская фортификация Эрк - калы 120
- Некрасова Е. Новые археологические данные об архитектуре ханака в ансамбле Султан - Саодат 121
- Савчук С. К трактовке изображения гипшокампа на керамической печати из Дашверенитепе 123
- Хаджиева О. История развития архитектуры города Амхабада . . . 124
- Осупов Д. Наследие народного зодчего Юсуфали Мусаева 126
- Секция археологии
- Абдуллаев Б. Культура древнеземельческих племен эпохи поздней бронзы Северной Бактрии 128

Батиров А. Скотоводство и охота племен эпохи бронзы и раннего железа на юге Узбекистана	131
Боледов С. Керамический комплекс из Баба - тепе	133
Грицина А. К вопросу о знаках на керамических сосудах	134
Ильхамов Ш., Тухтаев Х., Абдуразаков А., Аскарлов И. Образова- ние сшитых полимеров диизоцианатов в порах сырцо- вых археологических материалов и их свойства	136
Исхаков М. Исследование Дунье - тепе на городище Будрач	137
Мирзаахмедов Д. Глазурованная керамика Бухары второй поло- вины XVIII - нач. XX. вв.	139
Карасев В. Зосморфные сюжеты в поливной керамике Бинката X - XI веков (новые открытия)	141
Рахманов У. Керамические печи Сапалли	142
Сагдуллаев А. Древнесогдийские поселения	143

Р-01160. подписано в печать П.Ш.81г. Формат бумаги
60x90 1/16 усл. п.л. 7,6. Объем 6,0. Заказ П172.
Тираж 200 экз. Бесплатно.

Картфабрика института "Узгипрозем", г.Ташкент, ул. Нукими, П76

Бесплатно