ISSN: 2181-8932

O‘zbekiston davlat san’at va madaniyat instituti XABARLARI

ВЕСТНИК

Государственного института искусств и культуры Узбекистана

BULLETIN

of the Uzbekistan State Institute of Arts and Culture

2026/3 (38)

O‘zbekiston davlat san’at va madaniyat instituti xabarlari

Ilmiy-nazariy, amaliy-uslubiy, ma’naviy-ma’rifiy jurnal

BOSH MUHARRIR O‘RINBOSARI –

YAKUBOV Baxtiyor Choriyevich –
San’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD), dotsent

TAHRIR HAY’ATI

MAVRULOV Abduxalil Abdulxayevich –
Tarix fanlari doktori, professor

QODIROVA Sarvinoz Muhsinovna –
San’atshunoslik fanlari doktori, professor

ABDULLAYEVA Munavvara –
O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan yoshlar murabbiysi, professor

MAXMUDOVA Xamida Axyulovna –
O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan yoshlar murabbiysi, professor

RIZAYEV Amanulla Zufarovich –
San’atshunoslik fanlari nomzodi, professor

XAYTMATOVA Sabohat Agzamovna –
San’atshunoslik fanlari nomzodi, professor

FAYZIYEVA Feruza Xadjimuradovna –
San’atshunoslik fanlari nomzodi, professor

MALIKOVA Sevar Samatovna –
Pedagogika fanlari nomzodi, professor

XALIKULOVA Go‘zal Erkinovna –
San’atshunoslik fanlari nomzodi, professor

MAMATQOSIMOV Jahongir Abirqulovich –
Pedagogika fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD), professor

ALIEVA Sadagat Aga Safar gizi –
Xizmat ko‘rsatgan madaniyat xodimi, dotsent

KERIMOVA Sevil Alifettah gizi –
San’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori, dotsent

NISHONBOYEVA Qunduz Vahobovna –
Tarix fanlari nomzodi, dotsent

KOSHELEVA Antonina Fyodorovna –
Pedagogika fanlari nomzodi, dotsent

ISMOILOV Xamdam –
Filologiya fanlari nomzodi, dotsent

MAXMUDOV Mirali Xaydarovich –
Pedagogika fanlari nomzodi, dotsent

ISOQOV Ziyodulla Safaraliyevich –
Tarix fanlari nomzodi, dotsent

XUDOEV G‘ani Muhammadovich–
San’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD), dotsent

ABDURAHMONOVA Feruza Eshkobilovna –
Filologiya fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD), dotsent

JAMOATCHILIK KENGASHI

NAZARBEKOV Ozodbek Ahmadovich –
O‘zbekiston Respublikasi Madaniyat vaziri,
O‘zbekiston Respublikasi xalq artisti

XASANOV Otabek Abdurashidovich –
Respublika ma’naviyat va ma’rifat markazi direktori, siyosiy fanlari doktori (DSc)

Sirojiddin SAYYID –
O‘zbekiston Yozuvchilar uyushmasi raisi,
O‘zbekiston xalq shoiri

RIZAYEV Shuhratilla Tursunovich –
O‘zbekiston Respublikasi Madaniyat vazirligi huzuridagi Kinematografiya agentligi direktori,
filologiya fanlari nomzodi, professor,
O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan yoshlar murabbiysi

ABDULLAYEV Rustam Abdullayevich –
O‘zbekiston Bastakorlar uyushmasi raisi,
O‘zbekiston Respublikasi san’at arbobi

SAGDIYEV Yodgor Xabibovich –
O‘zbek Milliy akademik drama teatri direktori,
O‘zbekiston Respublikasi xalq artisti

MUSTAFAYEVA Nodira Abdullayevna –
O‘zbekiston Respublikasi Fanlar akademiyasi ijtimoiy-gumanitar fanlar bo‘limi boshlig‘i

MAMATMUSAYEV Toxir Shaydulovich –
O‘zbekiston Respublikasi Oliy ta’lim, fan va innovatsiyalar vazirligi huzuridagi Oliy attestatsiya komissiyasining Ijtimoiy-gumanitar fanlar bo‘yicha bosh inspektori, arxitektura fanlari doktori (DSc), professor

KASIMOV Nodir Ulug‘ovich –
O‘zbekiston Respublikasi Oliy ta’lim, fan va innovatsiyalar vazirligi Yoshlar siyosati va ma’naviy tarbiyaviy ishlar boshqarmasi boshlig‘i

AKILOVA Kamola Boltaboyevna –
O‘zbekiston tasviriy san’at galereyasi direktori, O‘zBA akademigi, san’atshunoslik fanlari doktori (DSc), professor,
O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan madaniyat xodimi

ISMOILOVA Jannat Xamidovna –
O‘zbekiston tarixi davlat muzeyi direktori,
tarix fanlari doktori, professor

TESHABOYEVA Umida Alimdjanovna –
O‘zbekiston Respublikasi Prezidenti Administratsiyasi huzuridagi Axborot va ommaviy kommunikatsiyalar agentligining Alisher Navoiy nomidagi
O‘zbekiston Milliy kutubxonasi direktori,
tarix fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD)

Maqolada keltirilgan ma’lumotlarning to‘g‘riligi uchun muallif mas’uldir

Jurnal O‘zbekiston Respublikasi Oliy attestatsiya komissiyasi rayosatining 2017-yil 29-noyabrdagi 245/6-sonli qarori bilan San’atshunoslik fanlari bo‘yicha dissertatsiyalar yuzasidan asosiy ilmiy natijalarni chop etishga tavsiya etilgan ilmiy nashrlar ro‘yxatiga kiritilgan

O‘zbekiston matbuot va axborot agentligi tomonidan 2015-yil 14-dekabrda 0862-raqam bilan ro‘yxatga olingan

2026/3 (38)

ISSN 2181-8932

Вестник Государственного института искусств и культуры Узбекистана

Научно-теоретический, практико-методический, духовно-просветительский журнал

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

ЯКУБОВ Бахтиёр Чориевич –
доктор философии (PhD) по искусствоведческим наукам, доцент

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

МАВРУЛОВ Абдухалил Абдулхаевич –
доктор исторических наук, профессор

КАДЫРОВА Сарвиноз Мухсиновна –
доктор искусствоведческих наук, профессор

АБДУЛЛАЕВА Мунаввара –
заслуженный наставник молодёжи Узбекистана, профессор

МАХМУДОВА Хамида Ахюловна –
заслуженный наставник молодёжи Узбекистана, профессор

РИЗАЕВ Аманулла Зуфарович –
кандитат искусствоведческих наук, профессор

ХАЙТМАТОВА Сабохат Агзамовна –
кандидат искусствоведения, профессор

ФАЙЗИЕВА Феруза Хаджимурадовна –
кандидат искусствоведения, профессор

МАЛИКОВА Севар Саматовна –
кандидат педагогических наук, профессор

ХАЛИКУЛОВА Гузал Эркиновна –
кандидат искусствоведческих наук, профессор

МАМАТКОСИМОВ Джахонгир Абиркулович –
доктор философии (PhD) по педагогическим наукам, профессор

НИШОНБОЕВА Кундуз Вахабовна –
кандидат исторических наук, доцент

АЛИЕВА Садагат Ага Сафар гизи –
заслуженный деятель культуры, доцент

КЕРИМОВА Севиль Алифеттах гизи –
доктор философии в области истории искусств, доцент

КОШЕЛЕВА Антонина Фёдоровна –
кандидат педагогических наук, доцент

ИСМОИЛОВ Хамдам –
кандидат филологических наук, доцент

МАХМУДОВ Мирали Хайдарович –
кандидат педагогических наук, доцент

ИСОКОВ Зиёдулла Сафаралиевич –
кандидат исторических наук, доцент

ХУДОЕВ Гани Мухаммадович –
доктор философии (PhD) по искусствоведческим наукам, доцент

АБДУРАХМОНОВА Феруза Эшкабиловна –
доктор философии (PhD) по филологическим наукам, доцент

ОБЩЕСТВЕННАЯ РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

НАЗАРБЕКОВ Озодбек Ахмадович –
министр культуры Республики Узбекистан, народный артист Узбекистана

ХАСАНОВ Отабек Абдурашидович –
директор республиканского центра культуры и просвещения, доктор политических наук (DSc)

Сирожиддин САЙИИД –
председатель Союза писателей Узбекистана, народный поэт Узбекистана

РИЗАЕВ Шухратилла Турсунович –
директор агентства кинематографии при Министерстве культуры Республики Узбекистан, кандидат филологических наук, профессор, заслуженный наставник молодежи Узбекистана

АБДУЛЛАЕВ Рустам Абдуллаевич –
председатель Союза композитров Узбекистана, заслуженный деятель искусства Республики Узбекистан

САГДИЕВ Ёдгор Хабибович –
директор Узбекского Национального академичиского драматического театра, народный артист Республики Узбекистан

МУСТАФАЕВА Нодира Абдуллаевна –
заведующий отделом общественно гуманитарных наук Академии наук Республики Узбекистан

МАМАТМУСАЕВ Тохир Шайдулович –
главный инспектор по общественно-гуманитарным наукам высшей аттестационной комисии при Министерстве Высшего образования, науки и инноваций Республики Узбекистан, доктор архитектурных наук (DSc), профессор

КАСИМОВ Нодир Улугович –
начальник Управления молодёжной политики и духовно воспитательных дел министерства Высшего образования, науки и инноваций Республики Узбекистан

АКИЛОВА Камола Болтабоевна –
директор галереи изобразительного искусства Узбекистана, академик ХАУз, доктор искусствоведческих наук (DSc), профессор, заслуженный работник культуры Узбекистана

ИСМОИЛОВА Жаннат Хамидова –
директор государственного музея истории Узбекистана, доктор исторических наук, профессор

ТЕШАБОЕВА Умида Алимджановна –
директор Национальной библиотеки Узбекистана имени Алишера Навои Агентства информации и публичных коммуникаций при Администрации Президента Республики Узбекистан, Доктор философии (PhD) по истории

Автор ответственен за верность сведений, приводимых в статье

Журнал введён в список научных изданий, рекомендуемых к публикации основных научных результатов диссертаций по наукам Искусствоведения решением № 245/6 от 29 ноября 2017 года Советом Высшей аттестационной комиссии Республики Узбекистан

Введен в список №0862 от 14 декабря 2015 года Агентствомпечати и информации Узбекистана

2026/3 (38)

ISSN 2181-8932

Bulletin of the Uzbekistan State Institute of Arts and Culture

A scientific-theoretical, practical-methodological, and spiritual-educational journal

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF:

YAKUBOV Bakhtiyor Chorievich –
Doctor of Philosophy (PhD) in Art Studies, Associate Professor

EDITORIAL BOARD

MAVRULOV Abdukhalil Abdukhaevich –
Doctor of Historical Sciences, Professor

KODIROVA Sarvinoz Muhsinovna –
Doctor of Art Studies, Professor

ABDULLAEVA Munavvara –
Honored Youth Mentor of Uzbekistan, Professor

MAKHMUDOVA Khamida Akyulovna –
Honored Youth Mentor of Uzbekistan, Professor

RIZAEV Amanulla Zufarovich –
Candidate of Art Studies, Professor

KHAYTMATOVA Sabokhat Agzamovna –
Candidate of Sciences in Art Studies, Professor

FAYZIEVA Feruza Khajimuradovna –
Candidate of Sciences in Art Studies, Professor

MALIKOVA Sevar Samatovna –
Candidate of Sciences in Pedagogical Sciences, Professor

KHALIKULOVA Guzal Erkinovna –
Candidate of Art Studies, Professor

MAMATKOSIMOV Jahongir Abirkulovich –
Doctor of Philosophy (PhD) in Pedagogical Sciences, Professor

NISHONBOEVA Kunduz Vahobovna –
Candidate of Sciences in History, Associate Professor

ALIYEVA Sadagat Aga Safar gizi –
Honored Worker of Culture, Associate Professor

KERIMOVA Sevil Alifettah gizi –
Doctor of Philosophy in Art History, Associate Professor

KOSHELEVA Antonina Fyodorovna –
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

ISMOILOV Khamdam –
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor

MAKHMUDOV Mirali Khaydarovich –
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

ISOKOV Ziyodulla Safaralievich –
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor

KHUDOEV Ghani Muhammadovich –
Doctor of Philosophy (PhD) in Art Studies, Associate Professor

ABDURAHMONOVA Feruza Eshkabilovna –
Doctor of Philosophy (PhD) in Philological Sciences, Associate Professor

PUBLIC COUNCIL

NAZARBEKOV Ozodbek Ahmadovich –
Minister of Culture of the Republic of Uzbekistan, People's Artist of the Republic of Uzbekistan

KHASANOV Otabek Abdurashidovich –
Director of the Republican Center for Spirituality and Enlightenment, Doctor of Political Sciences (DSc)

Sirojiddin SAYYID –
Chairman of the Writers' Union of Uzbekistan, People's Poet of Uzbekistan

RIZAEV Shuhratilla Tursunovich –
Director of the Cinematography Agency under the Ministry of Culture of the Republic of Uzbekistan, Candidate of Philological Sciences, Professor, Honored Youth Mentor of Uzbekistan

ABDULLAEV Rustam Abdullaevich –
Chairman of the Composers' Union of Uzbekistan, Honored Art Worker of the Republic of Uzbekistan

SAGDIEV Yodgor Khabibovich –
Director of the Uzbek National Academic Drama Theater, People's Artist of the Republic of Uzbekistan

MUSTAFAEVA Nodira Abdullaevna –
Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan

MAMATMUSAEV Tokhir Shaydulovich –
Chief Inspector for Social and Humanitarian Sciences of the Higher Attestation Commission under the Ministry of Higher Education, Science and Innovation of the Republic of Uzbekistan, Doctor of Architectural Sciences (DSc), Professor

KASIMOV Nodir Ulughovich –
Head of the Department of Youth Policy and Spiritual and Educational Affairs of the Ministry of Higher Education, Science and Innovation of the Republic of Uzbekistan

AKILOVA Kamola Boltaboevna –
Director of the Uzbekistan Fine Arts Gallery, Academician of the Uzbekistan Academy of Arts, Doctor of Art Studies (DSc), Professor, Honored Cultural Worker of Uzbekistan

ISMOILOVA Jannat Khamidovna –
Director of the State Museum of History of Uzbekistan, Doctor of Historical Sciences, Professor

TESHABOEVA Umida Alimdjanovna –
Director of the Alisher Navoi National Library of Uzbekistan under the Agency of Information and Mass Communications under the Administration of the President of the Republic of Uzbekistan, Doktor of Philosophy (PhD) in Historical Sciences

The journal is included in the list of scientific publications recommended for publishing the main scientific results of dissertations in the field of Art Studies by Decision No. 245/6 of November 29, 2017, of the Presidium of the Higher Attestation Commission of the Republic of Uzbekistan

Registered by the Uzbekistan Press and Information Agency on December 14, 2015, with registration number 0862

The author is responsible for the accuracy of the information provided in the article

2026/3 (38)

ISSN 2181-8932

MUNDARIJA

I. TEATR

1. **M.Axmetjanova.** Sahna ortidagi buyuk umr.....6
2. **M.Umarov.** Toshkent jadidlari teatri.....,,,.....11
3. **Sh.Abdurasulov.** O‘zbek dramaturgiyasi va teatrida Sohibqiron Amir Temur obrazi talqini.....14
4. **D.Jumanova.** Fulminiya yoxud Luidji orzusi.....23
5. **B.Aytmuratov.** Qoraqalpoq teatridagi transformatsion jarayonlar va yangi tendensiyalar.....31

II. KINO

1. **N.Kasimova.** Syurrealizm oqimining o‘ziga xos xususiyatlari.....36
2. **J.Chaqqonov.** O‘zbek kinosida burch va ma’naviyat masalasining badiiy talqini.....41
3. **G.Xomidova.** “Parizod” – taajjub va tafakkur to‘qnashuvi.....45
4. **D.Salomov.** Kino san’atida kriminal-detektiv janrining tarixi, shakllanishi va taraqqiyoti.....49
5. **S.Mardayeva.** O‘zbek kinosida qahramon obrazining tarixiy rivoji.....53

III. MUSIQA

1. **Т.Седих.** Джаз в кинематографе Узбекистана в начале XX века.....57
2. **Z.Xudayarova.** Rahmon Ollaberganov va “Oshiq G‘arib va Shohsanam” musiqali dramasi.....63
3. **D.Karimov.** O‘zbek xalq cholg‘ularining tarixiy evolyutsiyasi: an’anadan raqamli madaniyat sari.....66
4. **B.To‘raboyeva.** Bastakorlik ijodi o‘tmish manbalarida.....69
5. **X.Shukurjonova.** XV asr musiqiy manbalarida dutor haqidagi dastlabki ma’lumotlar.....72

IV. SAN’AT TARIXI, FALSAFA

1. **Р.Фатхуллаев.** Морфология, орнаментальные системы и художественное наследие Ташкентской керамической артели имени Баранова.....76
2. **F.Abduvohidov.** Hamza Umarovning teatr va kino san’atidagi ijodiy izlanishlari.....83
3. **D.Nazirova.** Kulgi ortidagi mahorat.....89
4. **I.Xomidov.** O‘zbek teatrida komediya nutqining tadrijiy taraqqiyoti.....94
5. **R.Rizayeva.** Teatrda grim san’atining rivojlanish jarayonlari.....98

V. PEDAGOGIKA, PSIXOLOGIYA

1. **R.Kutekeeva.** Akademiyalíq vokal kórkem ónerinde hawaz tárbiyasíníń zamanagóy usíllarí.....102
2. **M.Abdujabbarova, A.Kosheleva.** Madaniy kod – milliy tarbiyaning muhim omili sifatida.....105
3. **M.Isakova.** O‘zbek kino san’atining bolalar ruhiyati va tarbiyasiga ta’siri.....109
4. **B.Davronov.** Oliy ta’limda cholg‘u ijrochiligini o‘qitish metodikasini takomillashtirishning pedagogik asoslari.....112
5. **T.Xojanazarov.** XIX ásir Italiya bel canto qosíqshílíq dástúrleri hám olardíń zamanagóy akademikalíq vokal mektebine transformaciyasí.....116

VI. MADANIYATSHUNOSLIK, NOMODDIY MADANIY MEROS

1. **K.Umarov.** Jamiyat ijtimoiy-ma’naviy barqarorligini ta’minlashda o‘zbek teatrining o‘rni.....120
2. **U.Bahromov.** Farg‘ona vodiysi an’anaviy do‘ppilaridagi kashtalarning etnomadaniy xususiyatlari.....124
3. **M.Xolmo‘minov.** Yangi O‘zbekistonning ijtimoiy-innovatsion rivojlanishida madaniy islohotlarning o‘rni....128
4. **N.Sobirova.** Muzeylarning ijtimoiy tarmoqlardagi kommunikatsiyasi: xorijiy tajriba va O‘zbekiston amaliy san’at muzeyi misolida.....133
5. **A.Jabborov.** O‘zbek mumtoz musiqasining shakllanishi va tarixiy taraqqiyoti: madaniyatshunoslik talqini.....137



Muqaddas AXMETJANOVA,

O‘zDSMI “San’atshunoslik va madaniyatshunoslik” kafedrasi professori v.b., falsafa fanlari doktori (DSc)

SAHNA ORTIDAGI BUYUK UMR

(Teatrshunos, tanqidchi, pedagog va olim Muhabbat To‘laxo‘jayeva 80 yoshda)

Annotatsiya. *Mazkur maqolada O‘zbekiston teatrshunosligi va san’atshunosligi rivojiga salmoqli hissa qo‘shgan olim, teatr tanqidchisi va pedagog Muhabbat Turobovna To‘laxo‘jayevaning ilmiy-ijodiy hamda pedagogik faoliyati tahlil qilinadi. Olimaning o‘zbek dramaturgiyasi, teatr rejissurasi, teatr tanqidchiligi va mustaqillik davri teatriga bag‘ishlangan tadqiqotlari, ularning ilmiy-amaliy ahamiyati yoritiladi. Shuningdek, Muhabbat To‘laxo‘jayevaning teatr jarayonini tadqiq etishda dramaturgiya, rejissura va aktyorlik san’atining o‘zaro munosabatiga bergan e’tibori, teatrshunoslik ta’limidagi pedagogik faoliyati hamda xalqaro ilmiy-madaniy muloqotlardagi ishtiroki xususida fikr yuritiladi.*

Kalit so‘zlar: *teatrshunoslik, san’atshunoslik, teatr tanqidchiligi, o‘zbek teatri, dramaturgiya, rejissura, teatr tarixi, pedagogika, milliy sahna san’ati.*

Аннотация. *В данной статье анализируется научно-творческая и педагогическая деятельность учёного, театрального критика и педагога Мухаббат Туробовны Тулахужаевой, внесшей значительный вклад в развитие узбекского театроведения и искусствоведения. Освещаются исследования учёной, посвящённые узбекской драматургии, театральной режиссуре, театральной критике и театру периода независимости, а также их научное и практическое значение. Кроме того, рассматривается внимание Мухаббат Тулахужаевой к взаимосвязи драматургии, режиссуры и актёрского искусства в процессе исследования театрального процесса, её педагогическая деятельность в области театроведческого образования, а также участие в международном научно-культурном диалоге.*

Ключевые слова: *театроведение, искусствоведение, театральная критика, узбекский театр, драматургия, режиссура, история театра, педагогика, национальное сценическое искусство.*

Abstract. *This article analyzes the scholarly, creative, and pedagogical activities of Muhabbat Turobovna Tulakhojayeva, a scholar, theatre critic, and educator who made a significant contribution to the development of Uzbek theatre studies and art studies. It examines her research devoted to Uzbek dramaturgy, theatre directing, theatre criticism, and theatre of the independence period, highlighting their academic and practical significance. The article also discusses Tulakhojayeva’s attention to the interrelationship between dramaturgy, directing, and acting in the study of the theatrical process, her pedagogical activities in theatre education, and her participation in international scholarly and cultural dialogue.*

Keywords: *theatre studies, art studies, theatre criticism, Uzbek theatre, dramaturgy, directing, theatre history, pedagogy, national performing arts.*

Teatr milliy madaniyat tarixida nafaqat badiiy hodisa, balki jamiyatning ma'naviy-estetik tafakkurini aks ettiruvchi muhim ijtimoiy-madaniy institut sifatida namoyon bo‘ladi. Sahna asarida muayyan davrning ijtimoiy ruhi, inson va jamiyat munosabatlari, milliy qadriyatlar hamda badiiy tafakkurning o‘zgarish jarayonlari o‘z ifodasini topadi.

Shu bois teatr tarixini o‘rganish, dramaturgiya va rejissura taraqqiyotini tahlil qilish, spektakllarni ilmiy-estetik nuqtai nazardan baholash teatrshunoslik fanining muhim vazifalaridan hisoblanadi. Bu jarayonda teatrshunos olimlar faoliyati alohida ahamiyat kasb etadi.

O‘zbek teatrshunosligi taraqqiyotida bir necha o‘n yilliklar davomida ilmiy izlanish olib borgan Muhabbat To‘laxo‘jayevaning ilmiy-ijodiy faoliyati alohida o‘rin tutadi. Uning tadqiqotlari o‘zbek dramaturgiyasi, teatr rejissurasi, tanqidchiligi va teatr tarixining turli masalalarini qamrab olgan.

Olimning 80 yillik yubileyi munosabati bilan uning ilmiy va pedagogik faoliyatiga nazar tashlash, teatrshunoslik sohasidagi izlanishlarining o‘ziga xos xususiyatlarini belgilash muhim ilmiy-metodologik ahamiyatga ega.



Muhabbat To‘laxo‘jayeva

MUHABBAT TO‘LAXO‘JAYEVANING ILMIY-TADQIQOT FAOLIYATI

Muhabbat To‘laxo‘jayeva 1946-yil 23-iyul kuni Toshkent shahrida tug‘ilgan. 1969-yilda A.N.Ostrovskiy nomidagi Toshkent davlat teatr va rassomlik institutining teatrshunoslik fakultetini tamomlagan. 1970–1974-yillarda Toshkent davlat akademik rus drama teatrida adabiy bo‘lim boshlig‘i sifatida faoliyat yuritgan.

Teatrning bevosita amaliy muhitida ishlash tajribasi uning keyingi ilmiy izlanishlari uchun muhim professional asos bo‘ldi. Teatrshunos uchun spektakl jarayonini nafaqat nazariy jihatdan, balki teatr jamoasining ijodiy faoliyati bilan bevosita tanish holda kuzatish tadqiqot ob'yektini chuqurroq anglash imkonini beradi.

1978-yilda Moskvadagi San'atshunoslik umumittifoq ilmiy-tadqiqot instituti aspiranturasini tamomlagan Muhabbat To‘laxo‘jayeva “Zamonaviy o‘zbek dramasi va uning sahnaviy talqini (1960–1970-yillar)” mavzusida nomzodlik dissertatsiyasini himoya qildi.

Dissertatsiya mavzusining o‘zi olimning ilmiy qiziqishlarida dramaturgik matn va uning sahnadagi talqini masalasi muhim o‘rin tutganini ko‘rsatadi. Dramaturg asari sahnaga ko‘chirilganda uning mazmuni, g‘oyasi va obrazlar tizimi rejissyorlik talqini orqali yangi badiiy shakl kasb etadi. Shu nuqtayi nazardan dramaturgiya va rejissura o‘rtasidagi munosabat teatrshunoslikning muhim tadqiqot yo‘nalishlaridan biridir.

1979-yildan boshlab Muhabbat To‘laxo‘jayeva O‘zbekiston Fanlar akademiyasi San'atshunoslik ilmiy-tadqiqot institutida teatr va xoreografiya yo‘nalishida ilmiy faoliyat olib bordi. Uning mazkur muassasadagi ko‘p yillik mehnati o‘zbek teatri jarayonini tizimli o‘rganish bilan bog‘liq ilmiy izlanishlarining shakllanishi va rivojlanishiga zamin yaratdi.

REJISSURA TADQIQI VA TEATR JARAYONI

Muhabbat To‘laxo‘jayevaning ilmiy merosida teatr rejissurasi masalasi alohida ahamiyatga ega. 1997-yilda u “O‘zbek drama teatri rejissurasi (rivojlanish tendensiyalari va zamonaviy muammolar)” mavzusida doktorlik dissertatsiyasini himoya qildi. Rejissurani tadqiq etish teatr san'atining birgina komponentini o‘rganish bilan cheklanmaydi. Chunki spektakl dramaturg, rejissyor, aktyor, rassom, kompozitor va boshqa ijodiy mutaxassislar mehnatining o‘zaro uyg‘unligi natijasida yuzaga keladi. Shu ma'noda rejissyor

spektaklning umumiy badiiy konsepsiyasini shakllantiruvchi muhim ijodiy shaxs sifatida namoyon bo‘ladi.

Muhabbat To‘laxo‘jayevaning rejissuraga bag‘ishlangan tadqiqotlarida o‘zbek drama teatrining rivojlanish tendensiyalari va zamonaviy muammolarini o‘rganishga e’tibor qaratilgan. Bu yondashuv teatrni muayyan spektakllar majmui sifatida emas, balki doimiy harakat va o‘zgarishdagi ijodiy jarayon sifatida tadqiq etish imkonini beradi.

Teatrshunosning vazifasi bu jarayonda faqat rejissyorlik yechimini qayd etish emas. Rejissyorning badiiy niyati dramaturgik material, aktyorlik ijrosi va sahna tili bilan qanday uyg‘unlashganini aniqlash ham muhimdir.

Shu jihatdan Muhabbat To‘laxo‘jayevaning ilmiy faoliyatida dramaturgiya, rejissura va aktyorlik san’atining o‘zaro munosabatini yaxlit teatr hodisasi sifatida anglashga intilish muhim ahamiyat kasb etadi.

Muhabbat To‘laxo‘jayevaning ko‘p yillik ilmiy va tanqidiy faoliyatini ham ana shu vazifalar nuqtai nazaridan baholash mumkin.

ILMIY MEROS VA TEATR TA’LIMI

Muhabbat To‘laxo‘jayevaning ilmiy merosi bir qator monografiya, kitob va uslubiy qo‘llanmalardan tashkil topgan.

Olimning ilmiy merosi o‘zbek teatrining tarixi, dramaturgiya, rejissura, tanqidchilikka doir bir qator tadqiqotlarni qamrab oladi. Uning T. Yo‘ldoshev bilan hammualliflikdagi “Teatr sahnasida o‘zbek dramaturgiyasi. 1960–1980-yillar” kitobi o‘zbek dramaturgiyasining sahnaviy talqiniga bag‘ishlangan. “O‘zbek drama teatri rejissurasi (rivojlanish tendensiyalari va zamonaviy muammolar)” asari esa o‘zbek rejissurasining taraqqiyot yo‘llari va muammolarini tadqiq etishga qaratilgan. “Teatr tanqidchiligi” kitobi esa Muhabbat To‘laxo‘jayevaning teatr jarayonini tahlil qilish va tanqidiy fikr yuritish masalalariga bo‘lgan e’tiborini namoyon etadi.

“Lyudmila Gryaznova” monografiyasida taniqli aktrisaning teatr faoliyati tadqiq etilgan. 2021-yilda nashr etilgan “Teatr tarixi. Mustaqillik davridagi o‘zbek teatri” uslubiy qo‘llanmasi uning teatr ta’limiga qo‘shgan hissasini yana bir bor ko‘rsatadi.

Ushbu asarlarni birlashtiruvchi asosiy xususiyat – o‘zbek teatrini turli ilmiy nuqtayi nazarlardan tadqiq etishga intilishdir. Dramaturgiya, rejissura, tanqidchilik va teatr tarixi bir-biridan ajralgan holda emas, balki yagona teatr jarayonining tarkibiy qismlari sifatida namoyon bo‘ladi.

PEDAGOGIK FAOLIYATNING ILMIY MEROSDAGI O‘RNI

Muhabbat To‘laxo‘jayeva faoliyatining muhim yo‘nalishlaridan yana biri – pedagogika. 1997-yildan O‘zbekiston davlat san’at institutida ustozlik faoliyatini boshlab, san’atshunoslik kafedrasi professori sifatida ta’lim jarayonida ishtirok etib kelmoqda. Shuningdek, O‘zbekiston davlat xoreografiya akademiyasi hamda “Diydor” teatr-studiyasida yoshlarga teatr san’ati bilan bog‘liq bilim va ko‘nikmalarni shakllantirib keladi.

Teatrshunoslik ta’limida nazariy bilimning amaliy teatr jarayoni bilan bog‘liqligi muhim omildir. Spektakl tahlili, dramaturgik matnni o‘rganish, rejissyorlik yechimlarini baholash va teatr tarixi haqidagi bilimlar bo‘lajak mutaxassisning kasbiy tafakkurini shakllantirishga xizmat qiladi.

Shu nuqtayi nazardan, Muhabbat To‘laxo‘jayevaning ilmiy va pedagogik faoliyati bir-birini to‘ldirib boradi. Olim sifatida to‘plangan ilmiy tajriba ta’lim jarayoniga kirib boradi, pedagogik faoliyat esa teatrshunoslikning yangi avlod mutaxassislariga yetkazilishiga xizmat qiladi.

XALQARO ILMIY-MADANIY HAMKORLIK

Muhabbat To‘laxo‘jayevaning faoliyati O‘zbekiston teatr jarayoni doirasi bilangina cheklanib qolmagan. U xalqaro teatr festivallari va ilmiy-amaliy konferensiyalarda ishtirok etgan. Jumladan, Tyumen shahrida o‘tkazilgan “Oltin tulpor” xalqaro teatr festivali-tanlovining V va VI festivallarida hakamlar hay’ati tarkibida ishtirok etgan. Shuningdek, zamonaviy sahna va ekran san’atida milliy qadriyatlarning o‘zgarishi, Qozog‘iston teatrshunosligi tarixi, nazariyasi va amaliyoti, zamonaviy o‘zbek kinorejissurasida an’ana va yangilik kabi mavzularga bag‘ishlangan ilmiy-amaliy anjumanlarda qatnashgan. Qozog‘iston milliy xoreografiya instituti dissertatsiya kengashidagi faoliyati ham uning mintaqaviy ilmiy hamkorlikdagi ishtirokini ko‘rsatadi.

Bunday ilmiy-madaniy aloqalar teatrshunoslikda tajriba almashish, milliy teatr jarayonlarini qiyosiy nuqtayi nazardan anglash va Markaziy Osiyo madaniy makonidagi umumiy hamda o‘ziga xos jarayonlarni o‘rganish uchun mu-

himdir.

Muhabbat To‘laxo‘jayevaning ilmiy faoliyatini baholashda uning o‘zbek teatrining turli yo‘nalishlarini qamrab olganini alohida ta’kidlash lozim.

Dramaturgiya tadqiqi teatr asarining adabiy asosini anglashga xizmat qilsa, rejissura tahlili ushbu materialning sahnada qanday badiiy talqin etilishini ochib beradi. Teatr tanqidchiligi esa tayyor spektaklni estetik va kasbiy mezonlar asosida baholash imkonini beradi. Teatr tarixi mazkur jarayonlarni davriy va madaniy kontekstda ko‘rishga imkon yaratadi.

Shu nuqtayi nazardan, olimning ilmiy faoliyatini bir-biri bilan uzviy bog‘liq bo‘lgan to‘rt asosiy yo‘nalishda ko‘rish mumkin:

1. O‘zbek dramaturgiyasi va uning sahnaviy talqini;
2. O‘zbek drama teatri rejissurasi;
3. Teatr tanqidchiligi;
4. Teatr tarixi va ta’limi.

Ushbu yo‘nalishlar birgalikda Muhabbat To‘laxo‘jayevaning o‘zbek teatrshunosligidagi ilmiy pozisiyasini belgilaydi.

Muhabbat To‘laxo‘jayevaning hayot va ijod yo‘li o‘zbek teatrshunosligi taraqqiyoti bilan uzviy bog‘liq. Uning ilmiy faoliyatida dramaturgiya, rejissura, teatr tanqidchiligi va teatr tarixi masalalari muhim o‘rin egallaydi.

Olimning nomzodlik va doktorlik dissertatsiyalari, monografiyalari, kitoblari va uslubiy qo‘llanmalari o‘zbek teatr san’atining muayyan davr va jarayonlarini ilmiy nuqtai nazardan o‘rganishga qaratilgan. Ayniqsa, rejissura va dramaturgiya o‘rtasidagi munosabat, spektaklning sahnaviy talqini, teatr tanqidchiligining vazifalari kabi masalalar uning ilmiy qiziqishlari markazida turgan.

Muhabbat To‘laxo‘jayevaning pedagogik faoliyati esa mazkur ilmiy tajribaning ta’lim jarayoniga tatbiq etilishi va yosh mutaxassislarga yetkazilishi bilan ahamiyatlidir.

Tanqid – buzish emas, anglashdir. Teatrshunoslikning muhim tarmoqlaridan biri – teatr tanqidchiligidir. Tanqid spektakl haqida fikr bildirish bilan birga, uning badiiy qiymatini belgilash, ijodiy jarayonning yutuq va muammolarini ko‘rsatish, san’at va jamiyat o‘rtasidagi muloqotni ta’minlash vazifalarini ham bajaradi.

Muhabbat To‘laxo‘jayevaning “Teatr tanqidchiligi” asari ushbu yo‘nalishga bag‘ishlangan bo‘lib, olimning teatr jarayonini tahlil qilishga bo‘lgan ilmiy qiziqishini namoyon etadi.

Tanqidchilikda xolislik, kasbiy bilim, estetik mezon va mas’uliyat muhim o‘rin tutadi. Spektaklni baholashda uning dramaturgik asosi, rejissyorlik konsepsiyasi, aktyorlik ijrosi, sahna bezagi, musiqiy yechim va umumiy badiiy yaxlitligi kabi omillarning o‘zaro munosabatini hisobga olish talab etiladi.

Shu ma’noda teatr tanqidchisi sahna jarayonining oddiy kuzatuvchisi emas. U spektakl va tomoshabin, ijodkor va jamiyat o‘rtasida intellektual muloqot yuzaga kelishiga xizmat qiluvchi mutaxassisdir.

Teatr tanqidchisi haqida gap ketganda bir muhim haqiqatni unutmaslik kerak: tanqidning vazifasi asarni inkor etish emas. Ha, haqiqiy tanqid – anglashga urinish. Sahnadagi yutuqni ko‘ra bilish, kamchilikni esa xolislik bilan ko‘rsatish; ijodkor mehnatini hurmat qilgan holda, san’at mezonlarini pasaytirmaslik – tanqidchidan katta ma’naviy mas’uliyat talab etadi. Muhabbat To‘laxo‘jayevaning teatr tanqidchiligi va san’atshunoslik sohasidagi ko‘p yillik faoliyatini ana shu mas’uliyat bilan bog‘lash mumkin. U teatrga tashqi tomosha emas, tadqiqot obyekti sifatida ham, tirik ma’naviy jarayon sifatida ham qaraydi. Shuning uchun uning ilmiy faoliyatida sahna san’atining kechagi va bugungi holati, uning taraqqiyot tendensiyalari, dramaturgiya va rejissura masalalari muhim o‘rin tutadi.

Sahna chiroqlari so‘nganda... Teatrda spektakl tugaydi. Aktyorlar sahnadan chiqadi. Tomoshabinlar tarqaladi. Chiroqlar so‘nadi. Ammo teatrshunos uchun ish tugamaydi.

Aksincha, uning savollari shundan keyin boshlanadi: Bu spektakl nima demoqchi bo‘ldi? U qaysi zamonni ifodaladi? Rejissyor qanday yechim topdi? Aktyor obrazni qanday yaratdi? Milliylik va zamonaviylik sahnada qay tarzda uyg‘unlashdi? Shu savollar ortidan yana bir sahna, yana bir spektakl, yana bir tadqiqot boshlanadi.

Muhabbat To‘laxo‘jayevaning sakson yillik hayot yo‘lida ham ana shu izlanish ruhi mujassam. U sahnada ko‘p yillar chiroqlar ostida turgan aktyor emas. Ammo sahna san’atining ma’nosini anglash, rejissyorning badiiy niyati va sahnaviy yechimlarini ilmiy-tahliliy nuqtai nazardan tadqiq etish, teatr tarixini yozish, bugungi ijodiy jarayonlarni kuzatish va tahlil qilish, dramaturg, ijodiy jamoa mehnatining o‘zaro uyg‘unligini anglashdek sharafli vazifani umri davomida sidqidildan ado etib kelmoqda. Muhabbat To‘laxo‘jayeva sahnada bevosita

obraz yaratmagan bo‘lsa-da, rejissyorning izlanishi, aktyorning mahorati va dramaturgning badiiy tafakkurini bir butun san’at hodisasi sifatida anglashga xizmat qilgan teatrshunos olim sifatida o‘z o‘rniga ega.

80 yosh – inson umrining oddiy bir sanasi emas. Ayniqsa, ilm va san’at sohasida umr kechirgan inson uchun bu sana ortga nazar tashlash, bosib o‘tilgan yo‘lni sarhisob qilish va faxrlanish fursatidir.

Ammo haqiqiy ziyoli uchun umr sarhisobi faqat yillar bilan o‘lchanmaydi.

U yozgan qator kitoblar bor.

U tadqiq etgan teatr tarixi bor.

Uning behisob ilmiy maqolalari bor.

U dars bergan auditoriyalar bor.

Uning fikrlari bilan bahslashgan, ulardan saboq olgan shogirdlar bor.

Eng muhimi – san’atni anglashga bag‘ishlangan bemisl mehnat bor.

Kasblarning sharaflilari bisyor. Ammo ular orasida ilmiy va ma’naviy merosni boyituvchi kasblar eng ulug‘laridandir. Muhabbat To‘laxo‘jayevaning ilmiy, ijodiy, pedagogik faoliyatiga nazar tashlar ekanmiz, aynan shu buyuklikni his etamiz.

Olimaning hayoti – san’atga xizmat qilishning yana bir shakli haqidagi go‘zal hikoyadir.

Bu hikoyada teatr bor.

Ilm bor.

Ustozlik bor.

Kasbga sadoqat bor.

Va eng muhimi – o‘zbek san’atiga bag‘ishlangan umr bor.

Uning ko‘p yillik faoliyatini umumlashtirganda, teatrshunos olimning asosiy vazifasi sahnada sodir bo‘layotgan jarayonni shunchaki qayd etish emas, balki uning badiiy, tarixiy va ijtimoiy ma’nosini anglashdan iborat ekanini ko‘ramiz.

Shu ma’noda, Muhabbat To‘laxo‘jayevaning ilmiy merosi o‘zbek teatr san’atini anglashga qaratilgan ko‘p yillik izlanishlarning natijasi sifatida ahamiyatlidir. Uning teatrshunoslik, tanqidchilik va pedagogika sohalaridagi faoliyati milliy sahna san’atining ilmiy o‘rganilishi va kelgusi avlodlarga yetkazilishi jarayonida munosib o‘rin egallaydi.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Туляходжаева М.Т., Юлдашев Т.И. Узбекская драматургия на сцене театра. 1960–1980-е годы. – Ташкент: Фан, 1990. – 134 с.

2. Туляходжаева М.Т. Режиссура узбекского драматического театра (тенденции развития и современные проблемы). – Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1995. – 86 с.

3. To‘laxo‘jayeva M.T. Teatr tanqidchiligi. – Toshkent: “San’at” jurnali nashriyoti, 2015. – 410 c.

4. Туляходжаева М.Т. Людмила Грязнова. – Ташкент: Издательство журнала «Санъат», 2017. – 255 с.

5. To‘laxo‘jayeva M.T. Teatr tarixi. Mustaqillik davri o‘zbek teatri. Uslubiy qo‘llanma. – Toshkent: Ilm-Ziyo-Zakovat, 2021. – 303 b.



Mamur UMAROV,

O‘zDSMI “San’atshunoslik va madaniyatshunoslik” kafedrasi professori, falsafa fanlari nomzodi

TOSHKENT JADIDLARI TEATRI

Annotatsiya. *Mazkur maqolada XX asr boshlarida Toshkent shahrida shakllangan jadidchilik harakati va uning milliy teatr san’ati rivojidagi o‘rni yoritilgan. Unda Turkiston o‘lkasidagi ijtimoiy-madaniy jarayonlar, “Usuli jadid” maktablarining tashkil topishi, ma’rifatparvar ziyolilarning faoliyati hamda teatrning xalqni ma’rifatlantirish va milliy ongni shakllantirish vositasiga aylanish jarayoni tahlil etiladi. Maqolada jadidlar teatrining o‘ziga xos badiiy xususiyatlari, ma’rifiy ahamiyati va milliy teatr taraqqiyotiga qo‘shgan hissasi haqida fikr yuritiladi.*

Kalit so‘zlar: *jadidchilik, Toshkent, jadidlar teatri, milliy teatr, Munavvarqori, Abdulla Avloniy, “Turon” jamiyati, “Padarkush”, “Kolizey”, ma’rifatparvarlik, milliy uyg‘onish, teatr san’ati.*

Аннотация. *В данной статье освещается джадидское движение, сформировавшееся в Ташкенте в начале XX века, и его роль в развитии национального театрального искусства. Анализируются социально-культурные процессы в Туркестанском крае, создание школ «Усули джадид», деятельность просветителей-интеллектуалов, а также процесс превращения театра в средство просвещения народа и формирования национального самосознания. В статье рассматриваются своеобразные художественные особенности театра джадидов, его просветительское значение и вклад в развитие национального театра.*

Ключевые слова: *джадидизм, Ташкент, театр джадидов, национальный театр, Мунавваркори, Абдулла Авлоний, общество «Туран», «Падаркуш», «Колизей», просветительство, национальное возрождение, театральное искусство.*

Abstract. *This article examines the Jadid movement that emerged in Tashkent in the early twentieth century and its role in the development of national theatrical art. It analyzes the socio-cultural processes in the Turkestan region, the establishment of “Usuli Jadid” schools, the activities of intellectuals and enlightenment-oriented figures, as well as the transformation of theatre into a means of educating the people and shaping national consciousness. The article also discusses the distinctive artistic features of Jadid theatre, its educational significance, and its contribution to the development of national theatre.*

Keywords: *Jadidism, Tashkent, Jadid theatre, national theatre, Munavvarqori, Abdulla Avloni, “Turon” Society, “Padarkush”, “Coliseum”, enlightenment, national revival, theatrical art.*

Turkiston o‘lkasining qadimiy shahri Toshkent 1865-yili general Chernyayev tomonidan ishg‘ol qilinib, Rossiyaga qo‘shib olingach qator o‘zgarishlar sodir bo‘ldi. Eski shaharning O‘rdasidan o‘tadigan anhorning yuqori qismi “Yangi shahar” deb ataldi va rus qo‘shinlari hamda ularning oilalari shu tomonga joylashtirildi. Ularning yashash tarziga sharoit yaratish uchun: gospitallarga vrachlar; bolalarini o‘qitish uchun maktablar; ularda ishlaydigan o‘qituvchilar; maishiy xizmat xodimlari; madaniy, ma’rifiy hamda siyosiy jihatdan ish yurituvchilar zarur edi. Natijada Toshkentning yuqori qismidagi “Yangi shahar” kun sayin kengayib borardi.

1876-yili Qo‘qon xonligi tugatilib, Xiva xonligi va Buxoro amirligi bilan bitim tuzilgach, urushlar

to‘xtab, nisbatan tinch hayot boshlangach, bu o‘lkaning Samarqanddagi “Yangi shahar”ga hamda Farg‘ona vodiysidagi “Yangi Marg‘ilon”ga ko‘chib keladiganlar soni ortib ketdi. Ular kechki dam olishlari uchun klublar, yoshlarni band qilish uchun madaniyat uylari qura boshladilar. Yopiq binolar ichida o‘z qobiliyatlarini ochish uchun teatr to‘garaklari tashkil qila boshladilar. Ularning malakasini oshirish uchun markazdan professional teatrlarning ijodiy jamoalarini gastrol safariga taklif qilishdi. Mehmonlar teatr spektakllarini namoyish qiladigan maxsus binolar qurishni boshladilar.

Qo‘qon xonligi tugatilgach an’anaviy teatr aktyorlari tarqab ketdi. Saroyda xizmat qiladigan qiziqlar soni 30 nafar edi. Bu jarayonni o‘rgangan qo‘qonlik Mamajon Rahmonov: *“An’anaviy teatr ijodkorlari o‘z repertuarlarini ochiq maydonda, keng doirada, olomon ichida o‘ynardi, aktyor bilan tomoshabinni ayirib turadigan chegara bo‘lmasdi. Bu jarayon aktyorlardan o‘z tashqi qiyofasiga ko‘proq diqqat qilishni taqozo qilardi. Bunday sharoit aktyorlardan ijrodagi harakatlarni mimika, so‘z, kiyim-kechak, jihoz, hamda grimni biroz bo‘rttirishni, yirik planga urg‘u berishni, shartlilikka amal qilishni talab qilardi”,* – deydi [1].

Bog‘chasaroylik Ismoilbek Gaspirali XIX asr oxirida Rossiya qaramog‘idagi musulmonlarning ahvoli og‘irligini anglab yetdi. Sababi, o‘z yurtida savodini chiqargach, markazda kadetlar kursida o‘qigan, so‘ngra Sarbona universitetini tugatib, uyiga qaytgan Ismoilbek rivojlanishdan ortda qolgan ahvolni o‘zgartirish uchun maktab ochdi. Eski o‘qitish uslubidan voz kechib, 4 oyda bolalarni o‘qish va yozishga o‘rgata oldi. U bu o‘qitish uslubini “Usuli jadid” ya’ni, “Yangicha o‘qitish uslubi” deb atadi. Dunyo kezgan va o‘zgarishlardan xabardor Ismoilbek erishgan yutuqlarini turkiy xalqlarga tarqatish uchun “Tarjimon” nomli gazeta ochdi va unda dunyodagi rivojlangan yurtlar haqida ham xabarlar berib bordi. Bu mashhur gazetadagi xabarlar XX asr boshida Turkiston o‘lkasiga ham yetib ketdi.

Dunyo kezgan, haj safariga borib, ibodatini bajargan ziyolilar o‘z o‘lkasi rivojlanishdan ortda qolganini va Ismoilbekning xohishlarini anglab yetdi. Ular barcha soha uchun kadr tayyorlaydigan maktablarni isloh qilish lozimligini bilib “Usuli jadid” maktablarini ocha boshladi. Bunday yangilik Turkiston o‘lkasiga yoyildi va “Jadidlar xarakati” nomini oldi. Toshkentga joylashib olganlar mahalliy yoshlarni “Rus-tuzem” maktablarida o‘qitib, ular sonini ko‘paytirgan sayin, ma’rifatparvar ziyolilar “Usuli jadid” maktablarini ochib, o‘zlari o‘quv qo‘llanmalari va darsliklar yozib, o‘quvchilarga tarqata boshladilar. Anashunday toshkentlik fidoyilarga Furqatning kelib qo‘shilishi, rus tilini bilishi, ularning madaniy hayotini ulug‘lashi, ayniqsa, teatrda ko‘rganlarini she’riy izohlashi tarixiy voqea bo‘ldi.

XX asr boshidagi keskin o‘zgarishlarga guvoh bo‘lgan toshkentlik ziyolilar – Hoji A’zam, Sattorxon, Abdug‘ofurov, Saidrasul Saidazizov, Inomxo‘ja Umriyoxo‘jayev, Jo‘rabek Qalandarqori o‘g‘li, Sharifxo‘ja Poshshaxo‘ja o‘g‘li, Muhiddinxo‘ja Hakimxo‘ja o‘g‘li, Mirza Abdullo, Islom Muhammad o‘g‘li kabi ahli ilmlar edi.

Bu davrda Toshkentdagi ijodiy muhit namuna darajasiga ko‘tarildi. Bunga yana bir sabab 1898-yili shoir Fayzulloh Majiy “Kalila va Dimna”ni turkiy tilga tarjima qilgan edi. Bu mashhur asar 1901-yilda qayta nashr qilindi.

Ziyolilar markaziga aylangan Toshkentga buyog‘i Buxoro amrligidan Xiva xonligidan, Samarqand, Qo‘qon, Marg‘ilon, Farg‘ona va Namangan kabi yirik shaharlardan ilm ahllari kela boshladi. Tarjimon Majiy mashhur Bedilxon edi. Muqimiyning tengdoshi, tengsiz xattot Fayzulloh Majiy 1901-yili, yosh vafot etdi. Bu davrda yana bir shoir Kamiyning – “Ilmni ikki dunyo saodati” deb bilishi va butun ijodini bilim targ‘ibotiga bag‘ishlashi uni mashhurlar qatoriga ko‘tardi.

Toshkentga 1899-yili temir yo‘lning yetib kelishi shaharga markazdan keladigan professional teatrlar oqimini ko‘paytirdi. Endi shaharga joylashganlar qatori, ruscha biladiganlar ham gastrolga kelgan teatr, opera, balet, sirk hamda kinematograf namunalaridan bahramand bo‘ldilar. Ular orasida Saidrasul Aziziy birinchilardan bo‘lib, o‘zi tugatgan rus maktabiga o‘qituvchi sifatida ishga olingandi. So‘ngra rus tilidagi o‘qituvchilar seminariyasida ham dars bera boshlagach “Kofir Maxsum” tamg‘asini oldi. Uning “Ustozi avval” nomli darsligi 1902-yili nashrdan chiqdi.

Turkiston o‘lkasidagi ma’rifatparvarlar markaziga aylangan Toshkentda barcha ziyolilar maslahatchisiga aylangan Munavvarqoriga jadidlar ergashdi. Sababi u 1901-yilda ilk “Usuli jadid” maktabini ochgan edi. Qori maqomiga erishgach, Buxoroda o‘qidi. Qaytib kelib mahallasidagi masjidda imomlik qildi.

Yetakchiga aylangan ziyolilar yangi ochilgan maktab o‘quvchilari uchun “Adibi avval”, “Adibi soniy”, “Tavjid ul Qur’on”, “Yer yuzi” kabi darslik

va qo‘llanmalar tuzib, nashr qilib, “Usuli jadid” maktablariga tarqatdi. Ular har yili qayta nashr qilinardi, sababi o‘quvchilar soni ortib borardi.

Maktablarini namuna darajasiga ko‘targan Munavvarqori haqida Behbudiy o‘zi tashkil qilgan matbuotda xabar berdi. Sababi uning maktabida saviyali o‘qituvchilar dars bergani uchun 1901–1904-yillar davomida ta’lim olganlar chet eldagi nufuzli universitetlarga o‘qishga kirgan edi. Har bir sohada yetakchi bo‘lgan Munavvarqori birinchilardan bo‘lib “Jamiyati xayriya”ni tuzdi. Sababi chet elda o‘qiyotganlar soni ortgani sari, ularni yetuk mutaxassisga aylanishi uchun mablag‘ kerak edi. Ularni qo‘llaydigan jamiyat boylarning xayriyasi evaziga faoliyat yuritishi belgilangan bo‘lib, hisoboti ham e’lon qilib borilardi.

Milliy teatr qurish va uning harajatlarini qoplash uchun Abdulla Avloniy navbatdagi “Turon” jamiyatini tuzdi. Munavvarqori e’tiboriga tushgan Avloniy uning ko‘magi bilan jamiyatning yetmish uch moddali nizomini ishlab chiqdi. Bu nizom – teatr truppasi, maktab, nashriyot, shirkatlar, kutubxona, klub, gazeta, talabalarni qo‘llash, spektakllar sahnalashtirish kabi jadidlarning barcha maqsadlarini qamrab olgan edi. Jamoa mablag‘i evaziga teatr truppasi tuzilib, repetitsiyalar boshlandi. 1914-yilning 27-fevralida Toshkentdagi ikki ming o‘rinli “Kolizey” nomli teatrda ilk milliy fojia “Padarkush” sahnalashtirilib, namoyish oldidan Munavvarqori ma’ruza qiladi. U tomosha haqida, teatr haqida uning ahamiyati haqida so‘zladi. Bu uslub jadidlar teatri uchun an’anaga aylandi. Ilk o‘zbek teatr truppasining a’zolari: Nizomiddin Xo‘jayev – ishchi; G‘ulom Zafariy – muallim; Muhammadjon Poshshoxo‘jayev – prikazchik; Fozil Jonboyev – muallim; Hasan Qori – muallim; Abdurahmon Akbarov – prikazchik; Qudratilla Yunusiy – prikazchik; Sami Qori – muallim; Qudratulla Maxsum – ziyoli kabi, turli kasb egalari edi.

Turkiston o‘lkasida ruslar qurgan teatrlar 300–350 o‘rinli edi. Toshkent Dumasi qurgan teatr ham 300 o‘rinli bo‘lib, gastrolga keladiganlar soni ko‘paygach, 350 o‘rinli qilib kengaytirilgan. 2000 o‘rinli “Kolizey” teatrini Toshkentda qurilishi boshlanishi 1903-yilda shov-shuv bo‘lgan edi. Teatrning egasi B.M.Sinsadzening niyati hayratomuz bo‘lib, bino 1913-yilda bitdi. Bu teatr barcha talablarga javob beradigan darajada hamda Shorshteyn kabi tajribali rejissyorga egaligi bilan e’tiborga loyiqligini bilgan Avloniy “Padarkush”ni shu yerda sahnalashtirdi. Bu teatr unga ko‘maklashgani uchun spektakl ijro hamda tashkiliy darajasi bilan hammani hayratlantirdi.

Toshkentdagi rus rahbarlardan biri Ostraumov o‘zbeklar, ruslarga 200 yil avval qaram bo‘lgan tatarlardan o‘tib ketganini o‘z maqolasida alohida ta’kidladi. Mashhur spektakl ijrochilari: Boy – Abdulla Avloniy; Hayrullo – Obidxon Hoji; Domla – I.Ziyoboyev; Toshmurod – B.Alamov; Ziyoli – N.Xo‘jayev; Tangriqul – Sh.Rahimiy; Nor – M.Poshshxo‘jayev; Boy xotin – Q.Ismatullayev edi. Negadir M.Rahmonov tuzgan bu ro‘yxatda pivoxona egasi – Armanin bilan yengiltak ayol – Liza ijrochilari ko‘rsatilmagan. Sababi elni buzayotganlar rolini ijro qilganlarga omma zarar yetkazmasin degan maqsad yashiringan shekilli. Toshkentlik jadidlarning niyati teatr tuzib xalqni ro‘parasiga sahnada “oyna” qo‘yib, ahvolini o‘ziga ko‘rsatish edi. Eng muhimi ziyolilar guvoh bo‘lgan voqeani tomoshabin ishtirokida “appart” uslubida muhokama qilishi jadidlar dramaturgiyaga hamda spektaklga olib kirgan yangilik edi.

Xulosa shuki, “Jadidlar teatri” erishgan yutuqlarni to‘g‘ri tahlil qilish va ular yaratgan o‘ziga xoslikni, milliy ruhni yoshlarga yetkazish davr talabiga aylandi. Prezidentimiz ta’kidlaganlariday, o‘tmish haqida gapirish borasidagi qo‘rquv – hadikdan qutildik. Shu bois jadid bobolar va momolar fidoyiligi haqida baralla so‘zlaydigan jadidlar teatrini ulug‘laydigan davr keldi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Раҳмонов М. Ўзбек театри тарихи. – Тошкент: Фан, 1968. – 448 б.
2. Қосимов Б. Миллий уйғониш. – Тошкент: Университет, 1993. – 228 б.
3. Avloniy A. To‘plam – Toshkent: Zabarjad Media, 2024. – 400 b.
4. Саидрасул Азизий. Устози аввал. – Тошкент: В. И. Ильин литографияси, 1913. – 48 б.

Shohrux ABDURASULOV,
O‘zR FA San’atshunoslik instituti
yetakchi ilmiy xodimi,
san’atshunoslik fanlari bo‘yicha
falsafa doktori (PhD),
katta ilmiy xodim



O‘ZBEK DRAMATURGIYASI VA TEATRIDA SOHIBQIRON AMIR TEMUR OBRAZI TALQINI

Annotatsiya. *Mazkur maqolada mustaqillik yillari o‘zbek dramaturgiyasi va teatrida Amir Temur obrazini yaratish bo‘yicha olib borilgan izlanishlar haqida so‘z yuritiladi. Xususan, Sohibqiron hayoti va faoliyatiga bag‘ishlangan spektakllarning badiiy-g‘oyaviy, ma’naviy-ma’rifiy xususiyatlari tahlil qilinib, mazkur asarlarning jamiyat hayotida tutgan o‘rni ochib beriladi. Shuningdek, maqola so‘nggida kelgusida teatrlarda Amir Temur obrazi aks etgan yangi spektakllarni sahnalashtirish bo‘yicha zarur taklif va tavsiyalar bildiriladi.*

Kalit so‘zlar: *Amir Temur, o‘zbek dramaturgiyasi, o‘zbek teatri, tarixiy drama, sahnaviy talqin, tarixiy obraz, milliy qahramon, tarixiy shaxs, milliy o‘zlik, sahnalashtirish, obraz yaratish, zamonaviy teatr.*

Аннотация. *В данной статье рассматриваются исследования, проведённые в годы независимости по созданию образа Амира Темура в узбекской драматургии и театре. В частности, анализируются художественно-идейные, духовно-просветительские особенности спектаклей, посвящённых жизни и деятельности Сахибкирана, а также раскрывается место этих произведений в общественной жизни. Кроме того, в конце статьи приводятся необходимые предложения и рекомендации по постановке в театрах новых спектаклей, отражающих образ Амира Темура.*

Ключевые слова: *Амир Темур, узбекская драматургия, узбекский театр, историческая драма, сценическая интерпретация, исторический образ, национальный герой, историческая личность, национальная идентичность, сценическая постановка, создание художественного образа, современный театр.*

Abstract. *This article discusses the research carried out during the years of independence on the creation of the image of Amir Temur in Uzbek dramaturgy and theater. In particular, it analyzes the artistic, ideological, and spiritual-educational features of performances dedicated to the life and activities of Sahibkiran, and reveals the role of these works in society. In addition, the article concludes with important suggestions and recommendations for staging new theatrical productions that depict the image of Amir Temur in the future.*

Keywords: *Amir Temur, Uzbek dramaturgy, Uzbek theatre, historical drama, stage interpretation, historical image, national hero, historical figure, national identity, stage production, character creation, contemporary theatre.*

Istiqlol yillari mamlakatimizda milliy o‘zlikni anglash, tarixiy adolatni tiklash, mustabid tuzum davrida taqiqqa uchragan, ijtimoiy-ma’naviy hayotimizdan o‘chirilgan buyuk ajdodlarimizning yorqin siymosi, porloq xotirasini jonlantirish kun tartibidagi dolzarb vazifaga aylandi. Xususan, millat timsollaridan biri Sohibqiron Amir Temur shaxsini xalqimizga



Surxondaryo viloyati musiqali drama teatrining “Shoh va shoir”
(T.Zulfiqorov asari, rejissyor M.Ravshanov) **spektaklidan lavha.** 2005-yil.

qaytarish, uning jasorati, kuch-qudrati, ilm-u ma’rifati, bunyodkorlik salohiyatini tarannum etish va yosh avlod uchun ibrat-namunaga aylantirishga alohida e’tibor qaratildi. Madaniy hayotimizning barcha jabhalarida Amir Temur obraziga murojaat qilindi. Jumladan, o‘zbek dramaturgiyasi va teatr san’atida ham Sohibqiron siymosi aks etgan bir qator asarlar dunyoga keldi. Ushbu maqolada aynan o‘zbek teatrida Sohibqiron Amir Temur obraziga bag‘ishlangan spektakllar tahlil qilinadi. Maqola O‘zbekiston Respublikasi Fanlar akademiyasi San’atshunoslik institutining “O‘zbek teatrida XX–XXI asr boshlarida teatr shakllari va ifoda vositalarining evolyutsiyasi” mavzusidagi ilmiy-tadqiqot dasturi doirasida yozildi.

1996-yili Amir Temur tavalludiga 660 yil to‘lishi munosabati bilan mamlakatimiz teatrlarida Sohibqiron siymosi va faoliyati tasvirlangan ko‘plab spektakllar yaratildi. Mazkur jarayonning ijtimoiy-g‘oyaviy, badiiy-estetik ahamiyatini tahlil qilarkan, teatrshunos T.Islomov shunday yozadi: “Mustaqillik tufayli tarixga, avvallari taqiqlab qo‘yilgan yoki qaltis hisoblangan mavzularga qo‘l urish kuchayib ketdi. Shu jumladan, Amir Temur obrazini sahnaga olib chiqish, Sohibqironning murakkab va ulug‘vor obrazini yaratish borasida keyingi yillarda qator tajribalar ko‘zga tashlanadi. Temur va temuriylarning sahnaviy obrazlarini kashf etish jarayoni Vatanimizda bundan buyon cheklanishlarsiz, har taraflama va chuqur ijodiy izlanishlarni qamraydigan jarayondir. Bu borada Sohibqiron tavalludining 660 yilligiga butun borlig‘i bilan baxsh etilgan 1996-yil alohida ahamiyat kasb etadi. Teatr va dramaturglar ham ulug‘ sanaga munosib asar yaratishga intildilar” [1, 130-b].

Surxondaryo viloyati musiqali drama teatrining “Amir Temur va Yildirim Boyazid” (Q.Abdunabiyev asari, rej.M.Ravshanov), O‘zbek Milliy akademik drama teatrining “Sohibqiron” (A.Oripov asari, rej.O.Salimov), Farg‘ona viloyati musiqali drama teatrining “Amir Temur va To‘xtamishxon” (T.Mirzo asari, rej.M.Yusupov), Sirdaryo viloyati musiqali drama teatrining “Amir Temur” (K.Marlo asari, rej.V.Umarov) kabi spektakllari shu yo‘ldagi muvaffaqiyatli izlanishlardan bo‘ldi. Amir Temur yubileyi nishonlangan yili respublikamiz teatrlari o‘rtasida “Navro‘z” festivali ta’sis etilib, unda barcha teatr jamoalari buyuk ajdodimiz obrazi tasvirlangan spektakllar bilan ishtirok etishdi.

Qayd etilgan sahna asarlari orasida Hamza nomidagi akademik drama teatri (hozirgi O‘zbek Milliy akademik drama teatri) ning “Sohibqiron” spektakli madaniy hayotimizda e’tiborli voqea bo‘ldi. O‘zbekiston Qahramoni, atoqli shoir Abdulla Oripov qalamiga mansub she’riy uslubda yozilgan dramatik poema rejissyor, O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan san’at arbobi Olimjon Salimov tomonidan o‘ziga xos talqinda sahnalashtirildi. *“A.Oripov tomonidan drama matniga singdirilgan “kuch – adolatdadir” tezisiga amal qilgan holda rejissyor eng keksa akademik drama teatri sahnasida mantiqiy-falsafiy spektakl sahnalashtirdi. U adabiy materialni diqqat bilan qayta ishlab, unda aktyorlar o‘ynay oladigan – kuchli qarama-qarshilik, ahamiyatli xatti-harakatlarni qoldirdi”* [2, 159-b]. Darhaqiqat, adabiy jihatdan muhtasham poemani sahna talablariga moslashtirish oson vazifa emas, biroq rejissyor buning uddasidan chiqadi: drama qonuniyatlariga muvofiq ehtirosli, keskin, ziddiyatli sahnalarga boy spektakl sahnalashtiradi.

Spektakl muqaddimasida Sohibqironning

dunyoga kelishi ramziy tarzda ifodalanadi. Yuqoridan pastga nur fonida beshik tushib keladi, tevarak-atrofdan azon sadolari eshitiladi. So‘ng Bashoratchi (G‘.Hojiyev) so‘z olib, beshikdagi chaqaloq kelgusida dunyoni zabt etadigan buyuk fotih bo‘lishini bashorat qilib, Temurning ulug‘ligiga ishora qiladi. Mazkur sahna poemada yo‘q. U rejissyor tafakkurining mahsuli, spektaklning badiiyati va ta’sirchanligini oshirish, Temur shaxsiyatini keng masshtabda ko‘rsatish uchun ushbu sahna kiritilgan. Bu xususida san’atshunoslik fanlari doktori, professor Dilfuza Rahmatullayeva shunday yozadi: *“Spektakl muqaddimasi va epilogida ishtirok etuvchi xor va bashoratchi obrazlari ham rejissyorning topilmalari bo‘lib, ular spektaklning tomoshaviyligini oshirishga xizmat qilgan. Xor voqealarni o‘rni bilan sharhlaydi, kuchaytiradi. Ular bilan Amir Temurni bir necha bor sahnada yolg‘iz qoldirilishi orqali rejissyor butun diqqat-e’tiborni shu shaxsga, uning ruhiy holatlarini ochishga qaratdi. Ushbu ko‘rinishlarda qahramonning ruhiy emotsional holatlarini bo‘rttirish maqsadida rejissyor nur orqali uni umumiy fondan ajratib ko‘rsatishga erishgan. Umuman, spektakl ijodkorlari bosh qahramonning ruhiy, ayniqsa, uning iztirobga berilgan damlaridagi holatini ko‘rsatish maqsadida sahnaning ifodaviy vositalaridan juda o‘rinli foydalanganlar”* [3, 288-b].



O‘zbek Milliy akademik drama teatrining “Adolat fasli” (U.Azim asari, rej.A.Xolmo‘minov) **spektaklidan lavhalar.** 2023-yil.

Spektaklda Sohibqiron Amir Temur obrazini O‘zbekiston xalq artisti Tesha Mo‘minov ijro etadi. Aktyor ijrosidagi Temur qat’iyatli, jasur, vazmin hukmdor; ayni vaqtda inson o‘laroq sodda, samimiy, nozikta’b shaxs. Uning har bir xatti-harakati, faoliyatida aqlli, mushohadali, tadbirkor inson ekani sezilib turadi. T.Mo‘minov ijroda Sohibqironning ko‘p qirrali obrazini yaratishga harakat qiladi: xususan, suyukli rafiqasi Saroymulk bilan uchrashuvlarida u sadoqatli yor, kelinlari bilan suhbatlarida mehribon qaynota, farzandlariga nisbatan esa qattiqqo‘l, talabchan ota sifatida namoyon bo‘ladi. Aktyor qahramonining har bir holatiga mos ifodaviy vositalarni topishga, kechinmalarini tabiiy va ishonarli tarzda ko‘rsatishga intiladi. Eng muhimi, u Temur shaxsini ideallashtirmaydi, qahramonini boricha, insoniy xarakteri, fe’l-atvori ila ko‘rsatadi, Sohibqiron hukmdor sifatida qanchalik buyuk va qudratli bo‘lmasin, oddiy inson sifatida kechinmalar, iztiroblarni boshdan kechirishiga urg‘u qaratadi.

Spektaklning so‘nggi sahnasi rejissyor tomonidan ramziy yechim bilan hal qilingan. Amir Temur tushida ustozi, ma’naviy piri Xo‘ja Ahmad Yassaviyni ko‘radi. So‘ng uyqusi qochib, bezovta bo‘ladi. Jang oldidan sartaroshini chaqirib, sochini oldirishga qaror qiladi. Biroq ayni jarayonda boshida qattiq og‘riq turadi. Shunday og‘ir holatda u xayolan Xizr (G‘.Hojiyev) alayhissalom bilan suhbatlashadi. Sohibqiron Hazrati Xizrga Ahmad Yassaviy bilan uchrashish niyatida ekanini bildiradi. Xizr (a.s.) Yassaviy dunyoni tark etgani bois bu imkonsiz vazifa ekanini aytib, uning nomidan o‘zi suhbatga kiradi. Ushbu suhbat asnosida Amir Temurning insoniy kechinmalari, ruhiy iztiroblari to‘la namoyon bo‘ladi. So‘ng Temur kalima keltirgan holda harir oq mato orqali boqiy dunyoga rihlat qiladi.

“Sohibqiron” spektakli Amir Temur shaxsi va siyrati o‘zgacha idrok etilgani, falsafiy-ramziy mushohadalarga boyligi, badiiy-estetik jozibasi, ijtimoiy-g‘oyaviy ahamiyati bilan madaniy hayotimizda voqelik bo‘ldi. “Ayni chog‘da Amir Temur nomi uzoq vaqt tilga olinmay yoki tariximizdagi yovuz siymo sifatida ko‘rsatib kelingani tufaylimi mustaqillik sharofati bilan bu ulkan shaxsning milliy qahramon o‘laroq taqdim etilishi uni butkul qaytadan idrok etishni, o‘tmishga yangi nigoh bilan qarab, yangicha yondashishni taqozo etardi. Shu sababli spektakl yangicha tarixiy talqindagi dastlabki jiddiy badiiy asarlardan bo‘lgani uchun, unga muayyan ma’noli ijtimoiy-rasmiy tus berildi” [4, 38-b]. Ushbu spektakl tarixiy xotirani tiklash, moziy sahifalariga qaytish yo‘lida teatr ijodkorlari

tomonidan tashlangan dadil qadam bo‘ldi.

1996-yilgi “Navro‘z” festivalidan so‘ng teatrlarning Sohibqiron Amir Temur obraziga murojaati birmuncha susayadi. Faqat 2005-yilga kelib bu jarayon yana jonlanadi. Aynan shu yili Surxondaryo viloyati musiqali drama teatrida Temur Zulfiqorovning “Qafasdagi kaklik” asari asosida “Shoh va shoir” (Sh.Rahmatullayev tatabbusi, rej. M.Ravshanov), 2007-yilda Samarqand viloyat musiqali drama teatrida Abdulla Oripov va Lyusen Keren asarlari asosida “Buyuk Temur” (O.Salimov va I.Sultonovlar tabdili, rej. O.Salimov), 2007-yilda Qashqadaryo viloyati musiqali drama teatrida A.Oripov poemasi asosida yangi tahrirdagi “Sohibqiron” (rej.A.Abdunazarov) spektakllari sahna yuzini ko‘radi. Mazkur sahna asarlari ham Amir Temur shaxsining yangi qirralarini ochish, hukmdor va inson sifatidagi fazilatlarini kashf etish, tarix va bugungi jamiyatda tutgan maqomini ko‘rsatish yo‘lidagi samarali izlanishlardan bo‘ldi. Spektakllar mavzu, janr va uslub jihatidan rang-barangligi, Sohibqiron hayoti va faoliyatining turli yillarini aks ettirgani bilan e’tiborni tortadi. Shular orasida Surxondaryo viloyati musiqali drama teatrida taniqli adib Timur Zulfiqorovning “Qafasdagi kaklik” asari asosida (Sh.Rahmatullayev tatabbusi) mahoratli rejissyor, O‘zbekiston san’at arbobi Mansur Ravshanov tomonidan sahnalashtirilgan “Shoh va shoir” spektakli xususida alohida to‘xtalishni lozim topdik.

Spektakl voqealari buyuk bobokalonimiz Sohibqiron Amir Temur va Sharqning ulug‘ shoiri, “lison ul-g‘ayb” (“g‘oyibning tili”) deya ta’riflanuvchi Hofiz Sheroziyning uchrashuvi bilan bog‘liq ko‘hna rivoyatga asoslanadi. Albatta, tarixda bu ikki zotning yuz ko‘rishgani haqida aniq dalil-ma’lumot yo‘q, biroq shunisi ayonki, Sohibqiron bobomiz shoir-u san’atkor, olim-u fuzalolarni doimo ardoqlab, cheksiz ehtirom ko‘rsatgani ayni haqiqat. Modomiki, Hofizdek benazir shoir Sohibqiron huzurida bo‘lgan taqdirida ham shaksiz munosib e’tirof-u e’zozga sazovor bo‘lardi.

Spektaklda tasvirlanishicha, Sohibqiron umr kuzagida, keksayib, xastalikka yo‘liqqan, qumdan shifolanish ilinjida Termizga borib, ham duo-i iltijo, ham muolaja qilayotgan palla. Asar muqaddimasida o‘qiymiz:

Sohibqiron yetti yuz-u to‘qson hijriyda,
Kelib tushdi madinat-ar rijol Termizga.
Bunda tavof qildi, pirlar xoki xosini,
Dardman erdi, qabul qildi qum shifosini.
Bu hikoya shu tashrifdan bir kunlik hikoyat,
Shu bir kunlik hayot tuqqan mangu rivoyat.

Amir Temur oyoqlarini qumga ko‘mib, mulozim-u navkarlari bilan suhbat qurar ekan, o‘tayotgan umrini sarhisob qiladi, teran mushohada-yu xayollarga cho‘madi. Qum zarralarini kaftida tutib, asta yerga socharkan, go‘yo umr falsafasi, hayot mohiyatini tafakkur elaklaridan o‘tkazadi, eh-he, ne-ne fursat-u daqiqalar shu qum misol taqdir tegirmonida aylanib, maydalanib ketmadi asli... Shunday xayollar ila o‘tirgan Sohibqironga ittifoqo Sherozdan chiqqan, g‘oyat ajib va sir-sinoatga boy g‘azallari bilan turfa munozaralarga sabab bo‘layotgan Xoja Hofiz ismli shoirning daragini aytishadi. Bu “devona nazmboz” juda haddan oshibdi, hech istihola-yu hadiksiz,

Agar oni turki sheroziy ba dast orad dili moro,
Ba xoli hinduyash baxsham Samarqand-u Buxororo.

Ya’ni:

Agar ko‘nglumni shod etsa, o‘shal Sheroz jononi,
Qaro xoliga baxsh etgum Samarqand-u Buxoroni

– deya bayt bitibdi. Bu misralarni eshitib, Sohibqiron g‘azab otiga minadi. Qanchadan-qancha jang-u muhorabalar, urush-u talafotlar ila obod va ma’mur etilgan, yuzlab jahongir-u fotihlarning orzusi bo‘lgan bu ikki go‘zal shaharni bir yorning xoliga tortiq qilib yuborish – o‘taketgan bedodlik, kaltabinlik emasmi?! Amir Temur Hofizning ayni kunlarda shu yaqin atrofda ekanidan xabar topib, darhol huzuriga chorlaydi. Jahongashta shoir juldur libosda, qaddi bukik va mahzun holatda kirib keladi. Dunyoning turfa ishvalari-yu as’asalaridan etak silkib, faqirlig-u riyozat yo‘lini tutgan shoirning darveshnamo qiyofasi, xatti-harakati tomoshabinni mushohadaga chorlaydi. Hofizning bir qo‘lida kaklik solingan qafas, bamisoli “dunyo – shu qafas, biz odamlar esa kaklikmiz, bu yorug‘ olamdan sayrab-sayrab o‘tib ketamiz” (Amir Temur ta’biri), bir qo‘lida dutor, u ezgin nola qilganida, hayotning o‘tkinchiligi, bebaqoligi yodga tushadi.

Hofiz Sheroziy obrazini gavdalantirgan Tojikistonda xizmat ko‘rsatgan artist Xayrullo Nasriddinov ko‘z qarashlari, sukutlari orqali qahramoni ruhiyati, fe’l-atvorini yaratishga harakat qiladi. U har bir sahnada shoirona ehtiros va dramatik mahoratni uyg‘unlashtirishga intiladi, xususan, Amir Temur bilan bo‘luvchi bahs-u munozaralarda aktyorning mumtoz she’riyatni teran his qilishi va uni ijroda qo‘llay olishi namoyon bo‘ldi. Umuman, spektaklda g‘azal, teatr va kuy-qo‘shiqning jozib mushtarakligi, yaxlit kompozitsiyasi mujassam. Ayniqsa, Hofizning

o‘sha mashhur “Agar ko‘nglumni shod etsa...” misrasi ila kuylanuvchi qo‘shiq tomoshaning lirik-poetik ohangini kuchaytirib, asar g‘oyasi, shoir falsafasini ifodalovchi o‘ziga xos leytmotiv vazifasini bajarganki, bu shubhasiz, rejissyor va musiqa tanlovchi (aktyor X.Nasriddinov)ning samarali hamkorligi natijasidir.

O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan artist Hamid Oripov ijro etgan Amir Temur qat’iyat-u jur’ati, har ishni mulohaza qilishi, sabr-u matonati bilan ajralib turadi. *“Rejissyor va aktyor Amir Temur obrazini g‘ayrioddiy tarzda talqin qiladi. Temurning keksalikdagi charchoqlarini ta’kidlamay yoki yashirmay, spektakl e’tiborimizni uning intellektual va axloqiy fazilatlariga qaratadi. Hukmdorning charchagan qiyofasi ichida hali ham aql, matonat va idrok mavjud. Faqat endi u davlatlar va xalqlarni emas, balki bitta odamni – shoirni zabt etishi kerak”* [5, 210-b].

Aktyor Sohibqironning favqulodda kuchli va jasur shaxs ekaniga ham urg‘u beradi, bu holat uning ehtirosli monologlari, sahnaviy harakatlarida seziladi. Shuningdek, ushbu sahna asarida aktyor H.Oripov dramaturgik material va rejissyor maslagidan kelib chiqib, Amir Temurning vatanparvarligi, adolati, muhabbat va go‘zallikni ulug‘lashi kabi qator fazilatlariga e’tibor qaratganki, nazarimizda bu ulug‘ bobomiz siymosini turfa bo‘yoq-u rakurslarda ko‘rsatish imkonini bergan. Spektaklda fikrimizni quvvatlovchi sahnalar talaygina. Masalan, Sohibqironning Hofiz bilan shohlik martabasi, toj-u taxt haqidagi suhbati asnosida otlarning pishqirishi, qurol-aslahalar jarangi sahnani tutadi va taxtiravon ko‘targan navkarlari yetovida yovqur hukmdor Chingizxon (O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan artist Qudrat Burhonov) paydo bo‘ladi. Shundan so‘ng Amir Temur va Chingizxon o‘rtasida o‘ziga xos bahs-munozara kechadi. Chingiz umri davomida qay yurtni zabt etmasin, biror kasni tirik qo‘ymay qilichdan o‘tkazgani, odam boshidan minoralar qurgani, shahar-u ovullarni kunpayakun qilganidan g‘ururlanib, “qah-qah” urib kulsa, bunga javoban Sohibqiron egallagan yurtlarini adolat-u diyonat bilan boshqargani, shahar-u kentlarni obod etib, ko‘rkam obidalar qurdirganini aytib, haqiqiy hukmdorning salohiyati yaratuvchanlik va bunyodkorlikda ekanini ta’kidlaydi. Shu sahnada tomoshabin ikki xil dunyoqarash-u tutum bilan yashagan shohlar qismatidan ibratlanadi va beixtiyor Sohibqironga ehtiromi, ixlosi ortadi.

Yana bir sahnada Amir Temurning ayollariga bo‘lgan munosabati, izzat-ikromini ko‘ramiz. Sohibqiron musiqa sadolari ostida raqsga tushayotgan bir guruh malikalar qurshovida qoladi, so‘ng ular birin-ketin xirom aylab, xojasi qarshisida to‘xtaydi. Ulug‘ sarkarda hayotida katta-kichik iz qoldirgan bu malikai davronlarni birma-bir ta’riflaydi: O‘ljoyxonim – “bor-yo‘g‘i to‘rt yil yashagan baxtim”; Cho‘lponmulkxonim – “Tangri bir kunlik, bir soatlik visolni nasib etdi”; Saroymulkxonim – “bu olamda men erishgan xazina”. Shubhasiz, Sohibqiron rafiqalari ichida Saroymulkxonimning maqom-u darajasi, obro‘-e’tibori boshqalardan anchayin yuksak edi, binobarin, Amir Temur husn-u idrokda tengsiz shu ayolini boshiga ko‘tarib, ayricha muhabbat qo‘ygani bejiz emas. Biroq har jabhada adolatli hukmdorning hatto bir kun yashagan ersa-da, qolgan ayollarini ham unutmay, xotirdan o‘tkazishi, hurmatini bajo keltirishi ibratomuz hodisa. Shuni nazarga olib, mazkur sahnani hech ikkilanmay spektakldagi eng ohorli va ta’sirchan lavhalardan biri deya atasak, xato bo‘lmas.

Endi yana Amir Temur va Hofiz Sheroziy suhbatiga qaytsak. Sohibqiron shoir baytida ta’riflangan sherozlik go‘zalni keltiradi va uni Hofizga topshirib, “orzuingdagi xolni olu, Samarqand-u Buxoroni o‘zimga qoldir” – deya uzil-kesil hukm chiqaradi. Ishq sururidan devonai maston bo‘lgan shoir Sheroz suluvi – Raxshona (aktrisa D.Yunusaliyeva)ning husnu jamoliga mahliyo bo‘lib, tamomila o‘zini yo‘qotadi, visol shukuhiga yetkazgani uchun Yaratganga shukronalar aytadi. Parivash bilan ona shahriga qaytarkan, tabiiyki, tomoshabinda savol uyg‘onadi: nahot Hofizning murodi shu yorga yetmoq bo‘lsa, vaqt kishanlarini parchinlab, hamon dillarda aks sado berayotgan o‘sha afsonaviy bayt haqqi-rosti shu birgina go‘zal uchun yozilgan bo‘lsa?! Unda Samarqand-u Buxorodek azim kentlarning shon-u shavkati, qadr-qimmati qayda qoladi? Yo‘q, bunday emas. Shoirning Raxshona bilan suhbati bu fikrni butunlay rad etadi, u qafasdagi kaklik bilan birga qizni ham ozod qilarkan, inson uchun erkdan oliy ne’mat yo‘qligi ramziy yo‘sinda ayonlashadi.

Hofiz Sheroziy Sohibqiron huzuriga qaytib, qilgan ishidan xabar beradi, ulug‘ hukmdor uning aql-zakovati, tafakkuriga tahsin o‘qiydi. Yakunda bu ikki zotning tomoshabin sari yuzlanib, “Biz she’r va tarix qasrin bunyod etdik”, – deya avj pardada so‘zlashi spektaklning munosib yechimi bo‘lgan. “Shu ma’noda bu spektakl Amir Temur haqidagi sahnaviy asarlar orasida o‘ziga xos ramziy ifoda vositalari, lirik kechinmalari va falsafiy umumlashmalari hamda yechimi bilan e’tiborga molikdir. Ushbu spektakl Sohibqiron siymosini sahnaga olib chiqishda yaqin chorak

asr davomida to‘planayotgan tajriba ijobiy natijalar berayotganligining yorqin namoyishi bo‘ldi” [3, 302-b].

2016-yil Sohibqiron Amir Temur tavalludiga 680 yil to‘lishi munosabati bilan Buxoro viloyat musiqali drama teatrida “Zafarnoma” spektakli (rej.S.Meliyev) sahnalashtiriladi. Uni Amir Temur hayotining eng muhim voqea-hodisalari aks ettirilgan teatr kompozitsiyasi deb atasak, xato bo‘lmaydi. Spektaklga asos qilib olingan Temur taqdiridagi turfa kechmishlar tarixchi Sharafiddin Ali Yazdiyning “Zafarnoma”sida keltirilgan dalil-u ma’lumotlar, hujjat-u iqtiboslarga asoslangan bo‘lib, o‘tmish manzaralarini badiiy yo‘sinda, tadrijiy ketma-ketlikda tasvirlaydi, tomoshabinni moziy nafasiga olib kiradi.

Parda ochilganda, g‘ira-shira qorong‘ulik asta yorishib, qo‘lida sham ko‘targan roviy (aktyor Anvar Mavlonov) paydo bo‘ladi, sahna markaziga o‘rnatilgan ekranda beayov jang-u muhorabalar, ot chopib, qilich-u nayza uloqtirayotgan askarlar tasviri ko‘rinadi, bamisoli Movarounnahr zamini mo‘g‘ul bosqinchilaridan aziyat chekayotgani, istibdod, zulm iskanjasi millatni holdan toydirgani shu lavhalarda aks etadi. Xalqni bunday dahshatli qutqulardan xalos qilish Shahrisabz zaminida tug‘ilgan Amir Temur ibn Muhammad Tarag‘ay zimmasiga tushadi.

Spektaklning har bir sahnasi muayyan tarixiy voqeadan so‘z ochadi, Sohibqiron hayotida yuz beruvchi hodisalar roviy tilidan hikoya qilinib, aynan shu kechmish-xotiralar aktyorlar ijrosida jonlanadi. Xususan, dastlabki sahnada Amir Temur (aktyor Ilhom Toirov) va uning qaynisi Amir Husayn (Turob Jumayev) zindonband holatda namoyon bo‘ladi. Tarixdan ma’lumki, Sohibqiron bobomiz Movarounnahrni mo‘g‘ul hukmronligidan ozod etishda Amir Husayn bilan ittifoq tuzib, dushman ustiga birgalikda qo‘shin tortishni rejalashtiradi.

Afsuski, Amir Husayn va’dasida turmaydi, bil’aks xiyonat va g‘araz yo‘lini tutib, ayni kuch-quvvat, g‘ayrat-u shijoatga to‘lib borayotgan navqiron Temurbekni asriy orzusidan yiroqlashtiradi. Shu nizo va fitnalar sabab Temurbek Amir Husayn bilan Alibek nomli turkman qo‘lida 63 kun asirlikda yotishga majbur bo‘ladi. Roviy hikoyatidan so‘ng ikki hukmdorning zindondagi suhbati bilan spektaklning asosiy qismi boshlanadi. Suhbat davomida Amir Temur yosh bo‘lishiga qaramay, tafakkur va salohiyat bobida Amir Husayndan naqadar ustunligi, ona diyorini ozod va obod holda ko‘rish yagona istagi ekani ayonlashadi.

Sohibqiron obrazining qudrati va mahobatini saqlash, boshqalardan yakkash ajralib turuvchi qiyofasi, shaxsiyati, yuksak maqomini ulug‘lash maqsadida uning ovozi sahna ortidan eshittiriladi. Ya’ni, Amir Temur rolini ijro etayotgan aktyor Ilhom Toirov faqat nigohlari, ko‘z qarashlari bilan so‘zlaydi, atrofidagi voqealarga munosabat bildiradi.

Mazkur sahna asari shunisi bilan ahamiyatliki, unda Amir Temurni nafaqat yetti iqlimga dong‘i ketgan jahongir, adolatli hukmdor sifatida talqin qilish, balki suyukli rafiqasi Saroy Mulk Xonim (aktrisa Mahtob Hasanova)ga yorlik muhabbati, farzandlariga otalik mehrini badiiy uslubda ifodalashga harakat seziladi. Sohibqiron to‘ng‘ich o‘g‘li Jahongir Mirzo (Rustam Rahmatov) ning bevaqt o‘limidan larzaga tushadi, undan yodgorlik sifatida nabirasi Pir Muhammad Mirzo dunyoga kelgach, “Murg‘ak go‘dak bo‘lib yana bag‘rimga qaytdingmi, Jahongir” – deya ko‘ziga ham o‘kinch, ham quvonch bilan yosh oladi. O‘rtanchasi Umarshayx Mirzo (Islombek Islomov) Sirjon qal’asini zabt etgani, ko‘plab shahar-u kentlarda adolat tiklayotgani, el-u ulusning tinch-totuv, farovon turmushini ta’minlayotganini eshitib, ko‘ksi g‘ururga to‘ladi, o‘g‘liga maktub yo‘llaydi. Ammo ko‘p o‘tmay, Umarshayxning Kurdistonda shahid bo‘lgani haqida qayg‘uli xabar keladi.

Mulozim Mirzoning o‘lim manzarasini bayon qilarkan, dushmanlar uning qo‘l-oyog‘ini chopganda, bir tomchi yosh to‘kmaganini aytadi, shunda Temurbek “Mening o‘g‘lim ekan…”, – deya farzandining jasoratiga tan beradi. Uchinchi o‘g‘il Mironshoh Mirzo ota yuzini yerga qaratadi, aysh-u ishratga berilib, davlat ishlariga qo‘l siltaydi, xalqqa jabr-zulmni kuchaytiradi, shundan so‘ng Sohibqiron o‘tgan umri, farzandlarining qismati, kor-u a’molini sarhisob qilarkan, “Yaratgan menga to‘rt nafar o‘g‘il ato etdi. Ikki to‘ng‘ichimdan bevaqt judo bo‘ldim. Mironshoh o‘g‘lim o‘lik bo‘lib go‘rda emas, tirik bo‘lib sonda emas. Nahot men ekkan daraxtlar meva bermasa? Oxirgi umidim kenjam – Shohrux Mirzodan”, – deya ko‘ngil bo‘shatadi. Shu xitobdan keyin sahnada shatranj o‘ynab o‘tirgan yosh, norg‘ul, ko‘rkam yigit – Shohrux Mirzo (Shamshod Ne’matov) ko‘rinish beradi.

Aktyor Ilhom Toirov Sohibqironning har bir o‘g‘liga bo‘lgan munosabati, his-tuyg‘ularini yuz ifodasida namoyish etadi, bu chehrada g‘urur iftixor, qayg‘u-alam, nafrat-iztirob, umid va ilinj hissi birdek mujassam. Darvoqe, spektaklga Amir Temurning qizi Tog‘ayshod Oqabegim (Nafisa Saidova) bilan uchrashuv sahnasi ham kiritilgan. Temur o‘g‘illaridan farqli o‘laroq qiziga

nihoyatda nazokat va muloyimlik bilan murojaat qiladi, ushbu sahnada azaldan Sharq xalqlarida go‘zal qadriyat, ibrat sifatida ulug‘langan – ota va qiz muloqotining daqiq nuqtalari, nafis tabiati jozib suratda ijro etiladi.

Amir Temurning To‘xtamishxon bilan Samarqand bog‘ida uchrashuvi spektaklning e’tiborga molik sahnalaridan biri. Aktyor Rahim Ergashev gavdalantirgan To‘xtamishxon sovuqqon, nafsga o‘ch, ayyor va xoin kimsa sifatida taassurot qoldiradi. Huzuriga keltirilgan sarxil meva-yu taomlarni tanovul qilarkan, aft-u angorida soxta mulozamat, hiyla-yu makr alomatlari zohir bo‘ladi.

Temurbek in’om etgan Oltin O‘rda taxtiga qanoat qilmay, xiyonat ko‘chasiga kirgan hukmdor pirovardida, halokatga uchraydi. Spektakl ijodkorlari To‘xtamishxon fojiasini ko‘rsatishda teatrning shartli, ma’joziy detallari, aktyorlik san’atining ohorli ifodalaridan unumli foydalanishgan. Qorong‘ulik qa’riga kirib borayotgan To‘xtamishxon – aktyor Rahim Ergashev ovozi boricha hayqirib, dunyoi dunga faryod solsada, uni eshituvchi biror kas yo‘qligi insonni unutish, xotirsizlikka mahkum etish – eng oliy jazo ekaniga ishora qiladi.

Shubhasiz, Amir Temurning Turk xoqoni Yildirim Boyazid (Zayniddin Karimov) bilan tarixda katta shuhrat qozongan jangi spektaklning avj sahnasi bo‘lib, bu urush Sohibqironning chinakam kuch-qudrati, harbiy salohiyati, tengsiz dovrug‘i va nufuzini bor mahobati ila jahonga doston qiladi. Ommaviy sahnalarda ishtirok etuvchi aktyorlar askar bo‘lib saf tortadi, qarama-qarshi qo‘yilgan nayza-yu qalqonlarning o‘ng-u so‘lga harakati ayovsiz jang maydonini gavdalantiradi, shunga hamohang tarzda ekranda ham tarix kurashlarini aks ettiruvchi lavhalar jonlanadi.

Nihoyat og‘ir muzofotda Amir Temurning qo‘li baland kelib, Yildirim Boyazid asir olinadi. Sohibqiron Boyazidni qatl ettirmay, omonlik bergani, hatto mol-molki, hududini o‘z sarhadlariga qo‘shib olmagani ajdodlarimizga xos avf, kechiruvchanlik fazilatlarining badiiy tarannumiga aylanadi. Farangiston elchilarining Yildirim Boyazid tahdididan qutqargani uchun qirol Sharl VI nomidan yo‘llangan tashakkurnomani Amir Temur saroyida o‘qib eshittirishi bu muazzam zotning jahon maydonida tutgan o‘rni qanchalik yuksak ekanini yana bir karra tasdiqlaydi.

So‘nggi sahnada Sohibqiron bobomizning taxtda mag‘rur o‘tirib, hozir yurtimizda bo‘layotgan o‘zgarishlar, bunyodkorlikliklarni madh etuvchi shiorga aylangan “Kimki bizning qudratimizga shubha bildirsa, biz qurdirgan imoratlarga boqsin!” – degan ulug‘ hikmatni aytishi, ekranda esa ko‘hna tarix va istiqlol yillari barpo etilgan bino-yu inshootlarning ko‘rsatilishi, aktyorlar jamoasi xor bo‘lib, o‘zbek millatining nasl-u nasabi, maqom-martabasini ulug‘lovchi “Biz kim mulki Turon, amiri Turkistonmiz, Biz kim millatlarning eng qadimi, eng ulug‘i, turkning bosh bo‘g‘inimiz” so‘zlarini tantanavor qo‘shiq misol ijro etishi spektaklning yuqori nota va pafosda intiho topishini ta’minlagan.

So‘nggi yillarda ham mamlakatimiz teatrlarida Sohibqiron Amir Temur obrazini yaratish bo‘yicha o‘ziga xos izlanishlar olib borilmoqda. Xususan, 2023-yilda O‘zbek Milliy akademik drama teatrida sahnalashtirilgan “Adolat fasli” (U.Azim asari, rejissyor A.Xolmo‘minov) spektakli ijtimoiy-mafkuraviy ahamiyati, bugungi davrning g‘oyaviy manzarasiga hamohangligi bilan madaniy jamoatchilikda qiziqish uyg‘otdi. E’tiborlisi, spektakl ijodkorlari Sohibqironning butun hayoti, tarjimai holini boshdan-oyoq aks ettiruvchi, an’anaviy avtobiografik asar yaratishni maqsad qilishmagan.

Spektaklda Amir Temurning bor-yo‘g‘i bir kunlik hayoti tasvirlanadi. Ana shu qisqa fursat ichida uning naqadar haqgo‘y, adolatparvar hukmdor bo‘lgani, el-yurt, xalq manfaati yo‘lida kamarbasta bo‘lgani o‘ziga xos badiiy uslubda tasvirlanadi. Asar voqealariga ko‘ra, Sohibqiron keksalik yoshiga yetgan. O‘g‘li Mironshoh Mirzo esa maishatga berilgan, qo‘l ostidagi ayonlari xazina pullarini talon-taroj qilish bilan ovora. Shahzoda oddiy xalqqa bosimni kuchaytirib, turli o‘lpon va soliqlarni ko‘paytiradi. Xalq Mironshohning zulm-sitamlaridan aziyat chekmoqda. Bu voqealardan xabar topgan Amir Temur Mironshoh boshliq barcha saroy ayonlarini o‘lim jazosiga hukm etadi.

Spektakldagi dramatik keskinlik shundan so‘ng rivojlanadi: Sohibqiron qalbida qarama-qarshi hissiyotlar kurashi boshlanadi: u bir tomondan hukmdor o‘laroq saltanat birligi, xalq manfaati, adolat poydor bo‘lishi uchun o‘g‘ligi-da shafqatsizlikni lozim tutsa, ikkinchi tomondan ota sifatida farzandiga bo‘lgan mehr-u muhabbatini izhor etmoqqa mahkum.

Mana shu ikki ziddiyatli kechinmalar kurashida Temur adolat tomonga yon bosadi, ya’ni, har qancha murakkab bo‘lmasin, otalik hissidan xalq manfaatini ustun qo‘yadi: o‘z qaroridan qaytmaydi. “Dramada Amir Temur ruhiyatidagi kuchli ziddiyat ishonchli yoritilgan.

Ya’ni, Sohibqiron o‘g‘li Mironshohga o‘lim jazosini berar ekan, uning ruhiyatida adolatli shoh va mehribon ota bir-biri bilan ayovsiz kurashadi. Mohir dramaturg shoh va aybdor, ota va o‘g‘il

o‘rtasidagi ziddiyatli va mehrli munosabatni har tomonlama ochib bera olgan. Dramadagi voqealar keskinlashgandan keskinlashadi” [6, 319-b].

Amir Temur obrazini ijro etgan O‘zbekiston xalq artisti Yodgor Sa’diyev Sohibqiron ruhiyatidagi murakkab holatni mahorat ila ochib beradi. Aktyor ijrosida el-u ulus dardida yashovchi adolatli hukmdor hamda farzand mehriga tashna ota qiyofasi birdek mujassam. Aktyor gohida vazmin, qat’iyatli nigohi, gohida esa ojiz, hissiyotga moyil qarashlari, psixologik kechinmalari bilan Sohibqiron siymosini gavdalantiradi.

Shuningdek, spektaklda yana bir qator e’tiborga molik obrazlar mavjud. Ular orqali ham muallif va rejissyor bugungi jamiyatimiz uchun g‘oyat zarur bo‘lgan qarashlarni ilgari suradi. Shunday personajlardan biri – Abduqodir naychidir. Naychi o‘zi bilib-bilmagan holda Mironshohning fitnalariga qo‘shilib qoladi, u o‘z aybiga iqror. Biroq Abduqodirga Yaratgan tomonidan ilohiy bir ne’mat ato etilgan: u nayni shundayin mahorat ila chaladiki, istalgan tosh yurakni ham zumda eritib yuboradi, qalblarni sehrlab oladi. Temur naychining iste’dodiga tan beradi, uning san’atini qadrlaydi. Ammo shunday katta iste’dod qanday qilib bunday xunrezliklarga aralashib qolganini, qobiliyatini mayda orzularga sarf etganini tushunolmaydi.

Sohibqironning bu ta’na-yu malomatlariga javoban Abduqodir naychi o‘zini jamiyatda o‘rni yo‘q, “kichkina odam” ekanini aytadi. Drama davomida naychining xarakteri o‘zgarib boradi, yakunda u barcha ayb-u qilmishlariga astoydil pushaymon bo‘lib, tazarru qiladi va yaxshi tomonga o‘zgaradi. Abduqodirdan baxt haqida so‘rashganida, u qo‘lidagi nayni ko‘rsatib, “baxt shu tayoqchada”, – deya javob qaytaradi. Bu fikrda katta falsafa mujassam. Ya’ni, inson baxtni o‘z qo‘li bilan yaratadi, u sevgan ishi bilan mashg‘ul bo‘lsagina, chin ma’noda baxtli bo‘ladi, degan g‘oyani uqish mumkin. Naychi obrazini ijro etgan taniqli aktyor Farhod Abdullayev obrazning eng nozik qirralarini teran his qiladi, uning ruhiyatidagi murakkab kechinmalarni psixologik bo‘yoqlarda aks ettiradi.

Shuningdek, spektakldagi Mironshoh (A.Nabiyev), Mahmud Xurosoniy (S.Umarov), Nasriddin Mahmud (A.Saynazarov), Xonzoda (Sh.Abduqodirova), Said Baraka (Y.Ahmedov), Hakim Sulduz (Shig‘ovul) (B.Muhammadkarimov), Amir Shohmalik (L.Orziyev) singari turli personajlar asar g‘oyasining ochilishida turli darajada rol o‘ynaydi. Spektakl davomida Sohibqiron o‘g‘lini o‘limdan olib qolishni astoydil istab, Allohga



“Diydor” yoshlar-eksperimental teatr-studiyasining “Qumga bitilgan iqror” (RimBax asari, rejissyor B.Yo‘ldoshev**) spektaklidan lavha.** 2025-yil.

murojaat qiladi, oxiri otaning yurak iztiroblari ijobat bo‘ladi. Ma’lum bo‘lishicha, Mironshoh Mirzo otdan yiqilib, boshidan jarohatlangan, aqlida ham zaiflik paydo bo‘lgan edi. Shariatga ko‘ra, bunday holatda insonni qatl etish mumkin emas edi. Shu tariqa nobakor o‘g‘il o‘limdan qutulib qoladi. Amir Temur ham vijdon azobi va farzand dog‘ini ko‘rishdan xalos bo‘ladi.

Tabiiy savol tug‘iladi: ushbu spektakl aynan qaysi jihatlari bilan bugungi jamiyatimiz uchun ahamiyatli? Ma’lumki, Yangilanayotgan O‘zbekistonda har jihatdan shaffof, adolatli jamiyat qurish mamlakatimiz siyosatining ustuvor yo‘nalishlaridan biri sifatida belgilandi. Yuqorida tahlil qilganimiz “Adolat fasli” spektakli aynan shu qarashni targ‘ib qilishga xizmat qiladi.

Joriy yilda Sohibqiron Amir Temur bobomiz tavalludining 660 yilligi mamlakatimiz bo‘ylab keng nishonlandi. O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining 2026-yil 5-fevraldagi “Buyuk davlat arbobi va sarkarda, ilm-fan, madaniyat va san’at homiysi Sohibqiron Amir Temur tavalludining 690 yilligini keng nishonlash to‘g‘risida”gi PQ–46-son qarorida belgilangan vazifalar ijrosi yuzasidan Samarqand shahrida “Amir Temur siymosi sahnada” respublika teatrlari festivali bo‘lib o‘tdi. Mazkur festivalda ham Temur va temuriylar siymosiga bag‘ishlangan bir qator spektakllar

namoyish etildi.

Xususan, Surxondaryo viloyati musiqali drama teatrining “Adolat fasli”, Berdaq nomidagi Qoraqalpoq davlat akademik musiqali teatrining “Sohibqiron”, Qashqadaryo viloyati qo‘g‘irchoq teatrining “Temurbekning bolaligi”, Namangan viloyati musiqali drama teatrining “Amir Temur yoxud adolat qilichi”, Qo‘qon shahar musiqali drama teatrining “Armonsiz o‘tgan umr”, Qashqadaryo viloyati musiqali drama teatrining “Oqsaroy”, Kattaqo‘rg‘on shahar drama teatrining “Sohibqiron” singari spektakllari fikrimiz dalilidir.

Mustaqillik yillari respublikamiz teatrlarida Sohibqiron Amir Temur obrazini yaratish bo‘yicha izlanishlar amalga oshirildi va bu jarayon davom etmoqda. To‘g‘ri, Amir Temurga bag‘ishlab sahnalashtirilgan barcha spektakllar ham badiiy-g‘oyaviy jihatdan barkamol asarlar emas. Dramaturgiyada tarixiy haqiqatlarni sun’iylashtirish, obrazlarning realistik xarakterini his qilmaslik, davr ruhi va muhitiga kirolmaslik, qahramonlar tilining ishlanmasligi kabi muammolar ko‘zga tashlanadi. Shuningdek, Temur va temuriylar davrini talqin qilishda an’anaviy qolip va stereotiplardan chiqolmaslik, moziyning bugungi davr bilan bog‘liq nuqtalarini his qilmaslik, tarix sahifalarini yangicha idrok etmaslik asosiy muammo o‘laroq yuzaga chiqmoqda. Ayni nuqsonlar rejissura san’atida ham namoyon bo‘lmoqda. Ushbu kamchiliklarni bartaraf etish, kelgusida Sohibqiron Amir Temur va temuriylarga bag‘ishlangan badiiy puxta spektakllar yaratish uchun quyidagi taklif va tavsiyalarni bildirishni lozim topdik:

– Respublika teatrlarida Amir Temur va temuriylar mavzusida sahnalashtirilayotgan spektakllarga taniqli Temurshunos, tarixchi olimlarni tizimli ravishda jalb qilish, ularning teatr ijodkorlari bilan hamkorligini ta’minlash;

– O‘zbek va jahon adabiyotida Amir Temurga bag‘ishlab yozilgan badiiy asarlarni inssenirovka sifatida sahnalashtirish va bu jarayonga taniqli yozuvchilar, dramaturglarni jalb qilish;

– Sohibqironning bolaligi, o‘smirlik yillarini aks ettiruvchi dramalar yaratish, mazkur asarlarni respublikadagi Yosh tomoshabinlar va qo‘g‘irchoq teatrlarida sahnalashtirish.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Исломов Т. Тарих ва саҳна. – Тошкент: Ғ.Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1998 й. – 136 б.
2. Туляходжаева М. Оглаядываясь на прошлое // Санъатшунослик масалалари. – Тошкент: 1998.
3. Rahmatullayeva D. Tarix va teatr. – Toshkent: G‘.G‘ulom nomidagi nashriyot-matbaa ijodiy uyi, 2022-yil. – 364 b.
4. Rizayev Sh. Kulgi va yig‘i orasida // Rejissyor Olimjon Salimov: maqolalar, suhbatlar, taqrizlar. – Toshkent: “San’at” jurnali nashriyoti, 2021.
5. Мухтаров И. Узбекский театр. Страницы истории и современности. – Ташкент: 2014. – С.210. – 240 с.
6. Atadjanov G‘. Usmon Azimning “Adolat fasli” tarixiy dramasida adolatparvarlik ijtimoiy estetik ideali // “O‘zbek adabiyotshunosligining dolzarb masalalari” mavzusida xalqaro ilmiy-nazariy, oflayn-onlayn anjumani, Toshkent, 2023.



Dilrabo JUMANOVA,
O‘zDSMI “Sahna nutqi” kafedrasi dotsenti

FULMINIYA YOXUD LUIDJI ORZUSI...

Annotatsiya. *Mazkur maqolada O‘zbekiston davlat san’at va madaniyat institutida sahnalashtirilgan “Fulminiya” spektaklining badiiy-estetik va pedagogik xususiyatlari tahlil qilinadi. Spektakl chex dramaturgi Ivan Bukovchanning “Qotil yuragi” pyesasi asosida sahnalashtirilgan bo‘lib, unda rejissyorlik talqini, aktyorlik mahorati, obraz yaratish jarayoni, sahna nutqi, musiqa, plastika va dekorativ vositalarning o‘zaro uyg‘unligi tadqiq etiladi. Maqolada pedagog-rejissyorlar Mahmud Rashidov va Shavkat Rasulovning asar g‘oyasini talabalarning ijodiy imkoniyatlari bilan uyg‘unlashtirishdagi yondashuvlari, dublyor aktyorlar orqali bir obrazning turli talqinlarini yaratish tajribasi hamda komik va tragik-komik ifoda vositalaridan foydalanish usullari yoritiladi.*

Kalit so‘zlar: *“Fulminiya”, Ivan Bukovchan, rejissura, aktyorlik mahorati, obraz yaratish, sahna nutqi, komik mubolag‘a, tragik-komediya, musiqiy talqin, ramziy detal.*

Аннотация. *В статье анализируются художественно-эстетические и педагогические особенности спектакля «Фульминия», поставленного в Государственном институте искусства и культуры Узбекистана. Спектакль создан по пьесе чешского драматурга Ивана Буковчана «Сердце убийцы». Основное внимание уделяется режиссёрской интерпретации произведения, актёрскому мастерству, процессу создания сценического образа, сценической речи, музыке, пластике и их художественному взаимодействию. Рассматриваются режиссёрско-педагогические методы Махмуда Рашидова и Шавката Расулова, направленные на раскрытие авторской идеи посредством творческих возможностей студентов.*

Ключевые слова: *«Фульминия», Иван Буковчан, режиссура, актёрское мастерство, создание сценического образа, сценическая речь, комическое преувеличение, трагикомедия, музыкальная интерпретация, символическая деталь.*

Abstract. *This article analyzes the artistic, aesthetic, and pedagogical features of the performance Fulminia, staged at the State Institute of Arts and Culture of Uzbekistan. The production is based on the play The Heart of the Killer by Czech playwright Ivan Bukovchan. Particular attention is given to the director’s interpretation, acting skills, the process of creating stage characters, stage speech, music, physical expression, and the interaction of these theatrical components. The article examines the directing and pedagogical approaches of Mahmud Rashidov and Shavkat Rasulov, focusing on their methods of combining the author’s dramatic concept with the creative potential of student actors.*

Keywords: *Fulminia, Ivan Bukovchan, directing, acting skills, character creation, stage speech, comic exaggeration, tragicomedy, musical interpretation, symbolic detail.*

Bugun ajoyib bir tush ko‘rdim. Bir payt kutilmaganda, g‘oyibdan Fulminiya ortidagi yam-yashil tog‘ etagida echki boqib yurganmishman. Bu karomatli tush. Negaki, echkilar oppoq edi! Oq echki – omad belgisi!

Luidji LOMBARDI

Chexoslovakiya davlatining mashhur yozuvchisi va dramaturgi, iste’dodli aktyor va mahoratli ssenarist Ivan Bukovchan qalamiga mansub “Qotil yuragi” dramasi asosida sahnalashtirilgan “Fulminiya” spektakli tomoshabin sifatida meni hayratga soldi. O‘zbekiston davlat san’at va madaniyat



institutining mahoratli va tajribali ustozlari Mahmud Rashidov va Shavkat Rasulov tomonidan bu dramaga qo‘l urilgani va kuchli pedagogik talqinga ega sahna asari sifatida tomoshabinlar e’tiboriga havola qilingani quvonarli hol, albatta.

Bu drama talabalarning diplom oldi spektakli sifatida ishlanib, keyingi katta klassik spektaklni sahnalashtirish uchun poydevor bo‘lib xizmat qilishi har bir pedagog uchun ma’lum jarayondir. Sahnalashtiruvchi pedagog diplom oldi spektaklni talabchanlik bilan tanlov qiladi. Negaki bu tanlov keyingi katta ijodiy ish, ya’ni mahorat maktabini o‘tashi, talabalarning ijodiy salohiyatini oshirishi yo‘lidagi dastlabki qadam bo‘lishini biladi. Shu bois ham jiddiy asarlar tanloviga qo‘l urilishi odatga aylangan.

Ivan Bukovchan qalamiga mansub “Qotil yuragi” asari talabalarning kasbni egallashi va mahorat maktabini o‘zlashtirishida to‘g‘ri yechim bo‘lgan. Komediya asari bo‘ladimi yoxud tomosha san’ati bo‘ladimi, har qanday asarning zamirida doimo jiddiy dramatik kechinma san’ati bo‘lishi, kuchli dramatik talqin bilan komediya va tragik-komediyalarni ochib berish mumkinligi haqida dars mashg‘ulotlarida bot-bot gapirib o‘tiladi. Shu bois ham 3-bosqich Estrada aktyorligi ta’lim yo‘nalishida tahsil olayotgan talabalar bilan komik mubolag‘a janrida yozilgan “Qotil yuragi” dramasiga qo‘l urilganligi bejiz emas.

Pyesa dramatik asardir, lekin uning sahnaviy talqinida komik mubolag‘aning ustunligini anglash mumkin. Dramaturg Ivan Bukovchan qalami o‘tkir yozuvchi, ssenarist, jurnalist bo‘lish bilan birga kuchli va mahoratli aktyor bo‘lganligi bois “Qotil yuragi” dramasini komik xarakterlar bilan ochib berishga va tomoshabinni ruhiy bosimlar bilan qiynamasdan yengil yumoristik talqin bilan jalb qilishni maqsad qilgan. Va bu maqsadiga drama va komediya uyg‘unligida yechim topgan. Sahnalashtiruvchi pedagog Mahmud Rashidov va Shavkat Rasulovlar ham estrada yo‘nalishida tahsil olayotgan talabalarni jiddiy dramatik asar orqali komik obrazlar va xarakterlar yaratish mahorati bilan tarbiyalashni va ularga kasbiy bilimlarni o‘zlashtirishni amaliy jarayonda tushuntirib o‘tishgan.

Shu o‘rinda rejissyor va pedagog-rejissyor degan jumlalarni farqlab o‘tamiz. Rejissyor bu professional aktyorlar bilan ishlaydigan, sahna mizanssenalarini yaratadigan va sahna asarining badiiy talqinini ifoda etib beruvchi ijodkordir. Rejissyorlar faoliyati va rejissura maktabini o‘rganib chiqqan Rustam Usmonov o‘zining “Rejissura” nomli o‘quv qo‘llanmasida rejissyor atamasiga shunday ta’rif beradi: Rejissyor butun kollektivning spektakl yaratish jarayonidagi ijodiy ish jarayoniga rahbarlik qiladi... U spektakl yaratish bilan bog‘liq bo‘lgan barcha ishlarning tashkilotchisidir. Yana shuni unutmaslik kerakki, rejissyor teatrning g‘oyaviy-badiiy va estetik tarbiyaviy tomonlariga javobgar shaxs [1, 32-b] – deb ta’kidlab o‘tadi. Pedagog-rejissyor esa mudroq talantlarni kashf qiluvchi, professional mutaxassislarni tarbiyalovchi, aktyorlik mahoratining alifbosini qunt bilan o‘rgatuvchi va kasbiy bilimlardan saboq beruvchi muallim hisoblanadi. Shu bois ham pedagog-rejissyorlar juda katta talabchanlik va mashaqqat bilan talabalarni kasbga yo‘naltiradi. Yo‘qdan bor qilish uchun bor kuch-g‘ayrati, bilim va tajribalarini ishga soladi.

Katta mashaqqatli mehnat va pedagogik yondashuv asosida sahnalashtirilgan “Qotil yuragi” spektakli tom ma’noda talabalarning katta professional teatr sahnalariga chiqish oldidan qo‘yilgan dastlabki qadam bo‘ldi. Dramaturg Ivan Bukovchanning 1973-yilda nashr qilingan italiyalik mashhur muxojir va gangster Luidji Lombardi haqidagi “Luidjining yuragi yoki

to‘mtoq qilich bilan qatl” pyesasini pedagog-rejissyorlar Mahmud Rashidov va Shavkat Rasulovlar “Fulminiya” nomi bilan sahnalashtirdi. Bu pyesa shu vaqtgacha teatrlarda “Qotil yuragi”, “Luidji yuragi”... va yana boshqa nomlar bilan sahnalashtirib kelingan. Pedagog-rejissyorning “Fulminiya” nomi ostida bu spektaklga qo‘l urishining o‘ziga xos sabablari bor albatta. Buni spektakl tahlili jarayonida batafsil yoritib boramiz.

Sahnalashtiruvchi pedagog pyesadan chiqib ketmagan holda, muallif g‘oyasi va maqsadini chuqur anglab “Fulminiya” spektaklini yillar davomida uzoq tahlil va talqin qilgan. Chuqur o‘rganilgan asar natijada sahnada o‘zining tugal va kutilgan natijasini berdi. Talabalar tahlilni qunt bilan tushunib, chuqur dramatizm bilan yo‘g‘rilgan asarni professional talqin qilishga erishganlar. Talabalar yosh bo‘lishiga qaramasdan 45–50 yoshdagi obrazlarni mahorat bilan talqin qilishdi. Yoshiga nisbatan katta yoshdagi obrazlarni sahnada gavdalantirish uchun mahorat maktabi sirlarini o‘zlashtirishi, aktyorlik mahoratidagi tasavvur va ishonch tuyg‘ulari bilan sahnada rol o‘ynashi, sahnaviy xatti-harakatning haqqoniyligini yarata olish mahorati ustozlar tomonidan singdirilmas ekan, natijasi ijobiy bo‘lmaydi. Agar talaba aktyorlik mahorati elementlarini bosqichma-bosqich o‘rganib, mahorat sirlarini o‘zlashtirib sahnaga chiqsa, natijasini avvalo o‘zi, keyin sinchkov tomoshabin qalb ko‘zi bilan ko‘radi va his qiladi.

Pyesa bilan tanishib chiqqanda muallif bosh qahramon obrazini aniq xarakterlar bilan tasvirlaganligi, uning badiiy talqinini o‘quvchiga yaqqol ko‘rsatib berganligini anglash mumkin. Pedagog-rejissyorlar Mahmud Rashidov va Shavkat Rasulovlar muallif tasviridan to‘g‘ri va oqilona foydalanib, talaba ijrosida muallif tasvirlagan Luidji Lombardi obrazini talqin qilib berishgan. Bosh qahramon va boshqa personajlar pedagoglarning tahlili va talabalarning o‘ziga xos yondashuvi orqali obrazlarning ichki va tashqi dunyosini tragik-komik ochib berishga erishgan. Spektakldagi har bir obrazning talqini bir-birini takrorlamaydi, bir-biriga o‘xshamagan holda o‘zining badiiy ifodasini topgan.

Mahmud Rashidov dramani sahnalashtirishda o‘ziga xos yondashuv qilgan. Avvalo, spektaklning birinchi kuni talaba-aktyorlar jamoasining birinchi tarkibi, ikkinchi kuni ikkinchi jamoalar tarkibi, ya’ni dublyorlar orqali asarni taqdim qilishda yangicha yondashuv qilgan. Birinchi kuni ham, ikkinchi kuni ham sahnada bitta jamoa chiqish qiladi. Boshqa pedagoglarning ishlarida ham xuddi shunday spektakl davomida aktyorlar jamoasi o‘zgarib turgan sahna asarlarini ko‘p kuzatganmiz, lekin bosh qahramonning ichki va tashqi dunyosini ochib berish uchun xizmat qiladigan sahnaning turli talaba-aktyorlar tomonidan talqin qilinishi va hatto bir sahna pyesaning ichida qayta o‘ynalishi bu yangilik va ifodaviy yechim bo‘lgan. Ikkinchi kuni ham, uchinchi kuni ham va boshqa kunlari ham bir spektaklning birinchi pardasi dublyorlar almashinuvi bilan qayta-qayta o‘ynalishi bu o‘ziga xos rejissyorlik talqini edi. Pedagog-rejissyorlar tomonidan eksperiment tariqasida qo‘llangan bunday yondashuv tomoshabin uchun tushunarli va spektaklning umumiy talqiniga putur yetkazmagan holda badiiy mukammallikni ochib bergan.

Spektaklning prolog qismi bosh qahramonning qotillikka qo‘l urishi va qamalishi aks etgan voqelik bilan boshlanadi. Yomg‘ir sharros quyib turgan kecha, yozuvchi Frenk Morris qo‘lida soyabon bilan sahnaga kirib keladi. Va o‘sha mash’um kunni eslaydi. Tungi klub... Barcha o‘yin-kulgi bilan mashg‘ul, birdan Luidji Lombardi kirib keladi va kecha urush-janjalga aylanib, qotillik bilan tugaydi. Yozuvchi sahna markaziga o‘lim stulining ramzini ifodalovchi elektr stulini olib chiqadi va keyingi voqealar shu stul bilan bog‘liq holda bo‘lishini tasvirlab, asosiy voqeani boshlab beradi.

Birinchi parda. Sahnada gavdali, og‘ir bosiq, o‘ziga ishongan, qat’iyatli, qo‘rqmas, qiyinchiliklarda toblangan gangster Luidji Lombardi paydo bo‘ladi. Sahnalashtiruvchi pedagog aynan birinchi bo‘limda Luidji Lombardining tashqi jismoniy kuchi, salobati va haybatini namoyon qilish maqsadida guruhdagi sport bilan jismonan chiniqqan talabani tanlagan va unga Luidji Lombardining tashqi siyrati, surbetligi va bezbetligi, madaniy hayotdan yiroq, qo‘pol va dag‘al xarakterli obrazni yaratish vazifasini yuklaydi. Talaba Abdutolipov Abdulaziz o‘ziga ishonib topshirilgan Luidji Lombardi obrazidagi qo‘pol va dag‘al, to‘pori hamda jaydari xarakterni to‘laqonli ochib bergan. Uning advokati Benni Maklaud rolini esa talaba Nuriddinova Aziza ijro qilgan. Luidji Lombardidagi qo‘pollik xislatlariga mos va xos hamda muomala va munosabatlardagi o‘tkir to‘qnashuvlarni talaba Nuriddinova Aziza mahorat bilan taqdim etdi. Luidji Lombardining xarakterini ko‘tara oladigan, unga munosib javob beradigan advokat obrazini yaratish oson emas, talaba o‘z ustida qattiq izlanishlar olib borganligi va rolini maromiga yetkazib ijro qilib bera olishi bilan tomoshabinning olqishiga sazovor bo‘ldi. Jinoyatchilar bilan muloqot qilaverib, kasbining

mohiri bo‘lib ketgan mutaxassis, cho‘rtkesar, dangal nutqli notiq, ishining ko‘zini biladigan, so‘zi o‘tkir, aqlli tadbirkor, tezkor va o‘z ta’sir kuchiga ega, bir so‘z bilan aytganda kuchli advokat obrazini Nuriddinova Aziza yurish-turishi, kiyinishi, gapirish ohanglari va erkaklarga xos xatti-harakatlari bilan ochib bergan. Eng muhimi, tadbirli va ishbilarmon ayol-advokat obrazidan qochgan holda, o‘ziga ishongan, qat’iyatli hatto mafiya va gangsterlarni o‘z so‘ziga va ishiga ishontira oladigan jasur advokat ayol obrazini yarata bilgan. Advokat obrazi pyesada erkak kishi tomonidan ijro qilinishi aytib o‘tilgan. Sahnalashtiruvchi pedagog talaba Nuriddinova Azizaga Benni Maklaud obrazini yaratishni ishonib topshiradi. Natijada erkak advokat emas, ayol advokat obrazining yangicha, g‘arbona, erkaklardek shijoatga va jasoratga ega kuchli advokat obrazi talaba qiz tomonidan to‘laqonli ochib berilgan. Pedagog bu qarori bilan odatiy bo‘lib qolgan advokat obrazini yaratishdan qochgan, ayol-advokat obraziga sayqal bergan, uni yangi qiyofada taqdim qilgan va bu yondashuvi bilan tomoshabinlarning mehrini qozongan. Bu yondashuv shundan dalolat beradiki, talaba – qiz o‘ziga yuklatilgan vazifani uddalagan.

Mayor Jeyms Appelgeyt obrazida ko‘proq tashqi ko‘rinish, nutqiy xarakter va ichki xotirjamlikda obrazni ochib berishga harakat qilingan. Mayor qora tanli, og‘ir vazmin va mulohazali, bosiqlik bilan siyosiy faoliyatini olib boruvchi harbiy obrazni talaba Isroilov Murodjon maromiga yetkazib ijro qilgan. 50 yoshlar chamasidagi harbiy rolini ijro qilish, uning nutqiy xarakterlarini topish albatta oson jarayon emas, lekin talaba qora tanli mayor obrazini mukammal tarzda yetkazib bera oldi.

Bu sahna ko‘rinishda Luidji Lombardi va uning advokati hamda mayor obrazlari orqali moddiyat tushunchalari ochib berilgan. Luidji Lombardining tashqi jismoniy ko‘rinishi, tanasidagi turli yozuv va rasmlar (tatuirovka), yovvoyi tabiati, qilgan ishidan pushaymon tortmasligi; Benni Maklaudning yana bir ishni muvaffaqiyatli va shov-shuvli yakunlashi, pul ishlashi, obro‘-e’tibor qozonishiga bo‘lgan intilishi; mayor Appelgeytning bosh shtab uchun inson yuragini ko‘rgazma ashyosidek saqlashga bo‘lgan intilishlari talabalarning mahoratida yaqqol ko‘zga tashlanadi.

Dramaturg Ivan Bukovchan tomonidan aktyorlarga yuklatilgan vazifa “Fulminiya” spektaklida to‘laqonli ochib berilgan. Sahnalashtiruvchi pedagoglar muallifning g‘oyasi va maqsadini birinchi pardada tomoshabinlarning e’tiboriga mukammal tarzda taqdim qilgan. Shu bo‘lim tugashi bilan sahnalashtiruvchi pedagoglar muallif g‘oyasini o‘zgartirmagan holda sahnaviy talqinni badiiy topilmalar, chizgilar bilan o‘zgartiradi. Estrada ta’lim yo‘nalishidan kelib chiqqan holda yangi badiiy talqin unsurlarini spektaklga kiritadi. Ya’ni yuqoridagi ko‘rinish orqali XX asr boshlaridagi badiiy talqin XXI asr badiiy talqini bilan almashadi. Asar o‘sha, voqealar va qahramonlar o‘sha, faqat his-tuyg‘ular, orzu-umidlar talqini XXI asrda yangi qiyofalarda aktyorlar o‘zgarishi bilan mukammal ifodaviy yechim topadi. Buni yozuvchining quyidagi nutqi orqali ham ko‘rish mumkin: *Siz ko‘rgan sahna qayta yozildi. Sabab Luidji Lombardi qalbida insoniylik, samimiylik bor edi”* – deydi. Aynan yozuvchi nutqidan ifoda etilgan mana shu jumlalar qolgan barcha sahna ko‘rinishlari zamirida ochib beriladi. Sahnalashtiruvchi-pedagoglar ham Luidjining insoniy fazilatlarini, iztirobli o‘tmishini, orzu-umidlarini ochib berishga diqqat-e’tiborini yo‘naltiradi. Qotil Luidji Lombardini emas, balki samimiy, oriyati va insoniy qadr-qimmati yuksak bo‘lgan Luidjini anglashga chaqiradi. Dramatik tasvirning lirik kechinma bilan sahnaviy o‘rni almashadi va natijada birinchi parda qayta o‘ynaladi.

Birinchi parcha, birinchi ko‘rinish. Sahnada quvnoq, zavq va shavqqa to‘la, jo‘shqin Luidji hamda g‘amxo‘r, insoniy fazilatlarga ega advokat Benni Maklaud paydo bo‘ladi. Talaba-aktyorlar jamoasi o‘zgargan, lirik qahramon Luidji obrazini Obidov Shukrullo, jonkuyar advokat Benni Maklaud obrazini Maqsadjanov Halililo ijro etishadi. Pedagoglar talaba-aktyorlar bilan rollar taqsimotida har tomondan yaxshi tanlov qilgan. Birinchi pardada Luidji Lombardining gangsterligi, ijtimoiy hayotdagi mavqei, tashqi ko‘rinish jihatdan chiniqqan sportchi, kurashchi ekanligi Abdutolipov Abdulaziz tomonidan mahorat bilan ochib berilgan bo‘lsa, ikkinchi talaba Obidov Shukrullo tomonidan Luidjining samimiy, quvnoq, musiqani sevuvchi, qalbida o‘sha olis Sitsiliyaning kishi bilmas qishlog‘ida o‘sib ulg‘aygan ruhi tetik yigitning surati va siyrati jo‘sh urib turganligini ko‘rish mumkin. Pedagog-rejissyorlar spektakl davomida Luidjining aynan mana shu qiyofasini va uning sof yuragini tomoshabinga ko‘rsatishni maqsad qilgan. Spektaklning qolgan barcha sahnalarida Luidji obrazini Obidov Shukrullo ijro etadi.

Obidov Shukrullo spektakl davomida Luidji obrazini to‘la anglagan va o‘z imkoniyatlaridan kelib chiqib ijro qilgan. U yaratgan obraz o‘limga hukm qilingan, lekin shunga qaramay umrining so‘nggi kunlarini mahzunlikda emas, dardlarni

unutgan holda, o‘zi sevgan mashg‘ulot bilan band bo‘lgan holda o‘tkazishni istagan Luidjini sahnada gavdalantirishga harakat qilgan va buning uddasidan chiqa olgan.

Benni Maklaud obrazini gavdalantirgan Maqsadjonov Halililo ham, mayor Jeyms Appelgeyt obrazini yaratgan Karimov Sanjar ham o‘z obrazlariga takrorlanmas, o‘ziga xos yondashuv bilan yangi ruh olib kirgan. Shu o‘rinda ikkinchi talaba Karimov Sanjar tomonidan yaratilgan mayor Appelgeyt obraziga to‘xtalib o‘tmoqchiman. Davr nuqtai nazari va estrada yo‘nalishi talablaridan kelib chiqqan holda talaba Karimov Sanjar mayor Appelgeyt obrazini yorqin chizgilar bilan ochib bergan. Avvalo xarakterida yengil yumorga xoslik, chapdastlik, kasbiga fidoyilik sezilib turadi, nutqida esa tez-tez gapirish, o‘z o‘rnida shoirona lutf ko‘rsatish, erkinlik, muloqotga kirishish sifatlari bilan harbiy sohaning qat’iy tartib-intizomidan biroz chetlashgan, ijodiy fikrlaydigan mayor obrazini estrada topilmalari asosida gavdalantirib bergan. Talaba Karimov Sanjar o‘z obrazini yaratishda ustozlarining maslahatlarini, vazifalarini to‘g‘ri tushunib, kishilarni kuzatganligi va obraziga yangi xarakter bilan yondashuv qilganligi talabaning o‘z roli ustida izlanish olib borganligini ko‘rsatadi. Bunday sifatlar bilan yo‘g‘rilgan mayor Appelgeyt obrazi ikkinchi Luidji bilan mos tushgan.

Agar birinchi bo‘limdagi mayor Apellgeyt obrazi va ikkinchi Karimov Sanjar ijro qilgan mayor obrazlari almashinib o‘ynalganda, obrazlar joyi mos tushmagan bo‘lar edi. Negaki birinchi sahna gangsterga va bezorilarga xos sahna bo‘lsa, ikkinchi ya’ni qayta o‘ynalgan sahnada rasmiy va ijtimoiy muhit emas, balki obrazlarning ichki dunyosi, xatti-harakati va insoniy xarakterlari ochib berilishiga diqqat qaratilgan. Shu bois bu sahnada Luidjining ham, mayor Apellgeytning ham tubdan o‘zgargan yangi qiyofasini ko‘rish mumkin. Sahnalashtiruvchi pedagog-rejissyorlar bu jihatlarni maromida anglab, tomoshabinga buni yetkazib berishning uddasidan chiqishdi. Va talabalar tomonidan yaratilgan obrazlarni o‘z o‘rnida to‘g‘ri sahnaga olib chiqishdi. Natijada xarakterlar to‘qnashuvidagi bunday oqilona tanlov pedagogik yondashuvning to‘g‘ri yechimi bo‘lgan deya olamiz.

Qiyofa va obraz yaratish borasida talaba Yusupova Nigoraning izlanishlarini alohida baholashni afzal bilaman. Yusupova Nigora o‘ziga ishonib topshirilgan jo‘shqin va qiziqqon, ishq-muhabbatga o‘ch Donya Dolores Lyusiya Saltamontes obrazini gavdalantirishda juda ko‘p izlanishlar va kuzatishlar olib borgan. Tashqi ko‘rinishi, yurish-turishi, xatti-harakatlari va gapirish ohanglarini juda yorqin bo‘yoqlarda ifoda etib, hissiyotlarga boy Dolores xonim obrazini mukammal yaratib bergan. Talaba Yusupova Nigora obrazini faqatgina tashqi tomondan ochib bermasdan, balki obrazning maqsadini to‘la anglagan holda fikran yetkazib berishga intilgan. Shu bois ham sahnada talaba-aktyorning ijrosini emas, balki ehtiroslarga o‘ch, o‘z maqsadi yo‘lida qizini ham qurbon qiladigan maishatparast ona obrazini ko‘rish mumkin. Bunday obrazlarni boshqa sahna asarlarida odatiy, bir xil xatti-harakatlarga ega holda tasvirlanganlarini ko‘p kuzatganmiz. Lekin talaba Yusupova Nigora o‘ynoqi va qo‘shmachi ayolni yangi qiyofa va xarakterda taqdim qila oldi. Talabalar o‘zlarining obrazilarini turli, boshqalarga o‘xshamagan, takroriylikdan qochgan holda yaratganlari esa spektaklning yutuqlaridan biri bo‘lgan.

Spektaklda barcha muammolarning bosh sababchisi, Luidjini qotillik qilishga majburlagan obrazlardan biri Izabel obrazidir. Bu obraz juda og‘ir va mashaqqatli mehnat bilan yaratilgan obrazdir. Agar bu obrazning haqiqati topilmasa aktrisa sahnada yolg‘ondan rol o‘ynayotgandek, yoki rolini ko‘rsatib berishga harakat qilayotgandek bo‘lib qoladi.

Bu obrazning haqiqatini kuchli mahorat bilan dunyoviy fikrlash layoqatiga ega talaba Qurbonova Sevinch maromiga yetkazib ijro qilgan. Talaba qiz yaratgan olov tabiat Izabel obrazida o‘tkir hissiyotlar, yerga ursa ko‘kka sapchiydigan mag‘rur, o‘z rohat-farog‘atini o‘ylaydigan ayol obrazi har tomonlama ochib berilgan. Qurbonova Sevinch Izabel obrazini Luidji Lombardining har ikki holatini bir yo‘nalishda ushlab tura oladigan qiyofada gavdalantirgan, ya’ni gangster Luidji Lombardi va oshiq Luidjining tuyg‘ularini bir maromda boshqara oladigan ayol obrazi mahorat bilan talqin qilingan.

Agar bu obraz ustida jiddiy ish olib borilmaganda edi, oddiy, shallaqi va urishqoq, boylikka o‘ch, ishratparast xotin obrazi sahnada yaratilgan bo‘lib qolardi. Talaba oddiylikdan qochib, Izabelning hayotiy haqiqatini sahnaviy haqiqat bilan uyg‘un holda taqdim qilib, o‘z rolini o‘tkir chizgilar bilan boyitgan, bunga talaba qizning ijodiy salohiyati va mahorat ko‘nikmasi tayanch bo‘lib xizmat qilgan albatta.

Spektaklni tomosha qilar ekansiz, sahna asari g‘arb uslubida yaratilganligi, talabalarning sahnada obraz yaratishidan tortib, yurish-turishi, xatti-harakati va gapirishi, tashqi ko‘rinishi va kiyinish madaniyati barcha-barchasida g‘arb teatri elementlarini yoxud spektaklda kechgan

makon va zamon ruhini his qilib turasiz. Ayrim spektakl taqdimotlari muhokamalarida sahnalashtirilgan asarning o‘zbekona bo‘lib qolganligi, asardagi voqealar davr, makon va zamon nuqtayi nazaridan mos kelmaganligi to‘g‘risida e’tirozli fikrlarni ko‘p bor tinglaganmiz. Lekin bu spektaklga nisbatan bundan noto‘g‘ri fikrlar hatto oddiy tomoshabinda ham shakllanmaydi.

O‘zbek talabalari o‘quv teatri sahnasida jahon klassik asarini g‘arb mentaliteti asosida taqdim qilishdi. Jahon teatri sahnalarining ruhini o‘zbek o‘quv teatri sahnasiga singdirishdi va eng muhimi buning uddasidan chiqishdi. Ustozlar tomonidan sharq va g‘arb o‘qitish tizimi asosida talabalarga ta’lim-tarbiya berilayotganligi va jahon standartlari asosida tajriba orttirilayotganligi quvonarli hol albatta. Sahna aktyordan dunyoviy bilimlarga va tajribalarga ega bo‘lgan ijodiy ishni talab qiladi. Shunday ekan, talaba-aktyorlar izlanishdan to‘xtamasliklari lozim.

Sahnada xarakter yaratish masalasi doimo dolzarb masala bo‘lib, tanqidchilar tomonidan diqqat va e’tibor bilan kuzatib kelingan. Sahnaga chiqqan aktyor o‘zgarishi kerakligi, oldingi rollaridan farqlanishi, obrazlar bir-birini takrorlamasligi aytib o‘tilsa, talaba-aktyorlarning ijrosida sahnada talaba yigit-qizlar emas, balki obrazni ochib berishga bo‘lgan intilishi, muallif tasvirlagan obrazni gavdalantirishi va uning xarakterini topish masalasi pedagogning talabalarga bergan bilim va ko‘nikmalari orqali namoyon bo‘ladi. Talaba ijodiy ishlari davomida turli xarakterlarni gavdalantirish orqali professional sahnada turli obrazlarni yaratish mahoratini egallab boradi. Bunda ustozlari ularni fikrlashga, kuzatishga va rolini anglashga yo‘naltirsa bas, talabalar o‘z rollarini, o‘z obrazlarini yangicha qiyofada taqdim etadi. Talabalarning bunday intilishlari o‘zining mahorat qirralarini ochishi, to‘g‘rirog‘i o‘zini kashf qilishi deb tushiniladi. Aynan estrada yo‘nalishida talabalar rollari orqali xarakter yaratadi, qiyofa topadi hamda nutqiy xarakterlarini boyitib, yashirin mahoratlarini kashf qiladi. Pedagoglar Mahmud Rashidov va Shavkat Rasulov tomonidan sahnalashtirilgan ushbu asar tom ma’noda kashfiyotlarga boy spektakl bo‘lgan.

Ushbu sahna asarining yana bir yutug‘i, spektaklda aktyorlik mahorati va rejissyorlik talqinning uyg‘unligi hamda sahna nutqi, raqs san’ati, vokal tomonidan kuchli birdamlik asosida yaratilganligi bo‘lgan. Teatr san’atining har bir bo‘g‘ini o‘z o‘rnida talabaning mahoratini ochib berish uchun xizmat qilgan. Italiya ruhini beruvchi kuy-qo‘shiqlar va raqs xatti-harakatlari hamda nutqiy xarakter yaratish masalalarida ustozlarning amaliy tavsiyalari o‘z samarasini bergan. Ayniqsa, har bitta obrazning nutqiy xarakteri yaratilishida sahna nutqi pedagoglari Isoqtoy Djumanov va Umida Ibragimovalarning mehnatlari alohida tahsinga sazovordir. Chunki estrada yo‘nalishi avvalo, qiyofa yaratish san’ati hisoblansa, keyingi o‘rinlarda nutqiy xarakter yaratish masalasi har doim muhim sanalgan.

Qolaversa, talabalarning mahoratini taqdim qilishda ortiqcha dekoratsiya va butaforlardan qochilgan. To‘g‘ri spektakldagi voqealar qamoqxonada bo‘lib o‘tadi. Xonada nima dekoratsiya ham bo‘lishi mumkin dersiz. Muhimi qamoqxona muhitini beradigan maxsus xona qurilmagan, daricha, stol-stul, karovot va shunga o‘xshash dekoratsiyalar va butaforlar deyarli yo‘q, faqat sahna, stul, taburetka va sahna qutilaridan foydalanilgan. Pedagog-rejissyor tomoshabinni Luidjining qalbini tushunishga, talabalarning mahoratini yuzaga chiqarishga va muallif ilgari surgan insoniy qadr-qimmatni anglashga diqqatini qaratishni maqsad qilgan. Tomoshabinni ortiqcha chalg‘itmagan holda badiiy g‘oyani ochib berishga intilgan. Sahna asarining bosh yordamchi omili sifatida sahna chirog‘i va musiqadan maqsadli va o‘rinli foydalanilgan. Aniq yo‘naltirilgan chiroq va to‘g‘ri tanlangan musiqaning o‘rinli qo‘llanishi asarning badiiy-g‘oyaviy yechimini ochib bergan. O‘zbek teatr san’atining yetakchi namoyandasi, mohir rejissyor va pedagog Mannon Uyg‘ur: Dramada muzika ishlatish “muzika muzika uchun” degan asosda bo‘lmasligi kerak. Muzika dramaturg emotsional ifoda qilolmagan yerlarda berilishi zarur. U asarning badiiy qimmatini orttirsin” [2] – deganida, musiqaning sahna asarini to‘ldiruvchi qismi bo‘lishligi, ijrochining hissiy kechinmasini ifodalashi lozimligini ta’kidlab o‘tadi.

Bu spektakl uchun tanlangan musiqalar teatr reformatori aytganidek, badiiy asarning qimmatini oshirgan. Tanlangan musiqalar shunchaki bezak yoki aktyorlar holatiga xizmat qiladigan vosita sifatida emas, balki sahna asarining muhim bo‘lagi sifatida qaralgan. Muallif pyesada “Santa Luchiya” qo‘shig‘ini va barkarolla ohanglaridan foydalangan holda asarini yozib taqdim qilgan. Ajoyib va afsonaviy italiya ohanglari bilan yo‘g‘rilgan, xalq orasida mashhurlikka erishgan, butun dunyoni o‘zining achchiq qismati bilan jalb qilgan “Santa Luchiya” qo‘shig‘i bilan sahna asarining boshlanishida ham ulkan ma’no-mazmun borligi muallif tomonidan pyesada aks etgan. Bu qo‘shiqda

o‘z hayotini din yo‘lida qurbon qilgan, avliyo nasroniy qiz Lusiyaning taqdiri, unga qilingan haqoratlar, zulm va zo‘rliklar, oqibatda ikki ko‘zidan ayrilib, qiynoqlar bilan o‘ldirilgan qizning ayanchli taqdiri aks etgan bo‘lsa, Luidji Lombardining ham qismati shu achchiq qismatga yaqin sahnalar bilan tasvirlangan. Asarning boshida berilgan “Santa Luchiya” qo‘shig‘ining haqiqati pyesa so‘ngida Luidji Lombardining o‘limi bilan uyg‘undek go‘yo. Qotil Luidji obrazi avliyo qiz Lusiyaga qiyos bo‘lishi mumkin emas-ku deyish mumkin, lekin ikki qahramonning e’tiqodi va boqiy adolat oldida ojiz ekanligi bilan qiyoslanadi.

Pedagog-rejissyorlar asar g‘oyasini ochib berishda muallif tanlagan qo‘shiqni emas, balki italiya xalqining mashhur milliy qo‘shig‘i “Bella Ciao” qo‘shig‘idan spektakl davomida unumli foydalangan. Aynan mana shu qo‘shiq va shu qo‘shiqning ohanglaridan leytmotiv sifatida qo‘llanilgan. Luidji Lombardining achchiq qismatini emas, uning bolalikda kechgan og‘ir mehnatlari, qishloqdagi yo‘qchilik hayoti, moddiy sharoitini yaxshilash yo‘lida o‘zga yurtlarga kelib ishlab, baxt izlaganligini ifoda etish maqsadida shu milliy tarona tanlangan. Chunki “Bella Ciao” qo‘shig‘i Shimoliy Italiyaning guruch maydonlarida mehnat qilgan ishchilarning oilaviy munosabatlari aks etgan qo‘shiq bo‘lib, keyinchalik dushmanga qarshi kurash ramzida aytilgan qo‘shiq sifatida Luidjining kurashini aks ettiradi. Ko‘proq Luidjining qishlog‘i, u yerdagi odamlarning oddiy va samimiyligi, vatan sog‘inchi kabi xislatlarni ifoda etish maqsadida shu qo‘shiq tanlangan.

Pedagog-rejissyorlar ushbu barkarolladan shu qadar mohirlik bilan foydalanganki, musiqaning o‘zi spektaklning mazmunini ochib berishda, bosh qahramonning holatini va his-tuyg‘ularini tomoshabinga to‘la yetkazib berishda muhim vosita bo‘lib xizmat qilgan. Barkarollaning sahna voqealaridan kelib chiqib taqdim etilgani va uni turli ohanglarda yangragani go‘yo spektaklning maqsadini ochib beruvchi, rejissyor aytmoqchi bo‘lgan fikrni kuy va qo‘shiqlar orqali gapirtirgandek bo‘lgan. Zamonaviy musiqiy bezaklar bilan sayqallangan musiqaning o‘rinli va maqsadli qo‘llanishi muvaffaqiyatli yechim bo‘lgan. Rejissyorlar tomonidan spektakl uchun tanlangan musiqa ilk bor sahnada muallif va rejissyorning fikr uyg‘unligini taqdim qilgan musiqiy bezak sifatida yangradi. Va tomoshabinning qalbidan chuqur joy egalladi.

Shu o‘rinda muallif tomonidan asarda ifoda etilgan soyabon detalidan pedagog-rejissyorlar mohirona foydalangan. Spektakl yomg‘ir bilan boshlanib, yomg‘irli tunda o‘z yakuniga yetadi. Soyabon detali asar boshida, o‘rtasida va yakunida spektaklning ramziy ifoda vositasi sifatida faol taqdim qilingan. Pedagog-rejissyorlar yomg‘irning yog‘ishi va soyabon detallari orqali tomoshabinni o‘ylashga, fikrlashga chorlab turadi. Xo‘sh, yomg‘irning yog‘ishi tushunarli albatta, yomg‘ir xuddiki Luidjining qalb og‘riqlarining ifodasi tarzida ko‘rsatilgan, lekin soyabonga alohida diqqat qaratilganligi tomoshabinni o‘ylantiradi. Soyabon kishilarni yomg‘irdan to‘suvchi detal emas, balki qotillik quroliga aylanadi. Luidji sud tomonidan elektr stulida o‘limga hukm qilinganligi asar boshida aytib o‘tiladi, lekin u na elektr stulida va yoki o‘tmas qilich bilan emas, balki oddiy soyabon sabab yurakfurushlarning qo‘lida jon taslim qiladi. Yurakni ezuvchi, miyani teshib yuboruvchi yomg‘ir ovozi tinadi... Luidjining yuragi orom topadi, qalb xotirjamligiga erishadi. Buni Luidjining quyidagi mashhur monologidan ham anglash mumkin:

“Bu dunyoning sudidan ko‘ra u dunyoning sudini afzal ko‘rganim uchun... Hm, bu dunyoning ishlarini ko‘rdingiz-ku... U yoqda boshqacha... Gunohu savoblar boshqacha tarozida o‘lchanadi... Kitobingizning oxirida shu narsaniyam qo‘shib qo‘yingki, Luidji Lombardi bu dunyodan hammadan rozi bo‘lib ketdi, deng... Roziman, mingdan-ming roziman... O‘sha xiyonatkor xotinimdanam, qizini qo‘ynimga solmoqchi bo‘lgan anavi qo‘shmachidanam, o‘sha mansabparast mayordan roziman... Bu dunyoda qolayotganlarga rahmim keladi... Shuning uchun hammadan rozi bo‘lib ketyapman... Sizdanam roziman, Frenk... Faqat bir iltimos, jasadimni o‘sha men echki boqib yurgan Fulminiyaga qo‘yishsin... shuni talab qiling, shunga erishing... Bu mening so‘nggi vasiyatim...” [3, 117-b].

Ivan Bukovchanning bu pyesasi dunyo teatrlarida “Qotil yuragi” nomi bilan mashhur. Ko‘plab rejissyorlar tomonidan mahorat bilan sahnalashtirilgan. Pedagog-rejissyorlar yosh avlodni vatanparvarlik ruhida tarbiyalash, o‘zligini anglash, sof muhabbatni qadrlash tuyg‘ularini shakllantirish maqsadida Luidjining orzusini sahnaga olib chiqishgan. Aynan spektaklni sahnalashtirish jarayonida ham Fulminiyaga bo‘lgan orzu-intilishlarini ochib berishga diqqatini qaratadi. Tomoshabinning qalbida qotil Luidji Lombardini emas, balki o‘z yurtidan olisda, yaxshi hayot ilinjida sarson-sargordon bo‘lib yurgan, o‘z manfaati yo‘lida razolatga botgan kimsalardan va sevgan ayolining xiyonatidan

aziyat chekkan Luidjining sof yuragini anglashga chorlaydi. Chunki Luidji Lombardi Sitsiliya quyoshi ostida tug‘ilgan, o‘sha beshigi uzra nur sochib turgan, dunyodagi eng ajoyib, eng go‘zal zaytunzor bo‘yidagi Fulminiyani o‘la-o‘lguncha alqab o‘tdi. U o‘z vatani Fulminiya uchun elektr o‘tkazmoqchi, maktab qurdirmoqchi, shaharni telefon tarmog‘iga ulamoqchi, ko‘prik qurdirmoqchi edi. Luidjining mana shu orzulari butun spektakl davomida barkarolla ohanglaridek jaranglab turdi. Spektaklni sahnalashtirishdan ko‘zlangan oliy maqsad ham yosh avlodni va tomoshabinni ezgu maqsadlar bilan yashashga o‘rgatishdan iborat edi. Shu bois ham o‘quvchilar orasida mashhur bo‘lgan “Qotil yuragi” nomini emas, balki Luidjining orzusi bo‘lgan “Fulminiya” nomi bilan asarni sahnalashtiradi. Dastlab spektaklning nomini o‘qiganingizda yoki eshitganingizda tushunmaysiz. Yozuvchi Morris aytganidek; *“Birinchidan, bu nom o‘quvchining diqqatini tortmaydi. Ikkinchidan, bu so‘zning ma’nosini hech kim bilmaydi”* [3, 104-b]. Lekin spektaklni ko‘rgan tomoshabin Fulminiya nima ekanligini, Luidjining yuragi nega u tomonlarga intilayotganligini albatta tushunib yetadi.

Sahnalashtiruvchi pedagoglar Mahmud Rashidov, Shavkat Rasulovlar nafaqat bo‘lg‘usi teatr aktyorlarini, balki tomoshabinni ham ma’nan tarbiyalashni maqsad qilgan. Talabalar ushbu spektaklni sahnalashtirish jarayonida professional teatr elementlarini o‘rganishdi. Qolaversa, nodir klassik asarning asl ma’no-mazmunini anglab, tanganing ikkinchi tomonini ham ko‘ra bilishni o‘rganishdi va uning badiiy talqinini tomoshabinlarga yetkazib berishdi. Sahna asarlari doimo ko‘zgu vazifasini bajargan, Luidji Lombardi xiyonat sabab qotillik qiladi, lekin uning atrofidagi nafsiga qul kimsalar ham undan qolishmagan holda qotillikka qo‘l urishadi. Sahnalashtiruvchi pedagog Shavkat Rasulov aytganidek: *“Spektaklni sahnalashtirish jarayonida talabalar har bir obrazning asl maqsadini tushunishdi. Advokat, mayor, qo‘shmachi ayol, xotini va hatto yozuvchi Morrisning ham o‘z manfaatini o‘ylagani, ularning dardi faqat pul va shon-shuhrat qozonish ekanligini ochib berishdi. Bu bilan talabalar obrazning maqsadini namoyon qila oldi va pyesaning asl g‘oyasini ochishda katta mehnat qilishdi”* [5] – degan fikrlaridan ham shuni anglash mumkinki, talabalar pyesani sahnalashtirish orqali kechirilmas xatolarni tomoshabinga ko‘rsatishdi. Spektaklda Luidji qotil bo‘lishiga qaramay, o‘zi aytganidek, xiyonatkor xotindan, qo‘shmachi ayoldan, mansabparast mayordan farqli o‘laroq aybiga iqror va u dunyoning savol-javobidan qo‘rquvda tasvirlanadi.

Spektakl albatta tomoshabinni o‘ylantiradi, o‘ziga chetdan nazar solish kerakligi haqida o‘yga toldiradi. Pedagog-rejissyorlar Mahmud Rashidov va Shavkat Rasulov tomonidan sahnalashtirilgan “Fulminiya” spektakli tomoshabinni samimiy kuldirdi, dardli yig‘latdi va chuqur o‘yga toldirdi...

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Usmonov R. Rejissura. – Toshkent: Fan, 1997. – 220 b.
2. Маннон Уйғур. Академик театр ҳақида // Ўзбекистон совет адабиёти – Тошкент: 1934, – № 6 (июнь); Маданий инқилоб. – 26 декабрь.
3. Bukovchan I. Qotil yuragi. (Ruschadan Sharof Boshbekov tarjimasi) // Jahon adabiyoti. – Toshkent: 2006. – № 2.
4. Umarov M. Mannon Uyg‘ur va milliy teatr estetikasi: Oliy o‘quv yurtlari uchun darslik. Mas’ul muharrir Sh.Rizayev; O‘zR Oliy va o‘rta maxsus ta’lim vazirligi. – Toshkent: Musiqa, 2006. – 152 b.
5. Dotsent Sh.Rasulov bilan suhbat. – Toshkent: 2026-yil, 22-iyun.
6. Jumanova D. Salvation is in education and upbringing // BG pulse journal. – 2026. – T. 2. – №. 6. – P. 1717–1720.



Baxtiyar AYTMURATOV,
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi Nukus filiali
Ilmiy ishlar va innovatsiyalar bo‘yicha
direktor o‘rinbosari

QORAQALPOQ TEATRIDAGI TRANSFORMATSION JARAYONLAR VA YANGI TENDENSIYALAR

Annotatsiya. *Ushbu maqolada mustaqillik davri zamonaviy Qoraqalpoq teatrida postmodern estetikasi va eksperimental aktyorlik uslublarining shakllanish hamda raqamli transformatsiya jarayonlari tadqiq etilgan. Muallif an’anaviy teatr mezonlaridan voz kechilishi, sahna san’atining zamonaviy raqamli texnologiyalar (mocapteur, Perception Neuron, avatarlar, aralash reallik) va “The Augmented Stage” kabi xalqaro loyihalar doirasidagi integratsiyalashuvini tahlil qiladi. Maqolada eksperimental aktyorlik maktablarida etyud, an’anaviy va tarmoqli improvizatsiya (Netprov) uslublarining tutgan o‘rni Stanislavskiy va Viola Spolin tizimlari asosida ko‘rib chiqilgan.*

Kalit so‘zlar: *Qoraqalpoq teatri, postmodern estetika, eksperimental aktyorlik, improvizatsiya, Netprov, mocapteur, Perception Neuron, raqamli teatr, raqamli transformatsiya, madaniy integratsiya.*

Аннотация. *В данной статье исследуются процессы формирования постмодернистской эстетики и экспериментальных актёрских практик, а также цифровой трансформации в современном каракалпакском театре периода независимости. Автор анализирует отказ от традиционных театральных канонов и интеграцию сценического искусства с современными цифровыми технологиями (mocapteur, Perception Neuron, аватары, смешанная реальность), а также в рамках международных проектов, подобных «The Augmented Stage». В статье рассматривается роль этюда, традиционной импровизации и сетевой импровизации (Netprov) в экспериментальных актёрских школах на основе систем Константина Станиславского и Виолы Сполин.*

Ключевые слова: *каракалпакский театр, постмодернистская эстетика, экспериментальное актёрское искусство, импровизация, Netprov, mocapteur, Perception Neuron, цифровой театр, цифровая трансформация, культурная интеграция.*

Abstract. *This article examines the processes of formation of postmodern aesthetics and experimental acting practices, as well as digital transformation in contemporary Karakalpak theatre during the period of independence. The author analyzes the rejection of traditional theatrical conventions and the integration of performing arts with modern digital technologies (mocapteur, Perception Neuron, avatars, and mixed reality), as well as within the framework of international projects such as “The Augmented Stage.” The article explores the role of etude, traditional improvisation, and networked improvisation (Netprov) in experimental acting schools based on the systems of Konstantin Stanislavski and Viola Spolin.*

Keywords: *Karakalpak theatre, postmodern aesthetics, experimental acting, improvisation, Netprov, mocapteur, Perception Neuron, digital theatre, digital transformation, cultural integration.*

Mustaqillik davrida Qoraqalpoq teatrida yangi tamoyillar va transformatsiya jarayonlari zamonaviy texnologiyalar va san’atning o‘zaro integratsiyasi asosida shakllanmoqda. Teatr sahnasida aktyor tomonidan real vaqt rejimida boshqariladigan avatarlarning joriy etilishi teatr, raqamli san’at va videoo‘yinlar sohalaridagi transdisiplinar ko‘nikmalarni safarbar etadi. Bu jarayon ifoda imkoniyatlarini o‘rganishda yangi atamalar va funksiyalarning aniqlanishiga olib keladi. Eksperimental tizim doimiy ravishda takomillashib boradi: dasturiy ta’minot va harakatlarni ushlash qurilmalari takomillashtiriladi, natijada aniq hujjatlashtirish va haqiqiy hamkorlikdagi eksperimentatsiya uchun zarur bo‘lgan tushunchalar hamda texnik yechimlar doimiy ravishda moslashtiriladi [2].

Postmodern estetikasi zamonaviy san’at va madaniyatda chuqur o‘zgarishlarni ifodalaydi. Bu estetika an’anaviy san’at mezonlaridan, xususan, chiroy, uyg‘unlik va soddalik kabi qadriyatlardan voz kechib, ko‘proq subyektiv va ko‘p qatlamli yondashuvlarni ilgari suradi. Tadqiqotlarda estetika ontologik kontekstda ko‘rib chiqiladi va u faqatgina nafis san’at doirasigagina xos emasligi ta’kidlanadi. Postmodern estetika, ayniqsa, zamonaviy ilm-fan va san’atda gnoseologik dualizm natijasida yuzaga kelgan haqiqat mezonining yo‘qolishi bilan bog‘liq. Bu holat san’at va ilm-fan o‘rtasidagi an’anaviy chegaralarni buzadi va yangi, ko‘proq subyektiv-estetik mezonlarni ilgari suradi. Hans Arp tomonidan ilgari surilgan “mystical urreality” – ya’ni, asl haqiqatga qaytish g‘oyasi postmodern estetikada muhim o‘rin tutadi. Bu yondashuv san’at asarining original va o‘ziga xos bo‘lishini, shuningdek, san’at va ilm-fan o‘rtasidagi chegaralarning yo‘qolishini ta’minlaydi. Postmodern estetika, shuningdek, zamonaviy davrda mavjud bo‘lgan fan va diniy an’ana o‘rtasidagi dikotomiyani ham yengib o‘tishga intiladi. Bu esa, san’at va ilm-fanni yagona gnoseologik mezon asosida birlashtirishga xizmat qiladi [3]. Postmodern estetikasi teatr san’atiga ham sezilarli ta’sir ko‘rsatadi. An’anaviy teatrda mavjud bo‘lgan qat’iy qoidalar va estetik mezonlar postmodern teatrda o‘z ahamiyatini yo‘qota boshlaydi. Bunda, teatr asarlari ko‘proq sub’ektiv, ko‘p qatlamli va ko‘pincha paradoksal yondashuvlar orqali yaratiladi. Postmodern estetika teatrda vaqt va makon tushunchalarini yangicha talqin qilish, aktyor va tomoshabin o‘rtasidagi chegaralarni buzish, hamda haqiqat va illuziya o‘rtasidagi noaniqliklarni namoyon etish orqali namoyon bo‘ladi. Bu jarayon teatrda eksperimentallik, improvizatsiya va ko‘p ma’nolilik kabi xususiyatlarni kuchaytiradi. Shuningdek, postmodern estetika teatrda shaxsiyat va mavjudlikning subyektiv va obyektiv tomonlarini birlashtirishga intiladi. Bu esa, teatr asarining nafaqat badiiy, balki gnoseologik va falsafiy ahamiyatini ham oshiradi. Natijada, postmodern estetika teatr san’atida yangi shakl va mazmunlarni yuzaga keltiradi, aktyorlik va sahnalashtirishda esa yangicha yondashuvlarni shakllantiradi [3].

Qoraqalpoq teatrida postmodernizmning namoyon bo‘lishi zamonaviy san’at va adabiyotda yuzaga kelgan umumiy tendensiyalar bilan uzviy bog‘liqdir. Postmodernizm, o‘zining ko‘p qatlamli mazmuni, intertekstual yondashuvi va an’anaviy janr chegaralarini buzishga intilishi bilan ajralib turadi. Qoraqalpoq teatrida bu jarayon, bir tomondan, til va madaniyatlararo almashinuvning kuchayishi, ikkinchi tomondan esa, zamonaviy texnologiyalar va yangi estetik qarashlarning kirib kelishi natijasida yuzaga chiqmoqda. So‘nggi yillarda Qoraqalpoq tilida yaratilgan parallel korpuslar va tarjima modellarining ochiq manbalarda paydo bo‘lishi, teatr asarlarining zamonaviy postmodern talqinlarda sahnalashtirilishiga imkon yaratmoqda. Bu jarayon, ayniqsa, turli tillar va madaniy kontekstlar o‘rtasidagi o‘zaro ta’sirni kuchaytiradi, natijada Qoraqalpoq teatrida postmodernizmning o‘ziga xos ko‘rinishlari shakllanadi. Shu bilan birga, yangi texnologiyalar yordamida yaratilgan tarjima va transliteratsiya vositalari, xorijiy postmodern asarlarning Qoraqalpoq sahnasida o‘ziga xos talqinlarda namoyon bo‘lishiga zamin yaratmoqda. Bu esa, teatr san’atida yangi eksperimentlar va estetik izlanishlar uchun keng imkoniyatlar ochadi. Eksperimental aktyorlik uslublarining eng muhim xususiyatlaridan biri improvizatsiyaga asoslanishidir. Improvizatsion teatr (improv) – bu ssenariy yoki oldindan tayyorlangan rejasiz, sahnada aktyorlar tomonidan ijodiy tarzda, bevosita va spontans ravishda yaratiladigan spektakllardir. Improvizatsiya aktyorlarni kutilmagan vaziyatlarga tez va samarali javob berishga, yangi obrazlarni joyida yaratishga va ansamblda ishlash ko‘nikmalarini rivojlantirishga yordam beradi. Bu uslub aktyorlik mahoratini oshirishda, sahna, kino va televideniyeda keng qo‘llaniladi. Improvizatsiyaning tarixiy ildizlari qadimgi Rim komediyasining ajdodi bo‘lgan Atellan Farcesiga borib taqaladi. Zamonaviy aktyorlik nazariyasining asoschisi Stanislavskiy ham improvizatsiyaga katta e’tibor qaratgan va

uni aktyorlarni tayyorlash va mashg‘ulotlarda faol qo‘llagan. Viola Spolin esa improvizatsion faoliyatlarni tizimlashtirib, o‘zining “Improvisation for The Theater” kitobida improvizatsiyani o‘rgatish va o‘rganish uchun aniq metodlarni ishlab chiqqan. Bu tarixiy taraqqiyot improvizatsiyaning aktyorlar uchun ahamiyatini va uning teatr san’atidagi o‘rni tobora ortib borayotganini ko‘rsatadi [4]. Eksperimental aktyorlikda yana bir asosiy xususiyat – etüd usulidan foydalanishdir. Etud – fransuz tilidan olingan bo‘lib, “o‘rganish” ma’nosini anglatadi va teatr terminologiyasida qisqa ssenariy yoki vaziyat tavsifi sifatida ishlatiladi. Bu usulda faqat boshlang‘ich vaziyat beriladi, yakun esa belgilanmaydi. Aktyorlar o‘z instinktlari va tasavvurlariga tayanib, voqeani mustaqil rivojlantiradilar va yakuniga yetkazadilar. Stanislavskiy tomonidan ishlab chiqilgan ushbu usul aktyorlarni mustaqil fikrlashga, ijodiy izlanishga va sahnadagi harakatlarni erkin tarzda shakllantirishga undaydi.

Etud usuli orqali aktyorlar o‘zlarining ijodiy salohiyatini to‘liq namoyon eta oladilar va har bir spektakl noyob, takrorlanmas shaklga ega bo‘ladi. So‘nggi yillarda improvizatsion teatrning yangi shakli – Netprov (networked improv) paydo bo‘ldi. Netprov – bu onlayn tarmoqlarda, real vaqt rejimida, hamkorlikda va improvizatsion tarzda yaratiladigan ssenariylar asosida quriladi. Bu shakl aktyorlar va tomoshabinlar o‘rtasida interaktivlikni kuchaytiradi, improvizatsion jarayonni keng auditoriyaga taqdim etadi va teatr tajribasini virtual makonga olib chiqadi. Netprov improvizatsiyaning zamonaviy teatrda qanday rivojlanayotganini va eksperimental aktyorlik uslublarining yangi texnologiyalar bilan uyg‘unlashayotganini ko‘rsatadi [4].

Mustaqillik davri Qoraqalpoq teatrida eksperimentallikning rivojlanishi yangi bosqichga ko‘tarildi. Bu davrda teatr san’ati zamonaviy tendensiyalar, jumladan, postmodern estetikasi va eksperimental aktyorlik uslublarini o‘zlashtirishga intildi. Qoraqalpoq tilining rivojlanishi va uning boshqa tillar bilan o‘zaro aloqalari ham teatrda eksperimentallik uchun yangi imkoniyatlar yaratdi. Xususan, Qoraqalpoq tilida yaratilgan parallel korpuslar va tarjima texnologiyalarining rivojlanishi teatr matnlarining ko‘p tilli muhitda ishlanishini osonlashtirdi, bu esa sahna asarlarida til va uslubiy tajribalarni kengaytirishga xizmat qildi. Zamonaviy tarjima va transliteratsiya vositalari, jumladan, lotin-kiril yozuvlari o‘rtasidagi avtomatik o‘girish imkoniyatlari, Qoraqalpoq teatrining eksperimental izlanishlarida tilshunoslik va dramaturgiya sohalarini yaqinlashtirdi. Bu jarayonlar teatr ijodkorlariga yangi dramaturgik shakllar, aktyorlik ifoda vositalari va sahna tilini sinab ko‘rish uchun keng imkoniyatlar berdi. Shu bilan birga, xorijiy va mahalliy adabiyotlarning kengroq o‘zlashtirilishi, tarjima va adaptatsiya jarayonlarining soddalashuvi natijasida, Qoraqalpoq teatrida eksperimentallik va postmodernistik izlanishlar yanada faollashdi. Bu holat teatr san’atining zamonaviy bosqichda o‘ziga xos milliy va universal xususiyatlarini uyg‘unlashtirishga xizmat qilmoqda [5].

Postmodern va eksperimental teatr uslublari dramaturgiya jarayoniga sezilarli ta’sir ko‘rsatmoqda. Zamonaviy texnologiyalar, xususan, real vaqt rejimida virtual marionetkalarni boshqarish imkonini beruvchi Perception Neuron kabi tizimlar, dramaturgik tajribalarni yangi bosqichga olib chiqmoqda. Bu jarayonda aktyorlar va “mocapteur” (harakatni ushlovchi ijrochi) o‘rtasidagi hamkorlik, ayniqsa, maskali aktyorlar bilan birgalikda, improvizatsion imkoniyatlarni kengaytiradi. Natijada, dramaturgiya an’anaviy ssenariy va harakatlar ketma-ketligidan chiqib, ko‘proq ochiq, interaktiv va tajriba asosidagi shakllarga ega bo‘ladi. Bu esa, postmodern teatrga xos bo‘lgan ko‘p qatlamlilik, o‘zaro bog‘liqlik va mualliflik chegaralarining buzilishi kabi xususiyatlarni kuchaytiradi. Avvalgi avtomatlashtirilgan, oldindan yozib olingan animatsiyalarga asoslangan marionetkalar o‘rganilishi ikkinchi darajaga tushib, dramaturgiya jarayonida jonli ijro va tajriba ustuvor ahamiyat kasb etadi [6]. Postmodern va eksperimental uslublar sahnalashtirish jarayonida ham tub o‘zgarishlarni yuzaga keltirmoqda.

Xususan, aralash reallik (mixed reality) texnologiyalari sahnadagi ijrochilar va raqamli obrazlar o‘rtasidagi chegaralarni yo‘qotadi. Mocapteur va aktyorlar bir xil sahnaviy reallikda ishlaganda, ularning o‘zaro muloqoti va hamkorligi silliqlashadi, bu esa sahnalashtirish jarayonining muvaffaqiyatli kechishini ta’minlaydi. Biroq, mocapteur o‘z boshqaruvidagi avatar bilan bevosita, yaqin aloqani yo‘qotadi va natijada, u virtual makonni vizualizatsiya qilish uchun maxsus monitorlar yordamida yangi aktyorlik texnikalarini ishlab chiqishga majbur bo‘ladi. Bu esa, aktyorlik san’atida yangi ifoda vositalari va tajriba uslublarining paydo bo‘lishiga olib keladi. Sahnaga qo‘yishda barcha ishtirokchilar – mocapteur, jismoniy aktyor, sahnalashtiruvchi va raqamli san’atkor – birgalikda ishlashlari natijasida, teatr jarayonining postmodern va eksperimental xususiyatlari yanada kuchayadi [6].

Zamonaviy Qoraqalpoq teatrida aktyorlik maktablari va yangi yo‘nalishlarning shakllanishida raqamli texnologiyalarning joriy etilishi muhim ahamiyat kasb etmoqda. Xususan, Parij 8 universiteti doirasida olib borilgan “The Augmented Stage” loyihasi tajribasi shuni ko‘rsatadiki, teatr va performans san’atida dasturchilar, raqamli dizaynerlar va teatr ijodkorlari o‘rtasidagi hamkorlik natijasida yangi eksperimental aktyorlik uslublari yuzaga kelmoqda. Ushbu loyiha doirasida o‘tkazilgan amaliy seminarlar va tajriba asosidagi tadqiqotlar aktyorlik san’atida raqamli vositalar, xususan, avatarlar va ularning “ikkinchi tana” sifatida sahnada namoyon bo‘lishi bilan bog‘liq muammolarni o‘rganishga imkon berdi. Bu jarayonda aktyorlar nafaqat o‘z jismoniy tanasini, balki raqamli muhitda yaratilgan virtual obrazlarni ham boshqarish, ularni jonlantirish va tomoshabinga yetkazish mas’uliyatini o‘z zimmalariga olishadi. Natijada, aktyorlik maktablarida an’anaviy uslublar bilan bir qatorda, raqamli texnologiyalar asosida shakllanayotgan yangi yo‘nalishlar ham rivojlanmoqda. Bu esa Qoraqalpoq teatrida aktyorlik san’atining zamonaviy bosqichda ko‘p qirrali va innovatsion tus olishini ta’minlaydi [7]. Yangi aktyorlik yo‘nalishlarining shakllanishida eksperimental laboratoriyalar va interdiscipliner yondashuvlar muhim rol o‘ynaydi. Interdiscipliner yondashuvlar natijasida aktyorlik maktablarida yangi pedagogik metodlar, tajriba asosidagi mashg‘ulotlar va innovatsion texnologiyalar asosida o‘qitish tizimi shakllanmoqda. Bu esa Qoraqalpoq teatrida aktyorlik san’atining zamonaviy bosqichda yanada boyishi va yangi yo‘nalishlarning paydo bo‘lishiga zamin yaratadi [8].

Zamonaviy Qoraqalpoq teatrida postmodern estetikasi va eksperimental aktyorlik uslublarining shakllanishi jarayonida tomoshabinlar va teatr jamoatchiligining munosabati sezilarli darajada o‘zgarib bormoqda. Internet orqali chiptalarni sotib olish imkoniyatining paydo bo‘lishi madaniy tadbirlarga bo‘lgan munosabatda tub burilish yasadi. Raqamli platformalarning qulayligi va keng ommaga ochiqligi natijasida tomoshabinlar uchun chipta xarid qilish jarayoni ancha soddalashdi va bu, o‘z navbatida, ularning teatrga bo‘lgan kutishlari va xatti-harakatlariga ta’sir ko‘rsatdi.

Ilgari teatr san’ati namoyandalarining tomoshabin bilan muloqoti an’anaviy kassalar, chipta navbatlari va jismoniy logistika bilan cheklangan bo‘lsa, bugungi kunda raqamli texnologiyalar ushbu jarayonlarni tubdan o‘zgartirdi. Berdaq nomidagi Qoraqalpoq davlat akademik musiqali teatrida https://iticket.uz kabi yagona elektron chipta operatsiyalari tizimlarining joriy etilishi, smartfon va mobil internetning ommalashishi tomoshabinlarning teatr makoniga integratsiyalashuvini tezlashtirdi. Ushbu raqamli transformatsiya nafaqat chipta xarid qilishni soddalashtirdi, balki zamonaviy tomoshabinning estetik kutishlarini ham o‘zgartirib, ularni postmodern teatrga xos bo‘lgan eksperimental, interaktiv va raqamli uslublarni qabul qilishga ruhan tayyorlamoqda.

Qoraqalpoq teatrining kelajakdagi rivojlanishida ko‘p tillilik va xalqaro hamkorlik muhim o‘rin tutadi. Mashina tarjimasi va til texnologiyalarining rivojlanishi natijasida qoraqalpoq tilidagi spektakllar va dramaturgiya asarlarini ingliz, o‘zbek, qozoq, tatar va boshqa tillarga tez va sifatli tarjima qilish imkoniyati paydo bo‘lmoqda. Bu esa, qoraqalpoq teatrining xalqaro festivallarda ishtirok etishi, xorijiy teatrlar bilan birgalikda eksperimental loyihalar yaratishi uchun keng imkoniyatlar ochadi.

Zamonaviy raqamli tarjima texnologiyalari va ko‘p tilli elektron dramaturgik bazalarning rivojlanishi qoraqalpoq teatrining xalqaro madaniy makonga integratsiyalashuvini keskin tezlashtirmoqda. Ushbu raqamli resurslar, bir tomondan, jahon adabiyotidagi eng so‘nggi postmodern asarlarni tezkorlik bilan qoraqalpoq sahnasiga adaptatsiya qilish (moslashtirish) imkonini bersa, ikkinchi tomondan, qoraqalpoq teatrining o‘ziga xos milliy va eksperimental aktyorlik uslublarini, dramaturgik merosini xorijiy tillarga professional darajada o‘girib, global madaniy muhitga eksport qilishga xizmat qiladi. Bu esa teatrning milliy qobiqdan chiqib, transmilliy va ko‘p madaniyatli muloqot maydoniga aylanishini ta’minlamoqda.

Kelajakda qoraqalpoq teatrining rivojlanishida teatr matnlarini raqamlashtirish va ularni ochiq axborot maydoniga olib chiqish muhim ahamiyat kasb etadi. Yangi avlod mashina tarjimasi tizimlari va til korpuslari yordamida qoraqalpoq tilidagi spektakllar, ssenariylar va dramaturgiya asarlarini raqamli formatda saqlash, ularni internet orqali keng auditoriyaga taqdim etish imkoniyati mavjud. Bu nafaqat qoraqalpoq teatrining madaniy merosini saqlash, balki zamonaviy postmodern va eksperimental uslublarni keng ommaga yetkazish, yosh avlodni teatr san’atiga jalb etish uchun ham muhim omil hisoblanadi. Shu bilan birga, ochiq manbali va tijorat asosidagi tarjima tizimlarining samaradorligini baholash orqali qoraqalpoq teatrining global axborot

maydonidagi o‘rnini mustahkamlash mumkin [9].

Yuqorida bayon etilgan nazariy qarashlar postmodern teatr estetikasining umumiy xususiyatlarini yoritishga xizmat qiladi. Biroq mazkur tamoyillarning qoraqalpoq teatr amaliyotidagi ifodasi faqat nazariy mulohazalar bilan cheklanmaydi. Ular sahnalashtirilgan spektakllarda aktyorlik yechimlari, mizanssena, sahna plastikasining tashkil etilishi, dekoratsion vositalar hamda obrazlarning psixologik talqinida ham o‘z aksini topadi. Shu bois zamonaviy qoraqalpoq teatr repertuarida muhim o‘rin tutgan ayrim spektakllarni qiyosiy tahlil qilish orqali milliy aktyorlik maktabida an’anaviy ijrochilik tamoyillari bilan zamonaviy teatr estetikasining o‘zaro uyg‘unlashuv darajasini aniqlash mumkin.

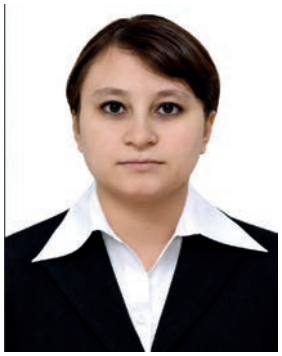
Xulosa o‘rnida aytish mumkinmi, mustaqillik davri zamonaviy Qoraqalpoq teatri an’anaviy sahna mezonlarini saqlagan holda, postmodern estetikasi va raqamli transformatsiya talablari asosida tubdan yangilanmoqda. Maqolada amalga oshirilgan tahlillar quyidagi xulosalarni chiqarishga imkon beradi:

Birinchidan, teatr san’atining zamonaviy raqamli texnologiyalar (mocapteur, avatarlar va aralash reallik) bilan integratsiyalashuvi sahnada virtual va jismoniy borliq o‘rtasidagi chegaralarni yo‘qotib, aktyorlik mahoratida yangi ifoda vositalarini yuzaga keltirmoqda. Ikkinchidan, Stanislavskiy va Viola Spolin tizimlariga tayangan holda etyud va an’anaviy improvizatsiya usullarining qo‘llanilishi, shuningdek, tarmoqli improvizatsiya (Netprov) elementlarining kirib kelishi aktyorlik maktabining eksperimental imkoniyatlarini kengaytirdi. Uchinchidan, Qoraqalpoq tilidagi parallel korpuslar va zamonaviy raqamli tarjima vositalarining rivojlanishi milliy teatrni globallashuv va xalqaro madaniy almashinuv maydoniga olib chiqishning muhim omili bo‘lib xizmat qilmoqda. Elektron chipta tizimlarining joriy etilishi esa tomoshabinlar muhitini zamonaviylashtirib, ularni eksperimental va innovatsion spektakllarni qabul qilishga ruhan tayyorlamoqda.

Umuman olganda, raqamli transformatsiya jarayonlari Qoraqalpoq teatrining milliy qobiqdan chiqib, transmilliy va ko‘p madaniyatli zamonaviy san’at makoniga aylanishini ta’minlamoqda.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Станиславский К. Собрание сочинений, 8 том. – Москва: Искусство, 1959. – 440 с
2. G. Gagneré, C. Plessiet, va R. Sohier, “Interconnected virtual space and Theater. Practice as research on theater stage in the era of the network”, arXiv preprint arXiv:2407.11989, 2024. [Online]. Available: https://arxiv.org/abs/2407.11989
3. M. Milovanović va G. Medić-Simić, “Aesthetical criterion in art and science”, arXiv preprint arXiv:1605.08584, 2016. [Online]. Available: https://arxiv.org/abs/1605.08584
4. S. Kang va J. Lee, “Theatrical Language Processing: Exploring AI-Augmented Improvisational Acting and Scriptwriting with LLMs”, arXiv preprint arXiv:2505.04890, 2025. [Online]. Available: https://arxiv.org/abs/2505.04890
5. M. Mamasaidov va A. Shopulatov, “Open Language Data Initiative: Advancing Low-Resource Machine Translation for Karakalpak”, arXiv preprint arXiv:2409.04269, 2024. [Online]. Available: https://arxiv.org/abs/2409.04269
6. G. Gagneré va C. Plessiet, “Quand le jeu vidéo est le catalyseur d'expérimentations théâtrales (2014-2019)”, arXiv preprint arXiv:2310.13717, 2023. [Online]. Available: https://arxiv.org/abs/2310.13717
7. G. Gagneré, A. Lavender, C. Plessiet, va Tim, “Challenges of movement quality using motion capture in theatre”, arXiv preprint arXiv:2303.06987, 2023. [Online]. Available: https://arxiv.org/abs/2303.06987
8. S. Samanta et al., “Revitalising Stagecraft: NLP-Driven Sentiment Analysis for Traditional Theater Revival”, arXiv preprint arXiv:2405.05813, 2024. [Online]. Available: https://arxiv.org/abs/2405.05813
9. M. Mamasaidov va A. Shopulatov, “Open Language Data Initiative: Advancing Low-Resource Machine Translation for Karakalpak”, arXiv preprint arXiv:2409.04269, 2024. [Online]. Available: https://arxiv.org/abs/2409.04269
10. Mamutov P. Zamonaviy qoraqalpoq teatri: an’ana va yangi tendensiyalar. San’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori, diss. – Toshkent: 2024. – 157 b.



Nodira KASIMOVA,
O‘zDSMI “Kino, televideniye va radio rejissyorligi”
kafedrasi katta o‘qituvchisi,
san’atshunoslik fanlari bo‘yicha
falsafa doktori (PhD)

SYURREALIZM OQIMINING O‘ZIGA XOS XUSUSIYATLARI

Annotatsiya. *Ushbu maqolada syurrealizm oqimining o‘ziga xos xususiyatlari batafsil izohlangan. Shuningdek, syurrealizmning fransuz kino san’atiga ko‘rsatgan ta’siri xususida to‘xtalib o‘tilgan. Tadqiqotda mazkur oqimda yaratilgan kinoasarlari tahlil qilingan.*

Kalit so‘zlar: *syurrealizm, kino, film, janr, oqim, rejissyor, mavzu, kadr.*

Аннотация. *В этой статье подробно описаны особенности течения сюрреализма. Также обращается внимание на влияние сюрреализма на французский кинематограф. В исследовании проанализированы созданные фильмы в этом течении.*

Ключевые слова: *сюрреализм, кино, фильм, жанр, течение, режиссер, тема, кадр.*

Abstract. *This article details the features of the Surrealism course. The influence of Surrealism on French cinematography is also emphasized. The study analyzed the films created in this course.*

Key words: *surrealism, cinema, film, genre, course, director, theme, frame.*

Syurrealizm fransuzcha “surrealisme” so‘zidan olingan bo‘lib, o‘ta realizm degan ma’noni anglatadi. Ushbu oqim XX asrning 10–20-yillarida fransuz adabiyotida yuzaga kelib, tasviriy san’at, haykaltaroshlik, teatr, kino sohalarida, keyinchalik boshqa mamlakatlar (Belgiya, Chexoslovakiya, AQSh, Meksika, Yaponiya) san’atida ham tarqalgan avangardlik yo‘nalishidan biri hisoblanadi.

Syurrealizm oqimida asos deb miyaga ilk bor kelgan so‘z, ibora, turli-tuman xayollarning dastlabki, kutilmagan bir holatdagi ajabtovur shakli, har qanday ijodiy faoliyatning mahsuli qabul qilingan. Teatr va kinematografiyada ham ayrim sahna va kadrlarning bir-biri bilan mantiqsiz bog‘lanishi va umuman aql-zakovat doirasidan tashqari bo‘lgan “haqiqiy reallik” syurrealistik oqimning belgisi sifatida tan olingan.

Syurrealistlar kinematografga o‘z g‘oyalarini ifodalash vositasi sifatida murojaat qilishga qaror qilishdan maqsad:

– birinchidan, kino yangi va alohida san’at sifatida yosh va o‘ziga xos qarashga ega rassomlar jamiyatini qiziqtira boshladi;

– ikkinchidan, kinoning o‘ziga xos tabiati syurrealistlarning eng muhim maqsadlaridan biri – real bo‘lmagan holatni haqqoniy tarzda ko‘rsatish imkonini berardi.

Bundan tashqari, kinematografning tasviriylik sifati syurrealistlarning o‘zlarining asarlaridagi obrazlarning maksimal darajada hayotiyligini ta’minlab bera olishi ayni muddao bo‘ldi.

Shu bilan birga, montaj natijasida asarning syujetini absurd mantig‘iga muvofiq qurish imkoniyati ochildi.

Tarixchi, va san’atshunos M.Yampolskiy syurrealistlarning kinoga qiziqish sabablari haqida shunday yozadi: *“Shu tariqa kino madaniyatga qarshi kurash vositasi sifatida qabul qilindi, lekin bu so‘zdan voz kechishni nazarda tutmagan. Kino so‘z san’ati an’anasini qabul qilishga majbur bo‘ldi”* [1]. Ya’ni mazkur oqim jamiyatda mavjud bo‘lgan madaniyatni inkor qilib, hech qanday mantiqqa bo‘ysunmaydigan qarashlarni ilgari

surgan. Ammo tasvirga mos matndan to‘la qonli voz kecha olmagan.

Biroq syurrealistlar san’atning yangi turiga murojaat qilib, bir qator qiyinchiliklarga duch kelishdi. Jumladan, ular yozgan ssenariylardagi ba’zi holatlarni tasvirga olib bo‘lmasdi. Yampolskiy buni *“avangardchilarning xayolidagi ssenariy ko‘pincha postanovka uchun mo‘ljallanmagan,”* [1] – deb izohlaydi.

Yozilgan ssenariylar va ekranlashtirilgan asarlar soni orasidagi farq sezilarli darajada edi. Xayolda shakllangan filmlar ssenariysining aksariyati hech qachon sahnalashtirilmagan.

Shunga qaramay, syurrealistlar tomonidan yaratilgan filmlar yo‘q emas.

1928-yilda A.Arto ssenariysi asosida G.Dyulak tomonidan tasvirga olingan “Rakovina va ruhoniy” filmi ekranga chiqadi. Ushbu asar syurrealistik deb e’lon qilingan birinchi film bo‘ldi, biroq syurrealistlarning o‘zlari tomonidan asar qabul qilinmagan. Buning sababi syurrealistlar orasida hech qachon birlik bo‘lmagan.

A.Arto ham syurrealistlar bilan kelisha olmagan. Syurrealizmning asoschisi, yozuvchi va shoir A.Breton o‘zining ikkinchi “Syurrealizm manifesti”da uni qoralab chiqadi. Bundan tashqari, J.Dyulak tomonidan suratga olingan film ssenariy muallifi A.Arto tomonidan qabul qilinmagan. U rejissyor ssenariyni buzib, urg‘uni freydizmga bergan deb hisoblagan. Tarixshunos va kino tanqidchi J.Sadul Dyulak va Arto kelishmovchiligining ssenariy muallif ushbu filmda bosh rolni o‘zi ijro etmoqchi bo‘lganligida deb aytadi. Lekin rejissor bunga ruxsat bermagan. Natijada muallif va rejissor o‘rtasida nizo chiqqan. J.Sadul butun filmning talqinini *“freydistik ramzlarning sodda “poetik” interpretatsiyasi”* [2] – deb ta’kidlaydi.

M.Yampolskiy mazkur film borasida alkimiyoviy talqindagi qarashini bayon etadi. Ya’ni asarda falsafiy toshning mifologik dunyoga kelishi ta’riflangan, deb hisoblaydi.

Ushbu asarning batafsil tahliliga to‘xtalib o‘tish ahamiyat kasb etmaydi. Shunchaki, asarda mavjud bo‘lgan va umuman syurrealistik san’at uchun muhim hisoblangan asosiy motivlarni ta’kidlash kifoya. Birinchidan, bu turli vaziyatlarda amalga oshiriladigan metamorfoz motiv, masalan, bosh qahramon ko‘chada emaklab ketayotganda, shahar manzarasining o‘zgarishi, uylarning o‘zgarib qolishidir. Bunday ko‘rinishga bir kadr ustiga boshqa kadrni qo‘yish hisobiga erishilgan. Shuningdek, doimiy ravishda qahramonlarning (general-ruhoniy) qiyofasi o‘zgarib borishini ta’kidlash o‘rinli.

Mazkur mavzu syurrealistlar ijodida muhim o‘rin tutadi, buni S.Dalining “Nartsiss metamorfozalari” yoki “Gala yuzining paranoik o‘zgarishlari” asarlari misolida ko‘rish mumkin. Bunyuel filmlarida, ham bu motiv muhim rol o‘ynaydi.

Asar davomida suv mavzusi kuzatiladi. Suv ham shaklan o‘zgaruvchiligi bilan ayon.

Filmni tomosha qilish davomida asar qahramonlari sekinlashtirilgan vaqtda harakatlanayotganlari seziladi. Bosh qahramon ruhoniyni ko‘tarib, otib tashlagan sahna haqida gap ketsa, ekranda ko‘rsatilayotgan hamma narsa vaznsizlikda yoki suv ostida sodir bo‘layotgandek ko‘rinadi. Bunday tasvirga olish uslubi natijasida bo‘lib o‘tayotgan holatlarning irrealligiga erishilgan. Shuningdek, bu sahna musiqiy bezak ostida beriladi.

Bunyuelning bu filmida syurrealistik ishlariga xos bo‘lmagan poetik holat kuzatiladi.

Syurrealistlar tomonidan aniq qabul qilingan asar L.Bunyuelning “Andaluziya iti” filmi hisoblanadi.

J.Sadul avangard kinematografiyasidagi syurrealistik oqimni tasvirlab, faqatgina uchta filmni misol sifatida keltira olgan. Ularning ikkitasi yuqorida tilga olindi, uchinchisi esa – “Oltin asr” filmidir. Kinoshunos V.Vinogradov “Fransuz kinematografining uslub yo‘nalishlari” nomli kitobida M.Reyning “Dengiz yulduzi”, “Emak Bakia” va “O‘yin suyagi qasri siri” kabi asarlarini hamda J.Koktoning “Shoir qoni” nomli filmini surrealistik ishlar sifatida tilga olib o’tadi.

M.Reyning “Dengiz yulduzi” filmi 1928-yilda suratga olingan bo‘lib, ushbu film R.Desnos she’rining ekranlashtirilgan ko‘rinishidir. Asar syujeti yetarlicha izchil va oson hisoblanadi: 17 minutlik asar baxtsiz muhabbat tarixi haqida so‘zlaydi. Filmda an’anaviy madaniyatga nisbatan isyonkorlik qilishga urinish kuzatilmaydi.

Yuqorida nomi tilga olingan “Rakovina va ruhoniy” va “Andaluziya iti”, shuningdek, “Oltin asr” filmlari tomoshabinlar uchun tushunarsiz hisoblanadi. “Dengiz yulduzi” filmining syujeti esa ancha tushunarli.

Ushbu asarda tasavvur va haqiqatni birlashtirishga urinishni kuzatish mumkin. M.Rey filmni tasvirga olishda yumshoq fokusdan foydalangan. Bunga to‘lqinli yarim shaffof shisha orqali suratga olish natijasida erishgan. Kadrdagi qahramonlar va buyumlarning tasvirlari noaniq, noma’lum ko‘rinadi. Lekin rejissyor bunday suratga olish usulidan butun film davomida foydalanmagan. Aniq va ravshan kadrlar noaniq kadrlar bilan almashtiriladi. Bunday navbatlashuv



“Andaluziya iti” filmidan lavha (rej. L.Bunyuel)

haqiqat va tush yoki xayolni bir uyg‘unlikka olib keladi. Filmning finalida “Siz tasavvur qilmaysiz” degan ibora namoyon bo‘ladi.

Bunday g‘oyat kutilmagan holat ya’ni, ayol va dengiz yulduzini qiyoslash, syurrealizmga xos. Garchi, Yevropa madaniyati tarixida dengiz va ayol kishi boshlanishing o‘xshatmasini ko‘rish mumkin (Afrodita dengiz ko‘pigidan yaraladi).

M.Reyning filmidagi ushbu sahna xotin-qizlar go‘zalligini ta’riflovchi titrlar bilan to‘ldiriladi. Ekrandagi obrazlar titr mazmunini tasvirlaydi, lekin ular to‘g‘ridan-to‘g‘ri tasviriy ifoda bo‘lmay, balki titr matnidan kelib chiqib suratga olingan g‘aroyib variatsiyalar tasviridan iborat bo‘ladi.

Mazkur filmda shisha ham muhim o‘rin tutadi. Buni boshida ochilib, oxirida yopiladigan aylana shaklidagi oyna misolida ko‘rish mumkin. Shu tarzda go‘yoki ramka yaratiladi. Yakuniy kadrlardan birida dengiz yulduzi solingan shisha quti yarim shaffof shisha orqali suratga olingan. Unda qahramon devor bo‘ylab uzoqlashadi, shunda tomoshabinda shishaning birdan sinishiday taassurot uyg‘onadi. Singan oynaning motivi klassik melodramatik ahamiyatdan tashqari (bosh qahramonning singan umidlari) qahramoning harakati bilan bog‘liq boshqa ma’naviy yukka ega. Mazkur holatda siniq oynalarni haqiqat va xayolot o‘rtasidagi chegaraning uzilishi sifatida tushunish mumkin.

1926-yilda rejissyor M.Rey tomonidan suratga olingan “Emak Bakia” film haqida so‘z ketarkan, asarning nomiga to‘xtalib o‘tish joiz. “Emak Bakia” basklar tilidan tarjima qilganda “Meni tinch qo‘ying” degan ma’noni anglatadi.

Ushbu filmda dadaistlar kinosi, xususan F.Lejening “Mexanik balet”iga o‘xshashlikni ko‘rish mumkin.

Rejissor geometrik shakllar, abstrakt figuralar bilan o‘ynaydi, filmda uzluksiz harakat va aylanish motivi “Dengiz yulduzi”da ham alohida o‘rin tutadi.

Ushbu asarda ham syurrealizm uchun xos bo‘lgan ko‘z obrazi uchraydi. Final qismidagi kadrda qahramonning qovog‘ida ko‘z chizilganligini ko‘rish mumkin. V.Vinogradov buni syurrealizm estetikasida muhim o‘rin tutgan ko‘rlik motivi bilan bog‘liq bo‘lib, bu bilan bir vaqtning o‘zida qahramonning ichki ko‘rish qobiliyati ham ochiladi, deb ta‘kidlaydi. Dastlab qahramonning ko‘zlari yopilgan holda tasvirlanadi, keyin u bir necha daqiqaga ularni ochib, keyin yana yopadi. Buni oddiy ko‘rishdan ixtiyoriy voz kechish va ko‘rlik orqali xayolot dunyosiga g‘arq bo’lish sifatida ta’riflash mumkin. Ushbu epizodni V.Vinogradov filmning nomi bilan bog‘laydi (“Meni tinch qo‘ying”). Qahramon ko‘zini yumib, haqiqatdan yuz o‘girib, o‘z hayoloti olamiga yo‘l oladi.

Syurrealizm oqimi to‘g‘risida gap ketarkan, yana bir filmga e’tibor qaratish maqsadga muvofiq. Bu Ispan rejissori L.Bunyuelning “Andaluziya iti” (“Андалузский пёс”) nomli ovozsiz 16 daqiqalik filmi bo‘lib, u 1929-yilda Fransiyada tasvirga olingan. Film ssenariysi L.Bunyuel va syurrealizm janrining yorqin namoyandalaridan biri ispaniyalik rassom S.Dali tomonidan yozilgan.

Ssenariy ikki muallifning tushida ko‘rgan ro‘yosiga asoslanib, syujetli voqea rivojiga ega emas. Undagi obrazlar “psixoanaliz” orqali tahlilga tortilishi mumkin. Masalan, ilk kadrlarda bir kishi ustarani charxlaydi va kursida o‘tirgan ayolning ko‘zi uzra yurgizadi. Ayolning ko‘ndalang kesilgan ko‘zidan oy tasviriga o‘tiladi. Oyni esa uzun va ingichka bulut kesib o‘tadi. Bu majoziy ma’noga ega tasvirni mantiqan izohlash qiyin. Shunga qaramay, “Andaluziya iti” syurrealistik janrida yaratilgan eng mashhur filmlardan biri hisoblanadi. Shuningdek, bu film L.Bunyuelning birinchi ishi bo‘lsa-da, ijodiy faoliyatida ahamiyat kasb etdi. Rejissor syurrealizm – tush va reallikning omuxtasiga asoslangan va maqsadi tomoshabinni kutilmagan obrazlar orqali hayratga solishga qaratilgan janrda filmlar yaratdi” [3].

“Andaluziya iti” – zamondoshlar, tadqiqotchilar va surrealistlarda shubha tug‘dirmagan film. U A.Breton va uning izdoshlari tomonidan qabul qilingan.

L.Bunyuelning o‘zi “Mening so‘nggi nafasim” nomli kitobida ushbu loyihaning kelib chiqishi haqida shunday yozadi: *“Ushbu film ikki tushning qorishmasi natijasida yaratilgan. Bir necha kunga Dalinikiga Figuerasga tashrif buyurganimda, unga bir oz oldin ko‘rgan tushimni so‘zlab berdim.*

Men ko‘rgan ro‘yoda oy bulut bilan yarmiga kesilgandi, ko‘z ustara bilan qirqib tashlangandi. O‘z navbatida, u o‘tgan tun ko‘rgan tushini so‘zlab berdi. Dali qo‘lini chumolilar bosganligini ko‘rgan ekan. Shundan so‘ng u taklif berdi: “Shu ikki tush asosida film yaratmaymizmi?” Dastlab uning taklifi meni unchalik qiziqtirmadi. Lekin tez orada biz Figuerasda ishga kirishdik” [5].

L.Bunyuel ushbu film ustidagi ish jarayonini tasvirlar ekan, mualliflar film ssenariysini butunlay irratsionallikka intilgan holda yozishganini aytadi. Rejissyor bu usulni avtomatik yozishning alohida turi deb ataydi. Garchi o‘sha paytda L.Bunyuel ham, S.Dali ham hali syurrealistlarga qo‘shilmagan edi. Aynan “Andalusiyalik it”, syurrealistlarni shunday hayratda qoldirganki, A.Breton o‘zi asos solgan lageriga film yaratuvchilarini taklif etgan.

Bu film shov-shuvga sabab bo‘libgina qolmay, tijorat tomondan ham muvaffaqiyatga erishdi.

Rejissyorning o‘zi filmning muvaffaqiyati uchun tashvishlangan. Syurrealistlar tomonidan “Rakovina va ruhoniy” asarining mag‘lubiyatga uchratilishi L.Bunyuelni uning filmi ham shunday tanqidga uchrashi mumkinligi xavotirga solgan. Lekin tomoshabinlar premyera namoyishini qarsak bilan kutib olishadi.

Filmning nomi ispancha “Andalusiya iti uvillasa, demak kimdir vafot etadi” degan iboraga reminissensiya sifatida qo‘yilgan. O‘lim mavzusi ushbu filmda muhim rol o‘ynaydi. L.Bunyuel hatto “Varyete” uchun” va “Inqilobiy syurrealist”da quyidagicha yozgan: “mening nuqtayi nazarimda, film, qotillikka ommaviy chaqiriq edi” [5]. Albatta, rejissyorning bu gapini o‘z ijodi mahsulining shon-shuhratini yanada oshirish va uning burjua madaniyati boyligiga aylanishiga yo‘l qo‘ymaslik uchun urinishi sifatida qabul qilish lozim.

Kino sohasida film katta qiziqish uyg‘otdi va mazkur asar ko‘plab tahlillarga sabab bo‘ldi. Kinoshunoslar Z.Freyd nazariyasiga ko‘ra, asarni psixoanaliz nuqtayi nazaridan tushuntirishga urinib, L.Bunyuel va S.Dali tomonidan yaratilgan obrazlarni izohlab berishga harakat qilishdi.

M.Yampolskiyning fikricha, filmdagi obrazlar yoki motivlarning yaqinligi, ularning to‘liq syurrealizm estetikasiga xosligidan dalolat beradi. Mazkur obraz va motivlarning o‘zida aks ettirgan ma’nolarni ochish mumkin. Lekin ularni allegorik asosda tushuntirishga harakat qilish mantiqsiz urinish bo‘ladi.

E’tiborli jihati shundaki, mualliflar hech qanday sirli murojaat etishni maqsad qilib qo‘yishmagan. *“O‘zaro kelishuv bo‘yicha biz oddiy qoidaga e’tibor qaratdik: ratsional, psixologik yoki madaniy talablarga javob berishga ahamiyat qilmagan holda ishlash; irratsional yo‘lni ochish; ma’nodan qat’iy nazar, bizni hayratga solgan holatlarga to‘xtalish”* [5] – L.Bunyuel ssenariy ustida ishlash jarayoni haqida shunday yozgan edi.

J.Sadul ham quyidagicha izohlaydi: *“Aslida Bunyuel va Dali ssenariylarini yozib, o‘zlarining bema’ni aksessuarlarini ixtiro qilganlarida, ularga biron-bir ramziy ahamiyat berishni umuman o‘ylashmagan”* [2].

Tadqiqotchilarning e’tiborini har doim bulut parchasi bilan kesiladigan oy tasvirlangan kadr, L.Bunyuel qahramonining ustara bilan ayol ko‘zini kesadigan kadr bilan almashtiriladigan prolog qismi tortgan.

Yuqorida keltirilganidek, rejissyorning so‘ziga ko‘ra, bu sahna uning tushiga kirgan.

V.Vinogradovning fikricha, mualliflar tomonidan ushbu prologda ko‘rlik mavzusi ilgari surilgan. Bunga royallardagi ko‘r eshaklar, finalda qumga ko‘milgan ko‘zi shamg‘alat qilingan qahramonlar tasviri orqali erishilgan. Tadqiqotchi ko‘rlikni ichki ko‘rish – g‘aroyibotni ko‘rish bilan bog‘laydi.

Filmda keltiriladigan titrlar asar hodisalari boshqa haqiqatlikda sodir bo‘layotganidek tasavvur uyg‘otadi, shu bilan birga, epizodda hech qanday ma’no yo‘qligini ta’kidlaydi. Masalan, aktyor P.Bachevning qahramoni o‘zining nusxasi bilan uchrashadigan sahna to‘satdan “16 yil oldin” deb yozilgan titrlar bilan uziladi, lekin ekranda xuddi shu sahnaning davomi beriladi va unda hech qanday o‘zgarish sodir bo‘lmaydi.

Biroq film ssenariysida o‘tmishga qaytish sahnasida o‘zgarish qahramon nusxasi bilan bog‘liq replikada aks ettirilgan: “Nusxa rapidda harakatlanib, uning yuzi ko‘rinadi, u qahramondan tashqi ko‘rinishi jihatidan yosh ko‘rinadi, ya’ni u qahramonning yoshroq vaqti” [6].

Lekin film boshlanishiga qaytilsa, prologdan so‘ng, 8 yildan keyin qabilidagi titrlar beriladi. Mazkur epizodda g‘alati kiyingan velosipedist (aktyor P.Bachev)ning ko‘chada ketayotgani tasvirlanadi.

Bu sahnada yana bir qiziq holatni ko‘rish mumkin. Dastlab personaj tomoshabinlarga yuzini tutadi, keyin ko‘cha kadrlari subyektiv tarzda tasvirlanadi, ya‘ni qahramon ko‘zi bilan ko‘rsatiladi, shundan so‘ng yana velosipedchi, yana ko‘cha tasvirlari, keyin personaj orqa tomonidan ko‘rsatiladi, so‘ng kadr ustiga kadr qo‘yilib, velosipedchi qarshisida o‘zining xira siluetining ko‘chaga qarab velosiped haydab ketayotgani tasvirlanadi.

“Andalusiyalik it” filmining yana bir sahnasida

aktrisa S.Marey o‘z xonasida kitob o‘qib o‘tiradi. Keyin bir oz absurd vaziyat yuzaga keladi. “Xonaning o‘rtasida yaxshi kiyingan qiz o‘tiradi. U e’tibor bilan o‘qimoqda. So‘ng u sergak tortib, bir narsaga diqqat bilan quloq tutib, kitobni yoniga, divanchaga tashlaydi. Kitob divanga tusharkan, yopilmaydi. Sahifalardan birida rassom Y.Vermeerning “Кружевница” asaridagi gravyura ko‘rinadi. U o‘rnidan turib, o‘girilib, deraza tomon shoshiladi” [6]. Derazadan, velosipedchining uyga yaqinlashib to‘xtab, yiqilganini ko‘radi. Shu tariqa, mantiqiy izchillik buzilishi kuzatiladi: qiz hech narsa bo‘lmasdan oldin bir narsa bo‘lganini sezadi. Velosipedchi yiqilib tushguncha u derazadan qichqiradi.

Filmda berilgan Ya.Vermeerning rasmiga to‘xtalib o‘tish joiz. M.Yampolskiy ushbu ko‘rinishni batafsil tahlil qiladi: Ya.Vermeerning “Кружевница” asari velosipedchining yiqilish sahnasini o‘limni oldindan sezish hissini ramziy ifodalaydi.

S.Dali ushbu rassomning ijodiga qiziqadi. “Кружевница” asarining nusxasi S.Daliga tegishli, shu bilan birga rassom bu asarning “Vermer “Кружевница”sining paranoik-tanqidiy nusxasi” va “Vermerning stol shaklidagi ruhi” nusxalariga egalik qiladi.

Qiziqish uyg‘otadigan navbatdagi obraz – qo‘l bo‘lib, uning orasidan chumolilar o‘rmalab chiqadi. L.Bunyuel yozganidek, bu tasvir S.Dalining tushiga kirgan. Chumolilar L.Dali ijodida alohida o‘rin tutadi. Buni uning “Wilhelm Tell”, “Bol qondan shirinroq”, “Xotira doimiyligi” kabi ko‘plab rasmlarida ko‘rish mumkin.

Bijillab ketgan chumolilar yiringlash motivi bilan bog‘liq bo‘lib, jirkanish hissini uyg‘otadi.

Shuningdek, bu tashqi ko‘rinishga asoslangan navbatdagi metaforaning bir qismi hisoblanadi. Qahramonlar qo‘lga va bijillab yotgan chumolilarga qaraydilar, so‘ng yaqinlashtirilgan kadrda sohilda yotgan qizning qo‘ltiq ostidagi sochi, keyin yaqinlashtirilgan kadrda qumda yotgan dengiz tipratikani ko‘rsatiladi.

Keyinchalik, olomon bilan o‘ralgan qiz yerdan kesilgan qo‘lni ushlashga harakat qiladi. Tananing ajratilgan qismlari yana S.Dali ijodiga murojaat hisoblanadi (“Предчувствие гражданской войны”).

Bu yerda yana o‘lim mavzusi o‘z ifodasini topadi. Shuningdek, kesilgan qo‘l assotsiativ zanjirga mos keladi: Tasvirda Bachev qahramonining chumchuqlar cho‘qib turgan qo‘lidan, asfaltda yotgan qo‘lga o‘tiladi. Bunyuel va Dali ssenariy ustida ishlash jarayonida bir-birlariga turli obrazlar taklif etganlarida, shunday uyushma yaratilgan bo’lishi mumkin.

Film finalidagi qahramonlarning yarim qumga ko‘milgan va ko‘zlari ko‘r bo‘lib qolgan sahnasida o‘lim tantanali ravishda g‘olib bo‘ladi. Mazkur sahna “Bahor” titri bilan berilgan bo‘lib, undan oldingi barcha sahnalar kabi mantiqsizdir. Bu yerda an’anaviy ravishda farovonlik, hayotning boshlanish vaqti sifatida beriladigan bahor, to‘liq qarama-qarshi ma’noda keltiriladi. Shubhasiz, ushbu ramzdan teskari ravishda foydalanilgan. Buni mualliflarning epatajga moyilligi borligi bilan izohlash mumkin.

“Syurrealizmning asl maqsadi adabiyot, tasviriy san’at hamda falsafada yangi yo‘nalishni shakllantirish emas, balki jamiyatda to‘ntarish yasash, hayotni o‘zgartirishdan iborat edi” [6].

Syurrealistik san’atga xos bunday xususiyatdan kelib chiqib, “Andalusiyalik it” filmini nima uchun allegorik ahamiyatga ega emas deb hisoblanishi ayon bo‘ladi.

Mualliflar asarlarini bema’nilik, antiestetiklik, axloqsizlik, irratsionallik va qora hazilga asosan yaratib, jamiyatni janjal bilan hayratda qoldirishga urindilar. Natijada, ijodkorlar ushbu maqsadga erishdilar deyish mumkin.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Ямпольский М. Интертекст против интертекста // Память Тиресия / М. Ямпольский: [электронный ресурс]. – Электронные текстовые данные. – [Б.м.], [Б.г.]. – Режим доступа: http://www.dnevkino.ru/library_yampolsky-tiresiy_5a.html

2. Садуль Ж. История киноискусства. – М.: Издательство зарубежной литературы, 1957. – 464 с.

3. Kasimova N. Formation of Cinematograpy as Short Films in the World // Procedia of Theoretical and Applied Sciences. Portugal, Volume 5 | Mar 2023. – P. 152-153.

4. Kasimova Nodira Saitjanovna. Features of Creativity in short films. The European Journal of Arts. 2020, (3).

5. Бунюэль Л. Мой последний вздох // Электронная библиотека Modernlib.ru: [электронный ресурс]. – Электронные текстовые данные. – [Б.м.], [Б.г.]. – Режим доступа: http://www.modernlib.ru/books/bunyuel_luis/moy_posledniy_vzdoh/read/

6. Бунюэль Л. Андалузский пёс: сценарий Сальвадора Дали и Луиса Бунюэля: [электронный ресурс]. – Электронные текстовые данные. – [Б.м.], 2008-2012. – Режим доступа: http://www.chewbakka.com/godistv/un_chien_andalou

Jamoliddin CHAQQONOV,
O‘zDSMI “San’atshunoslik va madaniyatshunoslik” kafedrasi katta o‘qituvchisi



O‘ZBEK KINOSIDA BURCH VA MA’NAVIYAT MASALASINING BADIIY TALQINI

Annotatsiya. *Maqolada o‘zbek badiiy kinosida inson ma’naviyati va burch masalalarining ekran talqinlari tahlil qilinadi. Mansur Vasatining “Quduq” va Yolqin To‘ychiyevning “Afg‘on” filmlari misolida halollik, vijdon, mehr-oqibat, sabr va burchga sodiqlik kabi milliy qadriyatlarning badiiy ifodasi yoritiladi. O‘zbek kinosi bu qadriyatlarni da’vat orqali emas, jonli inson taqdiri va teran ramzlar orqali ifodalovchi o‘ziga xos badiiy maktab yaratgani asoslanadi.*

Kalit so‘zlar: *o‘zbek kinosi, ma’naviyat, burch, milliy qadriyatlar, milliy mentalitet, halollik, vijdon, insof, mehr-oqibat, oilaviy qadriyatlar, tarixiy xotira, ramz, ekran talqini.*

Аннотация. *В статье анализируются экранные интерпретации проблем духовности и долга человека в узбекском художественном кино. На примере фильмов Мансура Васати «Колодец» («Quduq») и Ёлкина Туйчиева «Афганец» («Afg'on») рассматривается художественное воплощение таких национальных ценностей, как честность, совесть, взаимная забота и милосердие, терпение и верность долгу. Обосновывается положение о том, что узбекское кино сформировало самобытную художественную школу, выражающую эти ценности не через прямое назидание, а через судьбу живого человека и глубокие символические образы.*

Ключевые слова: *узбекское кино, духовность, долг, национальные ценности, национальный менталитет, честность, совесть, чувство справедливости, взаимопомощь и милосердие, семейные ценности, историческая память, символ, экранная интерпретация.*

Abstract. *The article analyzes screen interpretations of human spirituality and the problem of duty in Uzbek feature cinema. Drawing on Mansur Vasati's "Quduq" (The Well) and Yolqin To'ychiev's "Afg'on" (The Afghan), it examines the artistic embodiment of such national values as honesty, conscience, mutual care, patience, and fidelity to duty. The article substantiates the view that Uzbek cinema has developed a distinctive artistic school that conveys these values not through didactic appeal but through the fate of a living individual and profound symbolic imagery.*

Keywords: *Uzbek cinema, spirituality, duty, national values, national mentality, honesty, conscience, fairness, compassion and mutual care, family values, historical memory, symbol, screen interpretation.*

O‘zbek xalqining ko‘p asrlik ma’naviy tajribasida halollik, poklik, vijdon, insof, mehr-oqibat, sabr-qanoat, oriyat va insoniy burchga sodiqlik eng yuksak fazilatlar sifatida e’zozlanib kelgan. Aynan shu axloqiy-ma’naviy qadriyatlar o‘zbek milliy mentalitetining mohiyatini belgilaydi va xalqimizning dunyoqarashini boshqa millatlardan ajratib turadi. O‘zbek badiiy kinosi o‘zining butun taraqqiyoti davomida bu ma’naviy qadriyatlarni ekranda gavdalantirib, inson ma’naviy kamoloti va burch masalalarini badiiy talqin etib keldi.

Ma’naviyat tushunchasi o‘zbek milliy tafakkurida nihoyatda keng va teran mazmunga ega. U insonning ichki dunyosi, e’tiqodi, axloqiy pokligi va kamolotini qamrab oluvchi yaxlit hodisadir. O‘zbek ma’naviyatining o‘ziga xosligi shundaki, u insonni jamoa, oila va Vatan bilan

uzviy bog‘liqlikda ko‘radi. Shaxs o‘z ma’naviy kamolotiga aynan boshqalarga mehr-oqibat ko‘rsatish, halol mehnat qilish va o‘z burchini ado etish orqali erishadi. Qadriyat insonning olamga baho munosabati orqali namoyon bo‘lib, milliy ong va til vositasida obyektivlashadi [1]. O‘zbek ma’naviy qadriyatlari aynan shu tarzda xalqning ezgulik va adolat haqidagi tasavvurlari, axloqiy me’yorlari sifatida shakllangan. Kino san’ati esa bu ma’naviy qadriyatlarni jonli inson taqdiri orqali ifodalashning eng ta’sirchan vositasidir.

O‘zbek milliy axloqiy qadriyatlar tizimida halollik markaziy o‘rin egallaydi. Halollik o‘zbek tafakkurida nafaqat moliyaviy poklik, balki niyat, so‘z va amalning birligi, har qanday ishni vijdon amri bilan bajarish ma’nosini anglatadi. O‘zbekona tushunchada “halol luqma”, “halol mehnat”, “peshona teri” iboralari insonning ma’naviy qiyofasini belgilovchi mezonlardir. O‘zbek badiiy kinosi aynan shu qadriyatni halol mehnatkash, o‘z nonini peshona teri bilan topadigan, hech kimga ozor bermaydigan inson obrazini ulug‘lash orqali namoyon etadi. Bu obraz o‘zbek xalqining axloqiy idealini mujassamlashtirib, tomoshabinga halollikning ma’naviy qadrini his ettiradi. Shu ma’noda halollik mavzusi o‘zbek kinosining o‘zagini tashkil etadi.

Vijdon va insof o‘zbek milliy ma’naviyatining yana bir tayanch qadriyatlaridir. O‘zbek tafakkurida vijdon insonning ichki nazoratchisi, uni yomonlikdan qaytaruvchi va ezgulikka yo‘naltiruvchi ma’naviy kuch sifatida tushuniladi. “Vijdon azobi”, “insofga kelmoq”, “diyonatli inson” kabi tushunchalar o‘zbek axloqiy ongining chuqur ildizlaridan dalolat beradi. Inson ma’naviyati mavzusidagi o‘zbek filmlari ko‘pincha vijdon va insof masalasini markazga qo‘yadi. Qahramon og‘ir vaziyatda vijdon amriga quloq tutadi, manfaat bilan diyonat o‘rtasida diyonatni tanlaydi. Bu badiiy yechim, o‘zbek xalqining ma’naviy mohiyatini uning vijdon va insofga sodiqligini eng ishonarli tarzda ifodalaydi.

Mehr-oqibat va jamoaviylik o‘zbek milliy mentalitetining eng yorqin belgilaridandir. O‘zbek xalqining ma’naviy hayotida inson hech qachon yolg‘iz emas u oila, qo‘ni-qo‘shni, mahalla va el bilan uzviy bog‘liq. Qo‘ni-qo‘shnichilik, mahalla, hashar va oqsoqollik kabi an’anaviy institutlar aynan mehr-oqibat va birdamlik qadriyatlari negizida shakllangan. O‘zbek badiiy kinosi bu qadriyatni odamlarning bir-biriga g‘amxo‘rligi, og‘ir kunda yelkadosh bo‘lishi, o‘zgalar dardiga befarq qaramasligini badiiy gavdalantiradi. Inson ma’naviyati mavzusidagi filmlarda qahramon ko‘pincha o‘z manfaatini el manfaatidan ustun qo‘ymaydi. Bu esa o‘zbek milliy axloqining asosiy tamoyili yakka manfaatdan jamoaviy ezgulikning ustunligini ifodalaydi.

Sabr-qanoat, kechirimlilik va bag‘rikenglik ham o‘zbek milliy ma’naviy qadriyatlarining ajralmas qismidir. O‘zbek xalqi azaldan sabrni qiyinchiliklarga matonat bilan dosh berish, taqdirga shukr qilish va ezgulikka umid saqlash fazilatini yuksak qadrlagan. Kechirimlilik esa dushmanlik va kekni emas, balki bag‘rikenglik va kechirimni tanlash o‘zbek ma’naviyatining oliyjanob qirrasidir. O‘zbek badiiy kinosida bu qadriyatlar ko‘pincha bosh qahramon xarakterida mujassamlashadi. U qancha sinov ko‘rmasin, sabrini yo‘qotmaydi, ozor yetkazganlarni kechiradi, ezgulikka ishonchini saqlaydi. Bu obraz orqali film o‘zbek xalqining ma’naviy bardoshini va olijanobligini ulug‘laydi. Quyida aynan shu milliy qadriyatlar filmlar misolida batafsil tahlil qilinadi.

Inson ma’naviyati va burch masalasining o‘zbek kinosidagi eng yorqin badiiy talqinlaridan biri 2013-yilda rejissyor Mansur Vasati yaratgan “Quduq” filmidir. Bu film o‘zbek milliy axloqiy qadriyatlarini halollik, ezgulik, fidoyilik va vijdonni nihoyatda teran va ta’sirchan tarzda gavdalantiradi. Film dasht bag‘ridagi qishloqda hamqishloqlariga quduq qazib, eng og‘ir yumushlarni bajarib umr o‘tkazayotgan Elmurod el orasida Lallay nomi bilan tanilgan oddiy inson hayoti haqida hikoya qiladi. Lallay obrazi o‘zbek xalqining ma’naviy idealini soddadil, halol, oqko‘ngil, ozor yetkazganlarni ham osongina kechiradigan, barchani o‘ziga qadrdon biladigan insonni mujassamlashtiradi. Bu obraz orqali film o‘zbek milliy mentalitetiga xos sabr, kechirimlilik va ezgulik qadriyatlarini ulug‘laydi.

“Quduq” filmidagi quduq timsoli, chuqur ramziy ma’no tashiydi va asarning ma’naviy mohiyatini ochib beradi. Lallay umr bo‘yi odamlarga suvli quduq qazib bersa-da, oxir-oqibat insonlar ko‘ksidagi “ezgulik qudug‘i” qurib borayotganini his etadi. Bu ramziy o‘xshatish, asarning markaziy g‘oyasini ifodalaydi. Moddiy ehtiyojlar ortidan quvib, inson ma’naviy qadriyatlarni mehr, ezgulik va insofni unutib qo‘yishi mumkin. Lallayning umr yakunida o‘z xonadoni yaqinidan shirin suvli quduqni topishi esa, ma’naviy haqiqatning ramzi. Chinakam ezgulik va baxt uzoqlardan emas, balki insonning o‘z qalbidan, halol mehnati va pok niyatidan topiladi. Bu teran ramziy talqin filmni oddiy maishiy hikoyadan falsafiy-ma’naviy asarga aylantiradi.

“Quduq” filmida o‘zbek milliy qadriyatlari, Lallayning boshqa qahramonlar bilan muno-

sabatlarida ham yaqqol namoyon bo‘ladi. Qahramon qurg‘oqchilikdan aziyat chekayotgan odamlarning ahvolini o‘z shaxsiy dardidan kasal o‘g‘lining holidan xabar olish istagidan ustun qo‘yadi. Bu tanlov o‘zbek milliy mentalitetiga xos jamoaviylik va o‘zgalar dardiga befarq qaramaslik qadriyatining yorqin ifodasidir. Inson o‘z manfaatini el manfaati yo‘lida ortga surishi o‘zbek axloqiy tafakkurining asosiy tamoyillaridan biri. Lallayning ozor yetkazganlarni kechirishi esa kechirimlilik va bag‘rikenglik o‘zbek xalqining azaliy ma’naviy fazilatlarini gavdalantiradi. Shu ma’noda “Quduq” filmi o‘zbek milliy axloqiy qadriyatlarining yaxlit badiiy ifodasi sifatida baholanishi mumkin.

“Quduq” filmidagi Lallay obrazi, o‘zbek xalq og‘zaki ijodidagi donishmand, soddadil va pokdil qahramon timsoliga uzviy bog‘lanadi. O‘zbek folklorida ko‘p uchraydigan tashqi ko‘rinishdan oddiy, hatto soddadil ko‘rinsa-da, ichki ma’naviy buyuklikka ega qahramon an’anasi bu obrazda zamonaviy talqin kasb etgan. Lallayning “Lallay” degan nomni orttirib olishi ham ramziy. El uni soddaligi uchun shunday atasa-da, aslida u jamiyatdagi eng pok va eng dono insondir. Bu badiiy yechim o‘zbek xalqining ma’naviy me’yorini ifodalaydi. Chinakam donishmandlik kibr va manfaatda emas, balki soddalik, halollik va ezgulikda. Shu ma’noda Lallay obrazi milliy ma’naviy idealning badiiy shakli sifatida namoyon bo‘ladi.

Filmning sobiq Ittifoq davri mafkuraviy bosim va ma’naviy qadriyatlar inkor etilgan davr fonida yaratilgani, alohida ma’no kasb etadi. Aynan shunday murakkab sharoitda Lallay timsolida o‘zbek xalqining azaliy ma’naviy qadriyatlari halollik, ezgulik va mehr-oqibat saqlanib qolgani ko‘rsatiladi. Bu asarning muhim g‘oyaviy yutug‘i, milliy ma’naviy qadriyatlarning hech qanday tashqi bosim ostida ham yo‘qolmasligini, xalq qalbida saqlanib, avlodlardan avlodlarga o‘tishini tasdiqlaydi. Lallayning sabr-bardoshi va ezgulikka sodiqligi milliy ma’naviyatning bardoshliligi, uning tarixiy sinovlardan omon chiqishining timsolidir. Bu jihat filmni milliy o‘zlikni anglash g‘oyasi bilan ham chambarchas bog‘laydi.

“Quduq” filmida sabr va shukr qadriyati, Lallayning butun hayotiy yo‘li orqali gavdalanadi. Qahramon og‘ir mehnat, o‘g‘lining xastaligi va turmush sinovlariga qaramay, taqdirdan nolimaydi, sabrini va ezgulikka ishonchini yo‘qotmaydi. O‘zbek milliy ma’naviyatining muhim qirrasini qiyinchilikni matonat va shukr bilan qarshilash fazilatini ifodalaydi. Qahramonning umr yakunidagi mushohadasi odamlar ko‘ksidagi ezgulik qudug‘i qurib borayotgani haqidagi achchiq haqiqat esa, zamonaviy jamiyatga qaratilgan ma’naviy ogohlantirishdir. Moddiy intilishlar ortida insoniylik va ezgulik unutilmasligi kerak. Shu tariqa film milliy ma’naviy qadriyatlarni asrash zaruratini badiiy va falsafiy darajada ilgari suradi.

Inson burchi va ma’naviy sinov mavzusining o‘ziga xos talqini 2011-yilda rejissyor Yolqin To‘ychiyev yaratgan “Afg‘on” filmida namoyon bo‘ladi. 1980-yillar oxirida ko‘plab o‘zbek oilalariga dard-alam olib kelgan, qanchadan-qancha navqiron yigitlarning umrini xazon qilgan Afg‘on urushi fojiasini inson ma’naviyati va taqdiri nuqtayi nazaridan badiiy talqin etadi. Filmning ahamiyati shundaki, u urushni siyosiy voqea sifatida emas, balki oddiy inson askar va uning oilasi taqdiri orqali, insoniy dard va ma’naviy sinov sifatida ko‘rsatadi. Qahramonlarning og‘ir sharoitdagi axloqiy tanlovi, burchga sodiqligi va insoniylikni saqlab qolish kurashi o‘zbek milliy qadriyatlari matonat, sadoqat va insoniy qadrni ulug‘laydi. Film, shu tariqa, tarixiy fojiani milliy ma’naviy tajriba sifatida talqin etib, undan saboq chiqarishga undaydi.

“Afg‘on” filmida, oilaviy qadriyatlar va inson ma’naviyati bir-biri bilan uzviy bog‘langan. Urush oddiy oilalarga olib kelgan dard, ona va otaning farzand dog‘idagi iztirobi, yaqinlarning sadoqati bularning bari o‘zbek milliy mentalitetiga xos oilaviy mehr-oqibat va birdamlik qadriyatlarini ochib beradi. Film mavzusi orqali insoniy hayotning qadri, tinchlikning bebaholigi va ma’naviy poklikni saqlash zarurati kabi teran g‘oyalarni ilgari suradi. Rejissyor Yolqin To‘ychiyevning o‘ziga xos uslubi voqealarni psixologik teranlik bilan, inson ruhiyatiga e’tibor qaratib talqin etishi filmning ma’naviy ta’sir kuchini yanada oshiradi. Shu ma’noda “Afg‘on” inson ma’naviyati va burch mavzusini tarixiy fojia kontekstida ochib bergan jiddiy badiiy film sifatida baholangan.

“Afg‘on” filmida ona obrazi va oilaviy mehr-oqibat qadriyati, alohida ta’sirchanlik bilan gavdalanadi. O‘zbek milliy ma’naviyatida ona muqaddas tushuncha, oilaning ma’naviy tayanchi va mehr-oqibat manbai sifatida ulug‘lanadi. Urush mavzusidagi asarlarda farzandini front yo‘liga kuzatgan yoki yo‘qotgan ota va onaning iztirobi o‘zbek xalqining oilaga, farzandga bo‘lgan teran mehrini ifodalaydi. “Afg‘on” aynan shunday u urushni katta jang sahnalari emas, balki oddiy oilaning dardi, ota-onaning ko‘z yoshi va otaning ich-ichidan kuyishi orqali ko‘rsatib,

urushning insoniy-ma’naviyatiga jiddiy ta’sirini namoyon etadi. Bu badiiy yondashuv, o‘zbek milliy mentalitetiga xos oilaviy qadriyatlarni va inson hayotining bebaholigini ulug‘laydi.

Filmda burch va insoniylik o‘rtasidagi ma’naviy ziddiyat, teran badiiy talqinini topgan. Urush sharoitida inson og‘ir ma’naviy sinovga duch keladi. U harbiy burchni ado etishi, ayni paytda o‘z insoniy qadrini, mehr-shafqat tuyg‘usini saqlab qolishi lozim. Film aynan shu ziddiyatni burch va insoniylikning uyg‘unligini saqlash kurashini ko‘rsatadi. O‘zbek milliy ma’naviyatida chinakam mardlik nafaqat jasorat, balki og‘ir sharoitda ham insoniylikni, mehr-oqibatni yo‘qotmaslikda namoyon bo‘ladi. Shu ma’noda film mardlik va insoniylikni bir-biriga zid emas, balki bir-birini to‘ldiruvchi qadriyatlar sifatida talqin etadi. Bu, o‘zbek xalqining ma’naviy idealiga botir, ammo rahmdil, jasur, ammo insofli inson timsoliga to‘la mos keladi.

“Afg‘on” filmining ma’naviy-tarbiyaviy ahamiyati, uning tarixiy fojiadan saboq chiqarishga undashida namoyon bo‘ladi. Asar urushning achchiq haqiqatini ko‘rsatib, tinchlikning naqadar bebaho qadriyat ekanini, uni asrash har bir insonning ma’naviy burchi ekanini his ettiradi. Bu film yosh avlodga tarixiy xotirani ajdodlar boshidan kechirgan og‘ir sinovlarni yetkazib, ularda tinchlikka muhabbat va insoniy hayotga hurmat tuyg‘ularini shakllantiradi. Tarixiy fojialarni badiiy gavdalantirish, milliy ma’naviy tajribani saqlash va kelgusi avlodlarni ogohlikka undashning muhim vositasidir. Shu ma’noda “Afg‘on” inson ma’naviyati, burch va tarixiy xotira qadriyatlarini birlashtirib talqin etgan salmoqli asar sifatida baholanadi.

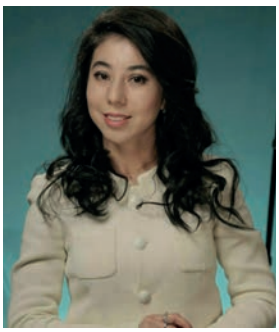
Xulosa qilib aytganda tahlil qilingan filmlarni umumlashtirar ekanmiz, o‘zbek kinosida inson ma’naviyati va burch mavzusi o‘zbek milliy axloqiy qadriyatlarining yaxlit tizimini ochib berishini ko‘ramiz. “Quduq”da halollik, ezgulik va fidoyilik, “Afg‘on”da matonat va burchga sodiqlik bularning bari, yagona milliy ma’naviy olamning turli qirralaridir. Bu filmlar inson ma’naviy kamolotini o‘zbek milliy mentalitetiga xos qadriyatlar vijdon, insof, mehr-oqibat va sabr negizida talqin etadi. Shu ma’noda ular nafaqat alohida insoniy taqdirlarni, balki butun o‘zbek xalqining ma’naviy qiyofasini badiiy gavdalantiradi. Milliy qadriyatlar va ma’naviy merosni asrash bugungi kunning eng muhim vazifalaridan biri ekani milliy ma’naviy kinoning ahamiyatini yanada oshiradi [8].

O‘zbek filmlarining umumiy badiiy-g‘oyaviy salmog‘ini baholar ekanmiz, o‘zbek kinosi bu sohada teran va o‘ziga xos badiiy maktab yaratganini ko‘ramiz. Bu maktab ma’naviy qadriyatni o‘rgatuvchi da’vat emas, balki jonli inson taqdiri, teran ramz va sokin mushohada orqali ifodalashga asoslanadi. Oddiy, kamtarona qahramon timsolida milliy ma’naviy buyuklikni kashf etadi. “Quduq” va “Afg‘on” singari filmlar o‘zbek milliy ma’naviyatining halollik, poklik, vijdon, mehr-oqibat, sabr va burchga sodiqlikning yaxlit va ta’sirchan badiiy talqinini namoyish etadi. Bu filmlar, o‘zbek xalqining ma’naviy merosini asrash, yuksaltirish va kelgusi avlodlarga yetkazishda bebaho madaniy xizmat bajaradi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Komilova G.R. Hayot – buyuk qadriyat sifatida // NamDU ilmiy axborotnomasi. – 2021. – 2-son. – 209 b.
2. Akbarov H. Adabiyot va kino. – Toshkent: Fan, 1981. – 144 b.
3. Aliyev M. Kino asoslari. – Toshkent: O‘qituvchi, 1993. – 112 b.
4. Abdusamatov H. Drama nazariyasi. – Toshkent: Adabiyot va san’at, 2000. – 192 b.
5. Abulqosimova X. Kino san’ati asoslari. – Toshkent: O‘zbekiston Milliy ensiklopediyasi, 2009. – 96 b.
6. Sultonov I. Adabiyot nazariyasi. – Toshkent: O‘qituvchi, 1980. – 392 b.
7. Nazarov Q. Qadriyatlar falsafasi. – Toshkent: Faylasuflar milliy jamiyati, 2004. – 112 b.
8. Milliy qadriyatlar va ma’naviy meros: an’anaviylik va zamonaviylik uyg‘unligi: Respublika ilmiy-amaliy anjumani materiallari. – Toshkent, 2023.

Gulyuz XOMIDOVA,
O‘zDSMI tayanch doktoranti



“PARIZOD” – TAAJJUB VA TAFAKKUR TO‘QNASHUVI

Annotatsiya. *Maqolada rejissyor Ayub Shahobiddinov tomonidan 2012-yili suratga olingan “Parizod” filmining badiiy-estetik va ramziy-falsafiy xususiyatlari tahlil etiladi. Tahlil orqali yozuvchi Erkin A’zam qalamiga mansub adabiy manbaning poetik va ramziy qatlamlari kino tilida qayta talqin qilingani yoritiladi. Asosiy e’tibor Parizod obrazi, uning film dramaturgiyasidagi o‘rni, obrazning boshqa qahramonlar ruhiyati va taqdiriga ta’siri, shuningdek, sukut, nigoh, badiiy detal, majoz va metaforik tasvirlarning mazmun yaratishdagi funksiyasi asoslanadi.*

Kalit so‘zlar: *o‘zbek badiiy kinosi, kinoqissa, badiiy tafakkur, sukut, vizual metafora, falsafiy kino, psixologik obraz, dramaturgiya, inson ruhiyati, ma’naviy poklik, axloqiy qarash, muhit, ramziy obraz, falsafiy mushohada.*

Аннотация. *В статье анализируются художественно-эстетические и символико-философские особенности фильма «Паризод» (режиссер – Аюб Шахобиддинов, 2012 г.). Рассматривается, как поэтические и символические пласты литературного первоисточника (автор – писатель Эркин Аъзам) переосмысливаются средствами киноязыка. Особое внимание уделяется образу Паризод, её роли в повествовательной структуре фильма и влиянию на внутренний мир и судьбы других персонажей, а также функциям молчания, взгляда, художественной детали, аллегории и метафорической образности в формировании смыслового строя картины.*

Ключевые слова: *Узбекское игровое кино, киносценарий, художественный замысел, тишина, визуальная метафора, философское кино, психологический характер, драматургия, человеческая психика, духовная чистота, этический аспект, окружающая среда, символический образ, философская отражения.*

Abstract. *The article analyzes the artistic-aesthetic and symbolic-philosophical characteristics of the film “Parizod”, directed by Ayub Shahobiddinov in 2012. The analysis highlights how the poetic and symbolic layers of the literary source, written by Erkin A’zam, are reinterpreted through the language of cinema. Particular attention is paid to the character of Parizod, her role in the film’s narrative structure, and her impact on the psyches and destinies of other characters, as well as the function of silence, gaze, artistic detail, allegory, and metaphorical imagery in shaping the film’s meaning.*

Keywords: *Uzbek feature cinema, cinematic novella, artistic thought, silence, visual metaphor, philosophical cinema, psychological character, dramaturgy, human psyche, spiritual purity, ethical perspective, environment, symbolic image, philosophical reflection.*

O‘zbek kinosida badiiy tafakkurning yangilanish jarayoni, ayniqsa, mustaqillik davrida an’anaviy hikoyachilikdan ramziy, falsafiy ifoda shakllariga tomon siljishi bilan xarakterlanadi. Bunday izlanishlarda voqeani bevosita bayon qilishdan ko‘ra, obraz, detal, sukut, ishora, vizual metafora orqali mazmun hosil qilishga intilish kuchayadi. 2012-yili O‘zbekfilm kinostudiyasida rejissyor Ayub Shahobiddinov tomonidan suratga olingan “Parizod” filmi ana shunday poetik kino tafakkurining o‘ziga xos namunasidir.

“Parizod” filmi yozuvchi Erkin A’zamning “Farishta” nomli kinoqissasi asosida yaratilgan. Kinossenariyning adabiy puxtaligi, tashbehlar ortidagi mazmunning salmog‘i va kinobop timsollarning mavjudligi rejissyorning material tanlashdagi ijodiy imkoniyatlarini belgilagan. Filmga kinoshunoslik nuqtayi nazaridan baho berilar ekan, rejissyor adabiy matnning bevosita mazmunini ekranga ko‘chirishni emas, balki uning poetik va ramziy qatlamlarini kino vositalari orqali qayta yaratishga uringanini kuzatish mumkin.

Qissadagi yuksak xayolot rejissyor tomonidan kino tiliga to‘liq ko‘chirilmaganligi, ayniqsa, Parizodning ruhiy dunyosi va uning bosh qahramon sifatida mavjudligining yetarli darajada ochilmaganligi kamchilik sifatida ko‘rinishi mumkin. Biroq, bunday yondashuv filmning dramaturgik va psixologik qurilishiga nisbatan muhim bir savolni o‘rtaga tashlaydi: obrazning sirli va mavhum tabiatini tomoshabinga batafsil izohlash, aslida, zarurmi yoki uning noaniqligi aynan film poetikasining tarkibiy qismimi?

“Parizod” filmining markazida an’anaviy psixologik personajdan ko‘ra ramziy tabiati ustun bo‘lgan ayol obrazi turadi. U film olamiga sirli tarzda kirib keladi. Tog‘li hududda joylashgan qishloq muhitida paydo bo‘ladigan bu qiz kundalik hayotning tabiiy mantig‘iga to‘liq bo‘ysunmaydi. Uning kimligi, qayerdan kelgani va aslida qanday mavjudot ekani ham film davomida to‘la aniqlashtirilmaydi. Aynan shu noaniqlik obrazning poetik funksiyasini, tomoshabinda esa unga nisbatan qiziqishni kuchaytiradi.

“Parizod” filmi tomoshabinni, avvalo, baxtini topa olmagan ayol qismati, uning ruhiy kechinmalari, dard-u iztiroblari hamda ichki ziddiyatlari tasviri orqali go‘zallikning nozik va murakkab mohiyatini anglashga undaydi. Mazkur obraz taqdiri bilan tanishish jarayonida tomoshabin go‘zallik tushunchasining taqdir sinovlari bilan chambarchas bog‘liqligi, go‘zallik hamisha ham baxt keltirmasligi haqida o‘ylay boshlaydi. Film mazmuniga chuqurroq nazar tashlanganda, undagi yana bir qahramon – el qatori to‘y qilib, oila qurish taraddudida yurgan Jonibekning qismati ham tomoshabinda achinish tuyg‘usini uyg‘otadi. Uning taqdiri orqali inson hayotidagi kutilmagan burilishlar, orzu va voqelik o‘rtasidagi ziddiyatlar, shaxsning taqdir qarshisidagi ojizligi kabi masalalar badiiy talqin etiladi. Filmni anglash va u haqida yakuniy xulosaga kelish uchun esa syujet voqealarining o‘zi bilan cheklanib qolmasdan, unda qo‘llangan va muayyan ramziy ma’no yuklangan badiiy vositalarga ham alohida e’tibor qaratish lozim. Filmda qo‘llangan majoz va ramzlar qahramonlar hayoti hamda taqdiriga bevosita daxldor bo‘lgan turfa ma’nolarni o‘zida mujassam etadi. Zero, ushbu ramzlar filmning qatlamlarini chuqurlashtirib, uning mohiyatini ochib berishga xizmat qiladi. Aynan shu jihat “Parizod” filmini odatiy kinoasarlardan ajratib turuvchi muhim badiiy xususiyatlardan biridir.

Yuqoridagi fikrlar isboti o‘laroq aytish mumkinki, Mototsiklga Jonibek tomonidan maxsus yasalgan o‘rindiq filmning ramziy qatlamini ochib beruvchi muhim badiiy detal sifatida namoyon bo‘ladi. Jonibek butun umri davomida kutgan yori, bo‘lajak hayot hamrohi Oytuman uchun mehr va umid bilan tayyorlagan o‘rindiqqa taqdir taqozosi bilan birinchi bo‘lib Parizod o‘tiradi. Va film so‘nggida pari taqdiri singari “dev” (Bozor kal rolini aktyor Tohir Saidov ijro etgan) tomonidan parchalab tashlanadi. Filmning yakunida Jonibekning hayot yo‘lini o‘zida mujassam etgan mototsiklning fojiaga yuz tutishi ham bejiz emas. Mototsiklning taqdiri qahramonning shaxsiy qismati bilan uyg‘unlashib, uning amalga oshmagan orzu-umidlari va fojiaviy hayot yo‘lining ramziy ifodasiga aylanadi.

Parizod – voqealar markazida turgan faol qahramon emas, aksincha, u boshqa personajlarning ichki holatini ochuvchi dramaturgik katalizator vazifasini bajaradi. U paydo bo‘lgan muhitda odamlarning hayotga, voqelikka munosabati o‘zgaradi, ayrimlar vijdoni bilan yuzlashadi, ayrimlar pushaymonlik holatiga tushadi. Filmda Parizod o‘zi duch kelgan to‘siqlarga qarshi kurashmayotgandek ko‘rinadi. Aslida esa unday emas. “Konflikt butun asar syujeti va mazmunining yo‘nalishini ta’min etadi. Konfliktsiz syujet “yasash” mumkin emas. Chunki syujet o‘zining chuqur mohiyati jihatidan harakat qilayotgan konfliktdir” [1, 110-b]. Filmning asosiy dramatik harakati Parizodning o‘zida emas, balki uning atrofidagi insonlarning unga bo‘lgan munosabatida yuz beradi.

Nazariy jihatdan, “Xarakter konflikt jarayonida to‘laqonli namoyon bo‘ladi. Qahramonning maqsadi, qarashlari va xatti-harakatlari qarama-qarshi kuchlar bilan to‘qnash kelganida uning ichki va tashqi xususiyatlari ochiladi” [2, 572-b]. Parizodda esa boshqacha. Parizodning behad go‘zalligi, parilarga mengzalishi uning obraziga



dastlabki lahzalardanoq sirli va g‘ayritabiiy tus beradi, parimonand tabiatiga ishora qiladi. Taqdirida qandaydir ko‘zga ko‘rinmas to‘siq mavjud Parizod oddiy insoniy munosabatlar doirasiga sig‘maydi. Ya’ni, Rasul domla uni “qizim qatori” deb bilib, o‘ziga yaqin tutgani bois, uylanishga jur’at etolmaydi. Beva qolgan shofyor yigit Abdurashid esa farzandlari uchun Parizodni nikohiga olish istagini bildiradi. Biroq bu holatda ham qizning taqdirida qandaydir ko‘zga ko‘rinmas to‘siq mavjudligi seziladi. Hatto qizni fahsh yo‘liga tortishni ko‘zlagan Ismat boyvachcha ham unga tajovuz qilishga botinolmaydi. Har bir vaziyatda qandaydir noma’lum monelik – ko‘zga ko‘rinmas to‘siq yoki ramziy parda paydo bo‘lib, Parizodni boshqalardan ajratib turaveradi. Filmda Parizodning hech kimga nasib etmasligi tasodifiy syujet hodisasi emas, uning obraziga singdirilgan ramziy-falsafiy mazmunning muhim ko‘rinishidir.

“Parizod”ning eng muhim kinoifodaviy xususiyatlaridan biri – bosh qahramonning deyarli so‘zlamasligidir. Oddiy dramaturgiyada personaj xarakteri ko‘pincha dialog, monolog, xatti-harakat va psixologik izohlar orqali ochiladi. “Parizod”da esa ushbu vositalarning bir qismi ongli ravishda chetga suriladi. Natijada sukutning o‘zi obraz yaratish vositasiga aylanadi.

Filmda Parizodning kimligi, boshidan kechirganlari haqida to‘liq izoh berilmaydi. Natijada tomoshabin tayyor psixologik portretni qabul qilmaydi, aksincha, qahramonning nigohi, yuz ifodasi, yurish-turishi va atrofidagi odamlarning munosabati orqali uning obrazini mustaqil ravishda “yaratishga”, anglashga majbur bo‘ladi. Film tahlilida “Xarakterlarda ham, voqealar tarkibida ham doimo zarur yoki ehtimollikni izlash kerak, ya’ni kimdir qaysidir gapni, yo ishni zaruriyat tufayli, yoki ehtimol tutilganiday gapirsin, yo bajarsin hamda qandaydir voqea boshqa voqea tufayli zaruriyat taqozosi bilan yoxud ehtimol tutilganiday sodir bo‘lsin” [3, 40–41-bb.]. Film davomida Parizod gapirmagani sari uning obrazi ko‘proq ma’no kasb etib boraveradi. Rejissyorning maqsadi Parizodning individual psixologiyasini batafsil tasvirlash emas, balki uning insonlar ongida va qalbida yuzaga keltiradigan ma’naviy jarayonni ko‘rsatishdan iborat ekani oydinlashadi.

Filmdagi aktyorlik ijrolariga ham alohida to‘xtalish zarur. Bosh qahramon – Parizod obrazini gavdalantirgan aktrisa Zarina Nizomiddinova hamda Jonibek obrazida namoyon bo‘lgan aktyor Samiddin Lutfullayevlarning ijrolarida murakkab aktyorlik usullaridan ko‘ra tabiiylik, obrazning ichki holatini sun’iylikdan holi tarzda yetkazish va rejissyor tomonidan belgilangan ijodiy vazifalarga mos harakat qilish tamoyili ustuvor ekanini ko‘rish mumkin. Ularning ijrosi obrazlarni bo‘rttirib ko‘rsatishdan ko‘ra, qahramonlarning hayotiyligini ta’minlashga xizmat qilgan.

Filmning ikkinchi plandagi va xarakterli obrazlarida ham aktyorlar tarkibining rang-barangligi alohida e’tiborga loyiq. Jonibekning onasi Tugal xola rolidagi aktrisa Dilorom Karimova, Jonibekning opasi rolini ijro etgan aktrisa Lola Eltoyeva, Rasul domla obrazini yaratgan aktyor Baxtiyor Qosimov, Ismat boyvachcha obrazidagi Behzod Muhammadkarimov, beva shofyor obrazini yaratgan Tolib Mo‘minov, Bozor kal timsolini gavdalantirgan aktyor Tohir Saidov hamda boshqa turli qahramonlar xarakterini individual bo‘yoqlar orqali ochib berishga erishgan Farhod Xudoyberdiyev, Nafisa Toshmatova, Nasrulla Nurov, Vazira Yunusovalarning ijrosi ham filmning umumiy aktyorlik ansamblida muhim o‘rin tutadi.

Film tomoshabinni “Parizod aslida kim?” degan savoldan ko‘ra murakkabroq jumboqqa tortadi. Parizodning paydo bo‘lishi har bir insonda va shu bilan birga, har bir tomoshabinda turlicha reaksiya uyg‘otadi. Kimdadir vijdon uyg‘onadi, kimdadir pushaymonlik paydo bo‘ladi, yana kimdir o‘zining ichki dunyosi bilan yuzlashadi. Film davomida Parizod hech kimga nasihat qilmaydi, hech qanday e’tiroz yoki norozilik bildirmaydi. U sukut saqlagan holda atrofidagi odamlarni o‘z-o‘zini tahlil qilishga majbur qiladi. Shu jihatdan, Parizod – nafaqat go‘zallik timsoli, balki ma’naviy o‘lchov vazifasini ham bajaradi. Uning atrofidagi personajlarning xatti-harakatlari go‘yo shu timsolga nisbatan o‘lchanadi. Unga

munosabat – aslida insonning o‘z ichki dunyosiga munosabatidir. Film davomida Parizod kimligi haqidagi savol asta-sekin ikkinchi planga o‘tib, uning insonlarda qanday ruhiy o‘zgarish uyg‘otishi asosiy masalaga aylanadi.

Film yakunida tasvirlangan lavhalar uning ramziy-falsafiy qatlamini yanada teranlashtiradi. Tog‘ etagida Jonibekning “Pariqishloq”da yoshgina kelinchak o‘zini osib qo‘ygani haqidagi xabarni eshitishi va shundan so‘ng nogahon kuchli to‘zon ko‘tarilib, atrofni qoplab olishi bevosita voqea tasviridan ko‘ra kengroq ma’noni anglatadi. Mazkur manzaralar Jonibek taqdiriga oid fojiaviy haqiqatni ochiq bayon etmasdan, ramziy ishoralar vositasida tomoshabinga yetkazadi. Ayniqsa, to‘satdan ko‘tarilgan to‘zon va atrofni qoplagan changni qahramon hayotidagi izdan chiqish, umidlarning barbod bo‘lishi hamda fojiaviy yakunning ramziy ifodasi sifatida talqin qilish mumkin. Shu tariqa film tomoshabinni tayyor xulosaga olib kelishdan ko‘ra, tasvirlar zamiridagi ma’nolarni mustaqil ravishda anglashga undaydi.

Xulosa qilib aytganda, “Parizod” kabi falsafiy mushohadaga chorlovchi yuksak badiiy filmlar bugungi tomoshabin ma’naviy dunyosiga chuqur ta’sir ko‘rsatib, uni o‘zligini anglash, hayot mazmuni, inson va jamiyat o‘rtasidagi munosabatlar haqida mushohada yuritishga undaydi. Bunday kinoasarlar nafaqat estetik zavq bag‘ishlaydi, balki tomoshabinning tafakkurini boyitib, ma’naviy-axloqiy qarashlarining shakllanishiga xizmat qiladi. Aslida ham haqiqiy badiiy film voqeani tasvirlash bilan cheklanmaydi, unda ifodalangan muhit, kayfiyat, sukut, nigoh, yorug‘lik va soya, makon va zamonning o‘ziga xos ruhi tomoshabinga kuchli ta’sir qilishi kerak. Poetik tasvirning kuchi ham aynan shunda – u ko‘rinayotgan manzaradan ko‘ra ko‘proq narsani anglatishi, oddiy bir detal orqali katta ma’no va chuqur kechinmalarni uyg‘otishi zarur. Xuddi “Parizod” singari.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Sulton I. Adabiyot nazariyasi. – Toshkent: O‘qituvchi, 2005. – 272 b.
2. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. – Москва: Искусство, 1971. – 572 с.
3. Arastu. Poetika. Axloqi kabir. Ritorika. – Toshkent: Yangi asr avlodi, 2011. – 352 b.

Dilshod SALOMOV,
O‘zDSMI mustaqil tadqiqotchisi



KINO SAN’ATIDA KRIMINAL-DETEKTIV JANRINING TARIXI, SHAKLLANISHI VA TARAQQIYOTI

Annotatsiya. *Maqolada kriminal-detektiv janrining kino tarixidagi shakllanishi oddiy xronologik ketma-ketlik sifatida emas, balki tomoshabinga axborot berish, uni cheklash va qayta talqin qildirish usullarining taraqqiyoti sifatida o‘rganiladi. Ilk ta’qib filmlaridan boshlab klassik Gollivud, film-nuar, Yevropa modernizmi, sovet montaj maktabi, Osiyo kinosi va zamonaviy ekran amaliyotlarigacha bo‘lgan jarayonda janrning asosiy tayanchi – jinoyat, tergov va haqiqatni aniqlash tuzilmasi – saqlanib qolgan. Biroq mazkur tayanch turli kino maktablarida montaj ritmi, mizanssena, operatorlik yechimi, qahramon maqomi va yakun shakliga ko‘ra yangicha talqin qilingan. Tadqiqotning asosiy xulosasi shundan iboratki, kriminal-detektiv filmi faqat voqeani hikoya qiluvchi janr emas, u tomoshabinning ko‘rish, gumon qilish va xulosa chiqarish jarayonini boshqaradigan murakkab badiiy tizimdir.*

Kalit so‘zlar: *kriminal-detektiv janri, detektiv film, film-nuar, kino hikoyachiligi, montaj, mizanssena, kino tasviri, janr nazariyasi, milliy kino maktablari.*

Аннотация. *В статье становление криминально-детективного жанра в истории кино рассматривается не как простая хронологическая последовательность, а как развитие способов передачи информации зрителю, её ограничения и последующей переинтерпретации. От первых фильмов о преследовании до классического Голливуда, фильм-нуара, европейского модернизма, советской школы монтажа, азиатского кинематографа и современных экранных практик основная структура жанра – преступление, расследование и установление истины – сохраняется. Однако в различных кинематографических школах эта основа получает новые интерпретации в зависимости от монтажного ритма, мизансцены, операторского решения, статуса героя и формы финала. Основной вывод исследования заключается в том, что криминально-детективный фильм является не только жанром, рассказывающим историю, но и сложной художественной системой, управляющей процессом зрительского восприятия, формирования предположений и вынесения собственных суждений.*

Ключевые слова: *криминально-детективный жанр, детективный фильм, фильм-нуар, киноповествование, монтаж, мизансцена, киноизображение, теория жанра, национальные кинематографические школы.*

Abstract. *This article examines the formation of the crime-detective genre in the history of cinema not as a simple chronological sequence, but as the development of methods for providing information to the viewer, restricting it, and encouraging its reinterpretation. From the early pursuit films to Classical Hollywood, film noir, European modernism, the Soviet montage school, Asian cinema, and contemporary screen practices, the genre’s fundamental structure – crime, investigation, and the establishment of truth – has remained intact. However, different cinematic schools have reinterpreted this foundation through distinctive approaches to editing rhythm, mise-en-scène, cinematography, the status of the protagonist, and the form of the ending. The main conclusion of the study is that the crime-detective film is not merely a genre that tells a story, but a complex artistic system that controls the viewer’s process of perception, speculation, and drawing conclusions.*

Keywords: *crime-detective genre, detective film, film noir, cinematic storytelling, editing, mise-en-scène, cinematic image, genre theory, national film schools.*

Kriminal-detektiv janrining tarixini faqat mashhur filmlar yoki davrlar almashinuvi orqali tushuntirish yetarli emas. Janrning haqiqiy taraqqiyoti kino nimani ko‘rsatishi, nimani yashirishi va tomoshabinni qaysi dalilga qachon yaqinlashtirishi bilan belgilanadi. Detektiv syujetda jinoyat voqeaning boshlanish nuqtasi bo‘lsa, tergov uning ichki harakat mexanizmini, haqiqatning ochilishi esa hikoyaning estetik va mantiqiy yakunini tashkil qiladi. Shu bois, bu janr kino hikoyachiligining eng sinovchan shakllaridan biridir.

Steve Neale detektiv filmni jinoyat kinosining alohida ko‘rinishi sifatida belgilab, unda tergov jarayoni va detektiv vazifasini bajaruvchi qahramon markaziy o‘rin tutishini ta’kidlaydi [1]. Biroq janrni faqat shu ikki belgi bilan chegaralash uning badiiy imkoniyatlarini toraytiradi. Kriminal-detektiv filmning muhim xususiyati shundaki, u tomoshabinni tayyor javobni qabul qiluvchi emas, balki tasvir, ovoz, montaj va mizanssena o‘rtasidagi aloqalarni izlovchi faol ishtirokchiga aylantiradi.

Kriminal-detektiv janrining dastlabki ildizlari “attraksionlar kinosi” davrida ko‘rinadi. Ilk filmlardagi o‘g‘rilik, ta’qib, qochish va qo‘lga olish sahnalari hali murakkab tergov mantig‘iga ega emas edi. Ularning vazifasi jinoyatni tushuntirishdan ko‘ra, harakatni ko‘rsatish va tomoshabinda tezkor taassurot uyg‘otishdan iborat bo‘lgan [2]. Shunga qaramay, aynan shu filmlar keyingi detektiv hikoyachiligi uchun zarur bo‘lgan makon va zamon bog‘lanishlarni sinab ko‘rdi.

Quvuvchi va qochuvchini navbatma-navbat ko‘rsatish, voqeani turli joylarda davom ettirish hamda harakat yo‘nalishini saqlash parallel montajning amaliy imkoniyatlarini kengaytirdi [3]. Muhimi, jinoyat dastlab tomoshabop epizod bo‘lgan bo‘lsa, ko‘p kadrli hikoyalar rivojlangach, u sabab-oqibat zanjirini birlashtiruvchi markazga aylandi. Endi tomoshabin faqat “nima bo‘ldi?” degan savolga emas, “qanday va nima uchun sodir bo‘ldi?” degan savollarga ham javob izlay boshladi.

Shu o‘zgarish kriminal-detektiv tafakkurning tug‘ilishidir. Jinoyatchining harakati va tartib vakillarining javobi o‘rtasidagi montaj aloqasi keyinchalik dalil va xulosa, gumon va isbot, ko‘rinadigan hodisa va yashirin sabab o‘rtasidagi murakkab munosabatga aylandi. Demak, professional detektiv qahramon ekranga chiqishidan oldin ham kino tergovga xos bo‘lgan kuzatish va bog‘lash usullarini shakllantirib ulgurgan edi.

Ovozsiz kino davrida detektiv filmi alohida hikoya turi sifatida shakllana boshladi. Sinxron dialogning yo‘qligi rejissyorni so‘roq, kuzatuv va dalil topish jarayonlarini tasviriy jihatdan aniq tashkil etishga majbur qildi. Intertitrlar yordamchi vosita bo‘lib qoldi; asosiy ma’no yuz ifodasi, predmet, yirik plan va kadr ichidagi joylashuv orqali berildi.

Bu davrning muhim yutug‘i – dalilning oddiy buyumdan hikoyaviy belgi darajasiga ko‘tarilishidir. Oyoq izi, yozuv, qurol yoki e’tibordan chetda qolgan detal yirik planda ko‘rsatilganda, u tomoshabinning nigohini boshqaradi. Keyingi kadrlar esa shu detalning umumiy voqeadagi o‘rnini ochadi. Bordwell ta’kidlaganidek, kino hikoyasini anglash tomoshabinning bo‘laklangan ma’lumotlar orasidan mantiqiy aloqa topishiga tayanadi [4].

Ovozsiz detektiv filmlar ikki xil keskinlik usulini ishlab chiqdi. Birinchisida tomoshabin jinoyatchini ko‘radi, detektiv esa undan bexabar qoladi; keskinlik vaqt va yetib borish masalasidan tug‘iladi. Ikkinchisida tomoshabinning bilimi detektiv bilimi bilan cheklanadi; sir dalillarning bosqichma-bosqich ochilishi orqali saqlanadi. Keyingi kriminal-detektiv kinosining aksariyat shakllari aynan shu ikki usulning turli nisbatlariga asoslanadi.

1920-yillarning oxiri va 1930-yillarda Gollivud studiya tizimi mustahkamlangach, kriminal-detektiv filmi muntazam ishlab chiqariladigan janriy modelga aylandi. Studiya tizimi janrni qotib qolgan qolip sifatida emas, tomoshabin kutishini oldindan belgilaydigan, lekin doimiy ravishda yangilanib turadigan ishlab chiqarish andozasi sifatida shakllantirdi [5].

Klassik Gollivud hikoyachiligida qahramon aniq maqsad sari harakat qiladi, voqealar sabab-oqibat asosida bog‘lanadi va yakunda asosiy ziddiyat yechim topadi [4]. Detektiv syujet bu tizimga tabiiy ravishda mos tushdi: jinoyat maqsadni belgilaydi, dalillar harakatni bosqichlarga ajratadi, gumonlanuvchilar esa voqeani burib turuvchi qarama-qarshi kuchlar vazifasini bajaradi.

Biroq klassik detektiv filmning kuchi faqat syujetning tartibliligida emas. Uzluksiz montaj, kadr va qarshi kadr, yo‘nalishning saqlanishi hamda makonni aniqlovchi umumiy planlar tomoshabinga voqea muhitini tez anglash imkonini beradi. Shu ravshanlik ichida yirik plan alohida vazifa bajaradi: u dalilni ta’kidlaydi, yuzdagi ikkilanishni fosh qiladi yoki oddiy predmetni keyingi yechimning kalitiga aylantiradi.

Klassik model kriminal-detektiv janriga barqaror qahramonlar va makonlar tizimini ham berdi: politsiya inspektori, xususiy izquvar, havaskor tergovchi, guvoh, gumonlanuvchi, jinoyat joyi, idora, bar va tungi ko‘cha. Biroq aynan shu barqarorlik keyingi davr ijodkorlariga qoidalarni buzish va ularning ma’nosini o‘zgartirish imkonini yaratdi.

Film-nuar kriminal-detektiv janrini tashqi ko‘rinishidangina emas, uning bilish mantig‘idan ham o‘zgartirdi. Past kalitli yorug‘lik, keskin soya, qiya rakurs va tor makonlar jinoyat muhitini bezash uchun emas, ko‘rishning o‘zini ishonchsiz qilish uchun xizmat qildi [6; 7]. Kadrning bir qismi qorong‘ida qolganida, tomoshabin nafaqat qahramonning xavfini, balki uning bilimining cheklanganligini ham his qiladi.

Nuar hikoyasida detektiv endi mutlaq nazorat egasi emas. Kadr ortidan hikoya qilish, orqaga qaytish va subyektiv xotira voqealarni yagona haqiqat sifatida emas, shaxsiy talqin sifatida taqdim etadi. Shuning uchun yakuniy fosh etish barcha savollarga javob bermasligi mumkin. Klassik detektiv tartibni tiklasa, film-nuar ko‘pincha tartibning o‘zi naqadar beqaror ekanini ko‘rsatadi.

Shahar ham nuarda oddiy fon emas, tergovning faol ishtirokchisidir. Tungi ko‘chalar, yomg‘irli yo‘laklar, neon chiroqlar va tor xonalar qahramonni ma’naviy hamda makoniy tuzoqqa joylashtiradi. Shu tariqa film-nuar detektiv andozasini saqlagan holda uning maqsadini o‘zgartiradi: masala faqat jinoyatchini topishda emas, haqiqatni ko‘rishga xalaqit beruvchi ichki va tashqi to‘siqlarni anglashda namoyon bo‘ladi.

Yevropa kinosi Gollivud detektiv modelini takrorlashdan ko‘ra, uning yakun, qahramon va tasvirga oid qoidalarini sinovdan o‘tkazdi. Nemis ekspressionizmi buzilgan dekoratsiya va ramziy makon orqali qo‘rquv hamda aybdorlikni tashqi shaklga aylantirdi [8; 9]. Bu tajriba jinoyatni faqat harakat emas, ruhiy va tasviriy muhit sifatida qurish mumkinligini ko‘rsatdi.

Urushdan keyingi fransuz kriminal kinosida muhit va qahramonning ichki holati tezkor yechimdan ustun qo‘yildi. Tabiiy joy, vazmin ijro, kam dialog va uzun kadr tergovni shoshilinch voqea emas, kuzatish jarayoniga aylantirdi [10; 11]. Italiya kinosida esa jinoyat kundalik hayotning haqqoniy oqimiga singdirildi; rasmiy tergovchi ko‘pincha muhit va ijtimoiy munosabatlar orasida o‘z markaziy mavqeini yo‘qotdi.

Yevropa modernizmining eng muhim yangiligi – ochiq yakun va markazdan chetlashtirilgan detektivdir. Yechilmagan voqea yoki noaniq jinoyatchi syujetdagi kamchilik emas, muallifning ongli estetik qaroriga aylandi. Natijada detektiv tuzilma haqiqatni tasdiqlash vositasidan tasvir va hikoyaning ishonchliligini tekshiruvchi shaklga aylandi.

Sovet kinosining kriminal-detektiv janriga ta’siri alohida filmlar sonidan ko‘ra montaj haqidagi nazariy qarashlarda kuchliroq namoyon bo‘ladi. Eisenstein montajni kadrlar o‘rtasidagi oddiy bog‘lanish emas, ularning to‘qnashuvi orqali yangi ma’no hosil qiluvchi tafakkur usuli deb tushuntiradi [12]. Detektiv film uchun bu qarash ayniqsa muhim: tergovning o‘zi parchalangan dalillarni yangi mazmunga birlashtirish jarayonidir.

Sovet ta’siridagi yondashuvlarda tergov ko‘pincha yolg‘iz qahramonning topqirligiga emas, jamoaviy kuzatuv va tizimli aloqalarga tayanadi. Kamera shaxsiy nuqtayi nazardan chekinib, qahramonni muassasa, olomon yoki me’moriy tuzilma ichida ko‘rsatadi [13]. Shu sababli, jinoyat individual aybdorlik doirasidan chiqib, kengroq tartib va munosabatlar bilan bog‘lanadi.

Bu maktabning detektiv janr uchun ilmiy ahamiyati shundaki, u montajni voqeani tezlashtiruvchi texnika emas, xulosa chiqarish shakli sifatida ko‘rsatadi. Tomoshabin kadrlar orasidagi bog‘lanishni topgan sari, tergovchi bilan bir xil fikriy harakatni bajaradi.

Yaponiya, Gonkong, Koreya va Hindiston kinosi kriminal-detektiv qoidalarini mahalliy hikoya va ijro an’analari bilan qo‘shib, janrning yagona ritm yoki qahramon modeliga bo‘ysunmasligini ko‘rsatdi. Yapon va koreys filmlarida vazmin sur’at, uzun kadr va mayda detallarga e’tibor tergovni sokin kuzatish jarayoni sifatida quradi [14]. Bu usul tomoshabinni voqeaning tezligiga emas, uning ichki aloqalariga diqqat qilishga majbur etadi.

Gonkong kriminal kinosida esa tergov shiddatli harakat, qo‘lda suratga olish, tez montaj va murakkab kaskadyorlik bilan birlashadi [15]. Dalil yig‘ish va quvish bir-biridan ajralgan epizodlar emas, bir xil ritmik tizimning qismlariga aylanadi. Hind ommaviy kinosida kriminal-detektiv unsurlar melodrama, muhabbat, komediya va musiqiy sahnalar bilan qo‘shilib, janr chegaralarining ochiqligini namoyon etadi [16].

Osiyo tajribasining umumiy xulosasi shuki, detektivning markaziyligi doimiy qoida emas. U yolg‘iz kuzatuvchi, guruh a’zosi yoki turli dramatik vazifalarni birlashtirgan qahramon bo‘lishi mumkin. Shunga qaramay, jinoyat haqidagi ma’lumotning bosqichma-bosqich tashkil etilishi janrning asosiy ichki mexanizmi bo‘lib qoladi.

Zamonaviy kriminal-detektiv kino o‘zining tarixiy tajribalarini bir vaqtning o‘zida davom ettiradi va qayta ishlaydi. Chiziqli bo‘lmagan voqealar, bir nechta vaqt qatlamlari, almashinuvchi nuqtayi nazarlar va ishonchsiz hikoya tomoshabindan yanada faol tahlilni talab qiladi [4; 17]. Endi sir faqat kim jinoyat sodir etganida emas, qaysi tasvir yoki xotiraga ishonish mumkinligida ham namoyon bo‘ladi.

Montaj ham ikki qarama-qarshi yo‘nalishda rivojlanmoqda. Bir tomonda tez kesish, yaqin kadr va harakatni kuchaytiruvchi “kuchaytirilgan uzluksizlik” mavjud; ikkinchi tomonda esa uzoq kadr va sust ritm orqali tergovni mushohadali jarayon sifatida ko‘rsatadigan yondashuv turadi [4]. Raqamli tasvir tungi makon, rang va kamera harakatiga yangi imkoniyatlar bergan bo‘lsa-da, texnologiya o‘z-o‘zicha janriy yangilik yaratmaydi. Uning qiymati axborotni qanday boshqarishiga bog‘liq.

Zamonaviy filmlar film-nuar, mualliflik kinosi, qo‘rqinch, ilmiy fantastika va harakat janri bilan erkin qorishadi. Bunday uyg‘unlashuv kriminal-detektiv janrining zaiflashganini emas, aksincha, uning ichki tuzilmasi boshqa shakllarni o‘zlashtira oladigan darajada barqaror ekanini ko‘rsatadi.

Jinoyat jumboqni yaratadi, tergov axborotning ochilish tartibini belgilaydi, tomoshabin esa xulosa chiqarish jarayoniga jalb etiladi.

Turli milliy kino maktablarini qiyoslash kriminal-detektiv janrining bitta universal tashqi shaklga ega emasligini ko‘rsatadi. Amerika klassik modeli sabab-oqibat va yopiq yakunga tayanadi; Yevropa mualliflik kinosi noaniqlik va ochiq tuzilmani afzal ko‘radi; sovet an’anasi montaj va jamoaviy nigohni kuchaytiradi; Osiyo kinosi esa vazmin kuzatuvdan shiddatli harakatgacha bo‘lgan turfa ritmlarni janr ichida uyg‘unlashtiradi.

Bu farqlar orasida eng muhim mezon detektiv qahramonning maqomidir. Gollivudda u voqeani boshqaruvchi markaz bo‘lsa, Yevropa modernizmida uning bilimi cheklanadi, sovet yondashuvida vazifa jamoaga taqsimlanadi, ayrim Osiyo filmlarida esa tergovchi boshqa janriy rollar bilan qorishadi. Demak, janrni faqat qahramon turi emas, axborotning tashkil etilishi va haqiqatning qanday ochilishi belgilaydi.

Shuningdek, yakun shakli janrning estetik pozitsiyasini ochib beradi. Qat’iy fosh etish tartibga bo‘lgan ishonchni tiklaydi; ochiq yoki ikkilangan yakun esa haqiqatning to‘liq anglanishiga shubha uyg‘otadi. Shu nuqtada kriminal-detektiv film oddiy jumboqdan falsafiy va estetik muammoga aylanadi.

Kriminal-detektiv filmni baholashda faqat jumboqning murakkabligi yoki yakunning kutilmaganligi mezon bo‘la olmaydi. Muhim savol – film dalillarni qanday joylashtirdi, tomoshabinning bilimini qayerda chekladi, qaysi tasvirni ishonchli qilib ko‘rsatdi va yakunda avvalgi kadrlarni qayta anglashga majbur qildimi? Ana shu mezonlar janrning badiiy yetukligini aniqlaydi.

Kriminal-detektiv janrining kino tarixidagi taraqqiyoti jinoyat haqidagi hikoyalarning ko‘payishi emas, kino axborotini tashkil etish usullarining murakkablashuvi bilan belgilanadi. Ilk ta’qib filmlari makon va harakatni bog‘lashni o‘rgatdi; ovozsiz kino dalilni tasviriy belgiga aylantirdi; klassik Gollivud tergovni sabab-oqibatga asoslangan mukammal mexanizm sifatida shakllantirdi; film-nuar ko‘rish va bilishning ishonchliligiga shubha kiritdi; Yevropa modernizmi ochiq yakun va mualliflik tafakkurini kuchaytirdi; sovet montaj maktabi tergovni kadrlararo fikrlash shakliga aylantirdi; Osiyo kinosi esa janrni turfa ritm va mahalliy an’analar bilan boyitdi.

Janrning o‘zgarmas yadrosi – jinoyat, tergov va haqiqatning ochilishi – tarix davomida saqlanib qoldi. Ammo uning estetik qiymati aynan shu tuzilmaning qay darajada yangicha tashkil etilishiga bog‘liq. Kriminal-detektiv film tomoshabinni voqea ortidan yetaklash bilangina kifoyalanmaydi; u tomoshabinni shubhalanish, taqqoslash va xulosa chiqarishga majbur qiladi. Shu jihatdan janr kino shakli bilan inson idroki o‘rtasidagi munosabatni tadqiq etish uchun eng sermahsul yo‘nalishlardan biri bo‘lib qoladi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Neale S. Genre and Hollywood. – London: Routledge, 2000. – 336 p.
2. Gunning T. The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde // Early Cinema: Space, Frame, Narrative / Ed. by T. Elsaesser. – London: BFI Publishing, 1990. – P. 56–62.
3. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. 12th ed. – New York: McGraw-Hill Education, 2019. – 736 p.
4. Bordwell D. The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies. – Berkeley: University of California Press, 2006. – 309 p.
5. Schatz T. Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. – New York: McGraw-Hill, 1981. – 262 p.
6. Naremore J. More Than Night: Film Noir in Its Contexts. – Berkeley: University of California Press, 1998. – 345 p.
7. Durgnat R. Film Noir. – London: Studio Vista, 1970. – 96 p.
8. Kracauer S. From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film. – Princeton: Princeton University Press, 1947. – 362 p.
9. Elsaesser T. European Cinema: Face to Face with Hollywood. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. – 566 p.
10. Vincendeau G. Stars and Stardom in French Cinema. – London: Continuum, 2000. – 274 p.
11. Bazin A. What Is Cinema? / Translated by T. Barnard. – Berkeley: University of California Press, 2005. – 389 p.
12. Eisenstein S. Film Form: Essays in Film Theory / Translated by J. Leyda. – New York: Harcourt, Brace & World, 1949. – 288 p.
13. Taylor R. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. – London: I.B. Tauris, 1983. – 266 p.
14. Desser D. Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema. – Bloomington: Indiana University Press, 2003. – 257 p.
15. Teo S. Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions. – London: BFI Publishing, 1997. – 288 p.
16. Rajadhyaksha A., Willemen P. Encyclopaedia of Indian Cinema. Rev. ed. – London: BFI Publishing, 1999. – 652 p.
17. Carroll N. The Philosophy of Motion Pictures. – Malden, MA: Blackwell Publishing, 2008. – 272 p.

Surayyo MARDAYEVA,
O‘zDSMI Kino va televideniye rejissyorligi
mutaxassisligi magistranti



O‘ZBEK KINOSIDA QAHRAMON OBRAZINING TARIXIY RIVOJI

Annotatsiya. *Maqolada o‘zbek kino san’atida qahramon obrazining shakllanishi, rivojlanish bosqichlari hamda uning tarixiy va ijtimoiy omillar ta’siridagi o‘zgarish jarayonlari tahlil etiladi. Ilk kino davridan tortib zamonaviy filmlargacha bo‘lgan qahramon obrazining evolyutsiyasi misollar asosida yoritiladi. Maqolada qahramonning ideallashtirilgan modelidan psixologik jihatdan murakkab, individual xarakterga ega obrazga aylanish jarayoni ochib beriladi.*

Kalit so‘zlar: *o‘zbek kinosi, qahramon obrazi, kino dramaturgiyasi, tarixiy rivoj, obraz transformatsiyasi.*

Аннотация. *В статье анализируются формирование и этапы развития образа героя в узбекском киноискусстве, а также процессы его трансформации под влиянием исторических и социальных факторов. На основе конкретных примеров рассматривается эволюция образа героя от раннего периода кинематографа до современных фильмов. Раскрывается процесс перехода от идеализированной модели героя к психологически сложному образу с ярко выраженным индивидуальным характером.*

Ключевые слова: *узбекское кино, образ героя, кинодраматургия, историческое развитие, трансформация образа.*

Abstract. *The article analyzes the formation and stages of development of the hero image in Uzbek cinema, as well as the processes of its transformation under the influence of historical and social factors. The evolution of the hero image from the early period of cinema to contemporary films is examined through specific examples. The article reveals the transition of the hero from an idealized model to a psychologically complex image with an individual character.*

Keywords: *Uzbek cinema, hero image, film dramaturgy, historical development, image transformation.*

Qahramon muammosi – “kino-tomoshabin” o‘rtasidagi munosabatlar tizimida, shubhasiz, eng muhim masalalardan biri hisoblanadi. Aslida, bu kino san’atining ijtimoiy-axloqiy va estetik ta’siri muammosidir. Kino san’ati tomoshabin ongiga muayyan me’yorlar va xulq-atvor g‘oyalarini singdiradi, ideallarni-jamiyatning oliy maqsadlari va voqelikni baholash mezonlarini shakllantiradi [2, 241-b]. Shu nuqtayi nazardan, qahramon obrazining shakllanishi va uning vaqt o‘tishi bilan o‘zgarishi kino tarixini o‘rganishda muhim ahamiyat kasb etadi.

O‘zbek kinosi taraqqiyoti davomida qahramon obrazi turli bosqichlarni boshdan kechirgan bo‘lib, har bir davr kinosida u o‘sha zamon talablari va mafkuraviy qarashlari asosida talqin qilingan. Mazkur maqolada ana shu jarayonlar ilmiy-nazariy jihatdan tahlil qilinadi.

Kinoshunoslikda qahramon obrazi syujet harakatining markazida turuvchi shaxs sifatida ta’riflanadi. Aristotelning estetik qarashlarida qahramon tomoshabinda hamdardlik uyg‘otuvchi va dramatik ta’sir kuchiga ega bo‘lishi lozim. Keyingi nazariy tadqiqotlarda esa qahramon obrazi faqat ijobiy fazilatlar sohibi sifatida emas, balki ichki ziddiyatlarga ega murakkab shaxs sifatida ham qarala boshlandi.

Kino san’atida qahramon xarakterini ochishda vizual yechimlar, aktyorlik ijrosi, montaj va dramaturgiya o‘zaro bog‘liq holda ishlaydi. Shu bois qahramon obrazining transformatsiyasi kino tilining rivoji bilan chambarchas bog‘liqdir. Obrazning ochilishida aktyorning o‘rni haqida kinorejissyor Bahodir Ahmedovning “Kino: mahorat pog‘onalari” kitobida shunday deyilgan: *“Odatda teatr sahnasida va kino, televideniye ekranlarida asosan aktyorlar ko‘zga tashlanadi. O‘sha spektaklni yoki filmni yaratgan dramaturglar, rejissyor, operatorlar, rassom, bastakor, pardozchi-yu liboschilar esa*

asosan “panada” qoladilar. Aktyor uchun chiroyli qosh-ko‘z, kelishgan qaddi-qomat bo‘lsa bas, degan aldamchi tasavvur bor. Ammo, teatr va kino san’atining ko‘p yillik tajribalari shuni ko‘rsatadiki, eng muhimi, aktyorda Alloh bergan tug‘ma iqtidor, chuqur aql-zakovat va albatta, o‘z kasbiga fidoyilik bo‘lishi zarur” [5, 126-b] .

Qahramon turlari. Qahramon obrazining rivojlanish bosqichini o‘rganishimiz uchun avvalo, uning qanday kelib chiqishi va turlari haqida ma’lumotga ega bo‘lishimiz lozim. Kinematografda qahramon turlarini tasniflash uchun bir nechta yo‘nalish mavjud. Ulardan eng muhimlari quyidagilar:

1. An’anaviy qahramon – idealga yaqin, odil va jasur shaxs. U yovuzlikka qarshi kurashadi va g‘alaba qozonadi. Abdulla Qodiriyning “O‘tkan kunlar” romani asosida, rejissyor Yo‘ldosh A’zamov tomonidan suratga olingan shu nomli filmdagi Otabek obrazi an’anaviy qahramon turiga yorqin misol bo‘la oladi. Chunki, Otabek ma’rifatli va adolatparvar, sevgisiga va vataniga sodiq, jamiyatdagi eski urf-odatlarga va adolatsizliklarga qarshi chiqadi, oila va muhabbatni yuksak qadrlaydi.

2. Antiqahramon – ichki ziddiyatlar, shubha va zaifliklar bilan yashaydigan personaj. U hamisha g‘olib emas, lekin uning izlanishi orqali inson tabiati ochiladi. Yozuvchi G‘afur G‘ulomning “Shum bola” asari asosida rejissyor Damir Salimovning shu nomli filmidagi bosh qahramoni Qoravoy va shu filmdagi yana boshqa ba’zi qahramonlar ham antiqahramon turiga misol bo‘la oladilar. Chuqur olib qaraydigan bo‘lsak, Qoravoy ya’ni Shum bola klassik antiqahramon emas, balki, sho‘x va hayot sinovlarida o‘sib borayotgan obraz. Uning atrofidagi salbiy personajlar orqali jamiyatdagi kamchiliklar ochib beriladi. Ular kambag‘allarga nisbatan adolatsiz munosabatda bo‘ladilar, shaxsiy manfaatini hammadan ustun qo‘yadi, ba’zan yolg‘on va hiyla ishlatadilar. O‘zbek kinosida antiqahramonlar ko‘pincha jamiyatdagi illatlarni ochib berishga xizmat qiladi va an’anaviy qahramonlarga qarshi qo‘yib tasvirlanadi.

3. Kollektiv qahramon – guruh yoki jamoa orqali ifoda topgan obraz. Sovet kinematografida bu usul juda keng tarqalgan bo‘lib, “birlik va hamjihatlik” g‘oyasini ifodalagan. Masalan, sovet davrida yaratilgan “Mahallada duv-duv gap”, “Maftuningman”, “Yor-yor” kabi bir necha filmlar bu usulga yaqqol misol bo‘la oladi. Kollektiv qahramonli filmlarda asosiy e’tibor jamoa, birlik va ijtimoiy e’tiborlarga qaratiladi. Shuning uchun bunday asarlarda qahramon – butun bir guruh hisoblanadi. Voqealar jamoaviy muhitda rivojlanadi, barcha personajlar bir-biri bilan bog‘liq holda harakat qiladi, urf-odat, qo‘shnichilik va birdamlik asosiy g‘oyani tashkil etadi. Ya’ni filmda bitta markaziy qahramondan ko‘ra, butun mahalla hayoti va uning a’zolari yig‘indisi asosiy obraz vazifasini bajaradi.

4. Postmodern qahramoni – ironiya, parodiya va ko‘p ma’nolilik orqali yaratilgan obraz. U ko‘pincha o‘zining qahramonligidan ham shubhalanadi va voqelikni “o‘yin” sifatida qabul qiladi. Bu an’anaviy “yaxshi yoki yomon” qoliplariga sig‘maydigan, ichki ziddiyatlarga to‘la, haqiqatni turlicha qabul qiladigan va ko‘pincha o‘zini ham, jamiyatni ham savol ostiga qo‘yadigan obrazdir. U aniq idealga ega emas, balki murakkab, ba’zan paradoksal shaxs sifatida namoyon bo‘ladi. Uning asosiy xususiyatlari:

– o‘z qarorlariga o‘zi ishonmasligi mumkin;

– to‘g‘ri va noto‘g‘ri tushunchalari aralashib ketadi;

– jiddiy masalalar ham yengil, hazilomuz ruhda berilishi mumkin;

– “men kimman?” degan savol markazda turadi;

– urf-odatlar va qadriyatlar tanqid qilinadi.

Bu usulga misol qilib rejissyor Karim Mirzayevning “Ortiqcha odam” (2023) filmini keltirishimiz mumkin. Kartina tez o‘zgarayotgan jamiyatda “ortiqcha”ga aylanib qolgan oddiy inson qismatini tasvirlab, ijtimoiy yakkalik va hayot ma’nosini izlash mavzularini yoritadi. Film realistik aktyorlik o‘yini va chuqur emotsional mazmuni bilan e’tibor qozongan. Film bosh qahramoni jamiyatda o‘z o‘rnini topolmay, atrofdagilarning befarqligiga duch keladi. Uning ichki kechinmalari orqali mualliflar zamonaviy hayotdagi axloqiy va ijtimoiy ziddiyatlarni ochib beradi. “Ortiqcha odam” nomi klassik adabiyotdagi obrazga ishora qiladi, ammo u zamonaviy O‘zbekiston voqeligiga moslashtirilgan.

Kinoda qahramonning funksiyasi ham vaqt bilan o‘zgargan. XX asrning birinchi yarmida u asosan ijtimoiy idealni ifodalagan bo‘lsa, XXI asrda qahramon ko‘proq shaxsiy drama va ichki izlanishning ifodasiga aylandi. Zamonaviy kino qahramoni ko‘pincha murakkab, ikkilanuvchi, lekin chuqur ruhiy dunyoga ega shaxs sifatida namoyon bo‘ladi.

Ilk o‘zbek kinosida qahramon obrazi yaratish vositalari. O‘zbek kino san’ati tarixiga nazar tashlaydigan bo‘lsak, buyuk aktyorlar ko‘plab tomoshabinlarning qalbida yaratgan obrazlarining ma’lum qiyofalari bilan muhrlanib qolgan. Tomoshabin asarning sahnaviy talqinini tomosha qilar ekan, ijro etayotgan aktyorning hayoti, ijtimoiy kelib chiqishi haqida aniq ma’lumotlarga ega bo‘lmasligi mumkin, biroq uning yaratgan obrazi, kiynishi, madaniyati, qiyofasi, ovozi bilan uzoq vaqt qalbida saqlanib, unutilmas xotira

bo‘lib qolishi tabiiy. Kinoda xarakterlar – obrazlar yaratishga intilayotgan, tinimsiz ijod qilayotgan aktyor va rejissyor har soatda, qolaversa har daqiqada o‘z imkoniyatlarini his qilib, ochilmagan qirralarini kashf qilib borishga intilishadi. Bu ham ijodkorning xarakteriga bog‘liq masala albatta. “Xarakter – maqsadga erishish uchun kuchli intilish – kurashda qaror topadi, talant – sekin-asta yetiladi, xarakter esa hayot to‘fonlarida toblanadi. Xarakter nimaga qodir bo‘lsang shuni ro‘yobga chiqazishdan iboratdir.” Gyotening aytgan buyuk fikrlari keng mushohada qilinsa, badiiy adabiyotda yaratilgan qahramonlar xarakterlari aynan ana shu falsafaga amal qilib yaratilganligi, aynan shuning uchun ham kishilar qalbidan o‘chmas iz qoldirgan asar qahramonlarini yaratilganligini bilishimiz mumkin” [3, 87-b]. Shunday kino asarlaridan biri rejissyor Nabi G‘aniyevning “Tohir va Zuxra” (1945) filmi qahramonlari klassik romantik obraz sifatida tasvirlanadi.

Tohir obrazi – vafo, sadoqat va fidoyilik timsoli. Bu ilk kino davrida qahramonlar ko‘proq adabiy manbalarga tayangan holda ekranga olib chiqilganini ko‘rsatadi va ular oddiy dramatik ziddiyatlar asosida yaratilgan bo‘lib, ijobiy va salbiy obrazlar keskin qarama-qarshi qo‘yilgan.

Sovet davri o‘zbek kinosida qahramon obrazi. Sovet davri o‘zbek kinosida qahramon obrazi ko‘p hollarda ideallashtirilgan holda yaratildi. Qahramon jamiyat manfaatlarini shaxsiy ehtiyojlardan ustun qo‘yuvchi, ma’naviy jihatdan barkamol shaxs sifatida ko‘rsatildi. Bu davr filmlarida qahramonning shaxsiy dramasi jamoaviy maqsadlarga bo‘ysundirilgan. Rejissyor Shuhrat Abbosovning “Mahallada duv-duv gap” filmi sovet davri o‘zbek kinosida oddiy inson obrazini ekranga olib chiqqan asarlardan biri hisoblanadi. Asarda qahramonlar mahalliy muhit, qo‘shnichilik munosabatlari va jamoaviy fikr ta’siri ostida harakat qiladi. Qahramon shaxsiy manfaatdan ko‘ra jamoa fikri va ma’naviy me’yorlarga bo‘ysunganini ko‘rishimiz mumkin. Bu filmda yumor vositasida qahramon obrazi yengil, hayotiy va xalqona tarzda ochib berilgan bo‘lib, sovet davri kinosida tipik ijobiy qahramonning maishiy qiyofasi yaratilgan.

Mustaqillik davri va zamonaviy o‘zbek kinosi. Mustaqillik yillaridan boshlab o‘zbek kinosida qahramon obrazini talqin qilishda sezilarli o‘zgarishlar kuzatildi. Agar sovet davri kinosida qahramon ko‘proq jamoaviy manfaatlarni ifodalovchi, ideallashtirilgan shaxs sifatida tasvirlangan bo‘lsa, mustaqillik davrida u individual xususiyatlarga ega, real hayot muammolari bilan yuzma-yuz keluvchi inson sifatida namoyon bo‘la boshladi.

Bu davr kinosida qahramon obrazi milliy o‘zlikni



“Tohir va Zuhra” filmidan lavha (rej. N.G‘aniyev)

anglash, tarixiy xotira va ma’naviy qadriyatlarga murojaat qilish bilan bog‘liq holda shakllandi. Qahramon shaxsiy taqdiri orqali jamiyatda kechayotgan ijtimoiy-iqtisodiy o‘zgarishlar, oilaviy munosabatlar va axloqiy tanlov muammolari yoritildi.

1990–2000-yillar o‘zbek kinosida qahramonlar ko‘pincha o‘tmish va bugun o‘rtasidagi qarama-qarshilikni boshidan kechiruvchi shaxslar sifatida tasvirlanadi. Ular o‘zligini topish, ma’naviy barqarorlikka erishish yo‘lida ichki ziddiyatlar bilan kurashadi. Bu esa qahramon obrazining psixologik jihatdan chuqurlashganini ko‘rsatadi. Rejissyor Zulfiqor Musoqovning “Abdullajon” filmi mustaqillik ostonasidagi o‘zbek kinosida qahramon obrazining yangicha talqinini namoyon etgan asarlardan biri hisoblanadi. Asar qahramoni – oddiy inson bo‘lib, u katta ijtimoiy yoki qahramonlik missiyasini bajaruvchi shaxs sifatida emas, balki hayotiy vaziyatlar ichida yashovchi, xatoga yo‘l qo‘yuvchi va shu orqali kamol topuvchi obraz sifatida tasvirlanadi.

Filmda Abdullajon obrazi yumor va fantastik elementlar orqali ochib berilgan bo‘lsa-da, uning xarakterida real hayotga xos xususiyatlar ustuvordir. Qahramon o‘zining oddiyligi, samimiyligi va ayni paytda ichki ishonchsizligi bilan tomoshabinga yaqinlashadi. Uning harakatlari jamiyatdagi qoidalarga so‘zsiz bo‘ysunuvdan ko‘ra, shaxsiy tajriba va intuitsiyaga tayanadi, bu esa mustaqillik davri qahramoniga xos individuallikni ifoda etadi. Filmda qahramon va jamiyat o‘rtasidagi munosabat ham muhim o‘rin tutadi. Abdullajon ko‘pincha jamoaviy fikr ta’sirida harakat qiladi, biroq ayni paytda o‘z shaxsiy qarorlarini qabul qilishga intiladi. Bu holat mustaqillik davrida inson ongida kechayotgan o‘zgarishlarni ramziy tarzda aks ettiradi. Umuman olganda, “Abdullajon” filmi qahramon obrazining maishiy, xalqona va individual xususiyatlarini uyg‘unlashtirgan holda, mustaqillik davri o‘zbek kinosida yangi bosqichni belgilab bergan asar sifatida baholanadi. Bu film qahramon obrazining real hayotga yaqinlashuvi

va psixologik jihatdan murakkablashuv jarayonini yaqqol namoyon etadi.

Zamonaviy o‘zbek kinosida qahramon obrazi yanada murakkab tus oldi. Birinchi prezidentimiz I.A.Karimovning “Yuksak ma’naviyat – yengilmas kuch” asarida o‘zbek teatr va kino san’atga alohida to‘xtalib o‘tar ekan, katta ekranlarda namoyish etilgan dunyo san’atining mumtoz, milliy ruh aks etgan namunalari o‘z vaqtida nafaqat yurtimiz, zamonamiz qahramonlari qiyofasini har tomonlama chuqur ochib beradigan, tomoshabinning e’tiborini o‘ziga tortadigan, ham dramaturgiya, ham rejissura nuqtayi nazaridan badiiy yuksak asarlar kamligini aytib o‘tganlar [3, 87-b]. Davlat rahbarlarining kino san’atiga qaratgan bunday e’tiboridan keyin mustaqillik davri filmlaridagi qahramonlarda ham sezilarli o‘sishlar kuzatila boshlandi.

Qahramonlar nafaqat ijtimoiy me’yorlarga bo‘ysunuvchi, balki ba’zan ularga qarshi turuvchi shaxslar sifatida ham namoyon bo‘lmoqda. Bu davr filmlarida shaxsiy erkinlik, ichki inqiroz, yoshlar muammolari, ijtimoiy adolatsizlik kabi mavzular ustuvor o‘rin egallaydi. Mualliflik kinosi va mustaqil rejissyorlik yo‘nalishlarining rivojlanishi qahramon obrazining yangi qirralarini ochishga xizmat qildi. Qahramon endilikda mutlaq ijobiy yoki salbiy obraz sifatida emas, balki hayotiy tajribaga ega, xatoga yo‘l qo‘yuvchi inson sifatida tasvirlanadi. Bu holat antiqahramon fenomeniga yaqinlashuvni ham anglatadi.

Shuningdek, zamonaviy o‘zbek kinosida vizual ifoda, hujjatli uslub elementlari va real makondan foydalanish qahramon obrazining ishonchliligini oshirishga xizmat qilmoqda. Qahramon ko‘proq tabiiy muhitda, real hayot ichida harakat qiladi, bu esa tomoshabin bilan yaqinlik hissini kuchaytiradi. Rejissyor Yolqin To‘ychiyevning “Chashma” filmida ramziy obrazlar va tabiat manzaralaridan foydalanish qahramon xarakterini ochishda muhim



Abdullajon filmidan lavha (rej. Z.Musoqov)

o‘rin tutadi. Chashma obrazi qahramonning ichki poklanishga intilishi, ma’naviy yangilanish jarayonining ramziy ifodasi sifatida namoyon bo‘ladi. Bu esa filmda qahramon obrazining falsafiy qirralarini kuchaytiradi. Shuningdek, filmda real makon, tabiiy aktyorlik ijrosi va hujjatli uslub elementlaridan foydalanilishi qahramon obrazining ishonchliligini oshiradi. Qahramon hayoti sun’iy dramatizmdan holi holda, kundalik turmush jarayonlari orqali ochib berilgan.

O‘zbek kinosida qahramon obrazi tarixiy rivojlanish jarayonida muhim va sezilarli transformatsiyadan o‘tdi. Qahramon obrazining tarixiy evolyutsiyasi o‘zbek kinosidagi ijtimoiy muhit, milliy qadriyatlar va estetik qarashlar bilan uzviy bog‘liqligini ko‘rsatadi. Ilk davrdan zamonaviy kinogacha bo‘lgan transformatsiya qahramonning ichki dunyosi va individual xususiyatlari muhim ahamiyat kasb etishini, shu orqali kino san’atidagi mavzular va tomoshabin ehtiyojlari o‘zgarishini yaqqol tasdiqlaydi. Demak, o‘zbek kinosida qahramon obrazi faqat tarixiy yoki badiiy fenomen emas, balki jamiyatning ma’naviy-estetik taraqqiyotini aks ettiruvchi muhim san’at shakli sifatida qaralishi lozim.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Аристотель. Поэтика. – Тошкент: Фан, 1980. – 149 б.
2. Коган Л. Н., Томилов Г. А., Цукерман В. С., Волков В. И. Кино и зритель: опыт социологического исследования. – Москва: Искусство, 1968. – 327 с.
3. Xoliqulova G. Sahna asarlaridagi qahramon xarakterini talqin qilishda zamonaviy kommunikativ texnologiyalardan foydalanish uslubiyati. – Toshkent. Fan va texnologiya, 2015.
4. Акбаров Ҳ. Наби Ғаниев: Ажойиб кишилар ҳаёти. – Тошкент: Ёш гвардия, 1983. – 112 б.
5. Ahmedov B. Kino: mahorat pog‘onalari. – Toshkent, 2010 yil. – 126 b.
6. Ёрматов К. Кечмишларим. Ғофур Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1984. – 240 б.
7. Исмоилов Э. Ф. Маннон Уйғур ҳаёти ва ижоди. – Тошкент. Адабиёт ва санъат нашриёти, 1983. – 287 б.
8. Mahamedov M. Umr lahzalari. Rejissyorning hayot kechinmalari. – Toshkent: Adabiyot uchqunlari, 2018. – 208 b.
9. Павлова О. Д. Образ героя в отечественних кинофильмах на экране Московского международного кинофестивалья 2000–2024 гг.: магистерская диссертация. – 2024.



Татьяна СЕДЫХ,
Доцент кафедры «Инструментальное исполнительство» ГИИКУз,
доктор философии (PhD)
по искусствоведению

ДЖАЗ В КИНЕМАТОГРАФЕ УЗБЕКИСТАНА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Аннотация. *В статье рассматривается эволюция джаза и его значение, зарождение и развитие кинематографа, слияние двух видов искусства. Демонстрация кинофильмов «Великого немого» с участием тапёров или симфоджаза, далее звукового кино в кинотеатрах Узбекистана.*

Ключевые слова: *музыка, искусство, джаз, кинематограф, тапёр, симфоджаз, импровизация, музыкант-исполнитель, музыкальные инструменты, ансамбль, репертуар, слушатель.*

Annotatsiya. *Maqolada jazzning evolyutsiyasi va uning ahamiyati, shuningdek, kinoning kelib chiqishi va rivojlanishi ikki san'at shaklining uyg‘unligi sifatida ko‘rib chiqiladi. O‘zbekiston bo‘ylab kinoteatrlarda pianinochilar ishtirokidagi “Buyuk gung” yoki simfonik jazz filmlari, keyinchalik esa ovozli filmlar namoyish etiladi.*

Kalit so‘zlar: *musiqa, san’at, jazz, kino, pianinochi, simfonik jazz, improvizatsiya, ijrochi musiqachi, musiqa asboblari, ansambl, repertuar, tinglovchi.*

Abstract. *The article examines the evolution of jazz and its significance, as well as the origins and development of cinema as a fusion of two art forms. Screenings of "Great Silent" films featuring pianists or symphonic jazz, and later sound films, are featured in cinemas across Uzbekistan.*

Keywords: *music, art, jazz, cinema, pianist, symphonic jazz, improvisation, performing musician, musical instruments, ensemble, repertoire, listener.*

Один из видов современного музыкального искусства, основанный на импровизации – это джаз [1, с. 170]. Возникнув на рубеже XIX–XX вв. он активно перемещался с континента на континент благодаря музыкантам-исполнителям, осуществлявших различные концерты, гастрольные поездки. Джаз охватил все штаты Америки, Англию, страны Европы, Россию, Ближний и Средний Восток.

Джаз – (анг. jazz) – род профессионального музыкального искусства. Он является результатом взаимодействия африканской и европейской музыкальных культур. Истоки джаза в полуимпровизационной музыке белых поселенцев США. Термин «Джаз» употребляется с середины 1910-х гг.; первоначально так назывались небольшие оркестры, а также исполняемая ими музыка. Джаз – вид музыкального творчества, основой которого является импровизация. Искусство импровизации – субстанция которого – определённые схемы, алгоритмические действия, без выполнения которых невозможно достижение высокого художественного результата.

Джазу свойственны неакадемические способы звукоизвлечения и интонирования, импровизационный характер изложения мелодии и её разработки, регулярная ритмическая пульсация, повышенная эмоциональность. Джаз, как уникальный вид профессионального искусства с естественным образом вжился кинематограф. Ибо искусству музыки свойственно раскрывать чувства человека, его радость и

печаль, отражать созерцательность природы и т.д. Ввиду этого увеличился состав музыкантов, озвучивающих фильмы. Так утверждается новый вид искусства – музыка кино или киномузыка. Киномузыка – специфический род музыкального искусства, компонент кино, теле или видео произведения. Музыка фильма может иметь как иллюстрированный характер приближаясь к прикладной музыке, так и выполнять одну из главных ролей в раскрытии идейно-художественной концепции фильма, быть фактором драматургии.

Развитием еще одного вида искусства отмечен конец XIX века – это синематограф, далее кинематограф крайне популярный в XX–XXI вв.

Кино – (нем. Kino – сокращённо от слова Kinematograph kinema – движение + grapho – пишу) [2, с. 248–249]. Кино – 1. Искусство воспроизведения на экране заснятых на сверхчувствительную плёнку движущихся изображений, создающих впечатления живой действительности. 2. Специальное помещение, здание, в котором на экране показывают фильмы. Кино – первая часть сложных слов, имеющих значение «относящиеся к кино» – киножурнал, кинозвезда. Отрасль человеческой деятельности, заключающаяся в создании движущихся изображений. Иногда также упоминается как **синематограф** (от фр. cinematographe) и **кинематография.** Название заимствовано у одноимённого аппарата, изобретённого братьями, Люмьер. Родоначальники кино Люмьер Огюст Луи Мари Николя (1862–1954) – старший брат (организатор); Люмьер Луи Жан (1864–1948) – младший брат (изобретатель аппарата «Синематограф»), положившие начало коммерческому использованию технологии.

«Великий немой» – это образное наименование кинематографа до появления в нём звука. Термин введён в обиход в середине 1910-х гг. А.В. Шпагиным, как выражение преклонения перед новым техническим чудом. То есть фильмы демонстрировались с музыкальным сопровождением – ансамбль, симфонический оркестр, при звучании фортепиано в исполнении музыканта-иллюстратора (тапёра)[1]. Изначально осуществлялась на экране демонстрация движения фигур людей с комическим сюжетом. Звук появился позже, как категория повышенной сложности, которая расширяет границы экрана.

В понятие кинематографа входят: – киноискусство – как вид изобразительного искусства, произведения которого создаются при помощи движущихся изображений; – киноиндустрия (кинопромышленность) – отрасль экономики, производящая кинофильмы, спецэффекты для кинофильмов, мультипликацию и демонстрирующая эти произведения для зрителей; – произведения создаются при помощи кинотехники; – изучением киноискусства занимается наука – Киноведение. Кинофильмы могут сниматься в различных жанрах, как игрового, так и документального кино.

Кинематограф занимает значительную часть современной культуры многих стран, в которых киноиндустрия является значимой отраслью экономики. Производство кинофильмов осуществляется на киностудиях, далее фильмы демонстрируются в кинотеатрах, по телевидению, распространяются «на видео» в форме видеокассет и видеодисков. С появлением скоростного интернета стало доступным скачивание кинофильмов в форме видеофайлов на специализированных сайтах или посредством пиринговых сетей, а также просмотр онлайн.

Слияние двух видов искусства – кино и музыки обогатили содержание, расширили влияние на зрительскую аудиторию. Рассматривая хронологию, создаётся более подробный исторический период:

– 28 декабря 1895 года – появление кино и демонстрация первого короткометражного фильма «Великого немого» – «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота», созданного братьями Люмьер;

– в 1904 году открылись первые кинотеатры;

– с 1907 года осуществляется написание сценария на основе литературного произведения;

– 6 октября 1927 года – показан первый звуковой фильм «Jazz Singer» («Певец Джаза») режиссёра Алана Кросленда (Alan Crosland), композитор Луис Сильверс (Louis Silvers), в главной роли Эл Джолсон (Al Jolson);

– в 1935 году – создан первый звуковой цветной фильм «Бекки Шарп» режиссёра Рубена Мамуляна.

Характеризуя применение музыки в кино, И.Н.Воскресенская пишет: «Сопровождение кинодействия музыкой осуществлялось иногда целыми оркестрами, ансамблями, отдельными пианистами, или как их называли, иллюстраторами. Они обычно работали по принципу совмещения импровизации программной музыкой,

[1] Тапёр (фр. tapeur от taper – «хлопать, стучать») – во второй половине XIX – начале XX вв. музыкант-пианист или (баянист, аккордеонист), сопровождавший своим исполнением танцы на вечерах, балах, впоследствии – немые фильмы. Известные музыканты Джордж Баланчин, Дмитрий Шостакович, Виктор Косенко, Дмитрий Штерн (Узбекистан) в молодости работали тапёрами.

то есть музыкой, составленной по определённой программе. К каждому фильму составлялся план музыкального сопровождения, он строился так, чтобы одна или несколько главных тем (музыкальные характеристики героев или событий) по ходу кинодействия, повторяясь, превращались в музыкальные образы, создавали главную музыкальную тему произведения. Так, впервые возникла идея музыкальной лейттемы и лейтмотива кинофильма» [3, с. 17–18]. Таким образом складывалась своего рода музыкальная партитура немого кино [4].

Как известно, в 1920-1940 годы активно развивалась киноиндустрия. С появлением «Великого немого» и звуковых фильмов активизировалось влияние музыки на зрителя. «В кинотеатрах перед немым экраном сидели маленькие струнные ансамбли или же только пианисты (баянисты, аккордеонисты – Т.С.), по собственному вкусу и разумению импровизируя аккомпанемент к фильму» [5, с. 71]. С октября 1925 года в ташкентских кинотеатрах «Хива», «Туран», «Solei» («Солей») демонстрировались американские фильмы: трюковая картина «Сын прерии» (6 частей, в главной роли – Роберт Вуд); боевик «Горный орел» (с участием Виллиама Харта). В афише к фильму «Джек бесстрашный» сообщалось об участии настоящих ковбоев. В 1925–1928 годах ташкентский зритель познакомился с кинофильмами «Девушка в маске», «Её каприз», «Похождение американки» (в главной роли с участием актрисы Осси Освальд).

Именно кино в эти годы стало мощным проводником западной культуры в Узбекистане. Причем, удивительно, что сразу же обнаружились черты общности, внутреннего родства американской и узбекской народной культуры. Музыкальный инструмент банджо был тепло встречен узбекской аудиторией, как родственный народному инструменту – кашгарскому рубабу. Сюжетные фабулы американских фильмов также обнаруживали черты общности социума узбекского быта начала XX века, стремление к новой жизни.

Повышая культурно-просветительский уровень слушателей,

Узбекская Филармония проводила концерты в рамках «Сезонные абонементы» (1929), демонстрировала американские кинофильмы: «Небоскреб» (в главной роли Виллиам Бойд), комедии «Шесть девушек ищут пристанища» (в главной роли Жени Юго), «Старушка №99» (в главной роли Вильям Бойдо), «Чикаго».

В 1928–1929 годах в кинотеатрах «Хива», «Туран» все картины музыкально иллюстрировал расширенный симфонический оркестр в составе 25 человек под управлением С.Шипицина, с участием дирижера Б.Вернера. Интересно, что, если фильм демонстрировался в кинотеатре «Солей», для его озвучивания приглашался оркестр в полном составе, работавший в кинотеатре «Хива». После просмотра кинофильма узбекистанские музыканты играли полюбившиеся мелодии на танцплощадках. Так, достаточно часто звучал американский джаз.

В летних кинотеатрах города все чаще демонстрировались зарубежные фильмы, звучала джазовая музыка на танцевальных площадках парков Культуры и Отдыха (КиО). По выходным дням проводились концерты по специальной программе для детей. Это свидетельствует о том, что уже в 1930-е годы осуществлялось приобщение детей к лучшим образцам джаза, что является важным фактором в его становлении.

Следует отметить, что в 1930-е годы в кинотеатрах Ташкента демонстрировались кинофильмы: «Гарри ковбой», «Шумные соседи», «Обезьяний театр», «В доках Нью-Йорка», «Генерал», «Ночной крик», «Норд-ост», «Новые времена». Перед просмотром фильмов в фойе кинотеатров музыканты играли джаз. Кинокартина «Огни большого города» с участием Чарли Чаплина вызвала у зрителей восторг. Как связь времен в мае 2017 года в Ташкенте в Международном Дворце Форумов Узбекистана с успехом состоялась демонстрация этого фильма, который был озвучен камерным оркестром России под управлением В.Спивакова[2].

Исполнение джаза в кинотеатрах воспринималось как искусство пианистов-тапёров и духовых оркестров, малых джазовых ансамблей. Эта традиция 1920-х – 1930-х годов сохранилась и в 1940-е годы, когда уже царило звуковое кино. Композиторы, охваченные творчеством, быстро отреагировали на новый вид искусства. Обратившись к загадочному кинематографу «Великого немого» композиторы стали создавать музыкальное сопровождение к кинофильмам. Одним из первых немецких композиторов стал Пауль Хиндемит. Среди французских: Камиль Сен-Санс «Убийство герцога Гиза» (1908), а также композиторы Артюр Онеггер, Жорж Орик, Дариюс Мийо. Российские композиторы написавшие музыку к первым звуковым кинофильмам, телемюзиклам

[2] Спиваков Владимир Теодорович – советский и российский дирижёр, скрипач, педагог. Народный артист Российский Федерации и Украины. «Артист мира ЮНЕСКО». Лауреат Государственной премии Российский Федерации, полный кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством».

это: Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов «Понизовая вольница» (1908), Эдмунд Майзель «Броненосец «Потёмкин»» (1925), Дмитрий Дмитриевич Шостакович «Новый Вавилон» (1929), Сергей Сергеевич Прокофьев «Александр Невский» (1938), Исаак Осипович Дунаевский «Цирк» (1936), «Волга-волга» (1938), «Кубанские казаки» (1949).

В период с 1920-х по 1930-е годы в адрес администрации высказывались критические суждения в отношении организации и проведения культурно-массовых мероприятий, праздников в садах и парках Культуры и Отдыха. Так, общее собрание Ташкентского филармонического общества от 07.06.1929 года рассмотрело вопросы объединения всех музыкальных организаций Ташкента. В театре имени Я.Свердлова состоялось слушание доклада по итогам конференции драматурга, либреттиста Л.Вощинэ [6, с. 90–91]. Приглашены были все музыкальные и вокальные силы Рабиса (Союз работников искусств), музыкальный техникум (музтехникум), рабочие клубы, союзы отделов культур (культотделы союзов), культотделы Областного Совета Профессиональных Союзов (ОСПС), школы, Ташкентский Театр Рабочей Молодёжи (ТРАМ или ТашТРАМ) [7, с. 323–335].

Интересно, что в 1920-1930 годы Александр Наумович Цфасман работал иллюстратором в немом кино, также исполнял должность заведующего музыкальной частью в театре, играл на ударных в симфоническом оркестре, некоторое время был концертмейстером в хореографическом училище Академического Большого театра оперы и балеты (Москва – Т.С.), где сотрудничал с балетмейстером Игорем Моисеевым. Следует также отметить, что А.Н.Цфасман создал ряд произведений, которые пользовались наибольшей популярностью в кинофильмах, таких как: «Весёлые звёзды» (1954), «Секрет красоты» (1955), «За витриной универмага», спектакли: «Спасибо за внимание» (Ленинградский театр миниатюр), «Под шорох твоих ресниц» (Центральный театр кукол) [1, с. 40].

Раскрывая хронологию данного периода, отметим, что все эти кинофильмы в разные годы демонстрировались в городах Узбекистана. Огромное воздействие на зрителя оказывала киномузыка. Поэтому посещение кинотеатров было одним из средств эстетического воздействия и культурного досуга молодежи. В 1934 году был создан фильм «Веселые ребята», в котором музыка стала ярким примером уже сформировавшегося джазового направления. С развитием звукового кино в Ташкенте по сложившейся традиции перед началом вечерних сеансов в фойе кинотеатра ежедневно проводились западноевропейские танцы в сопровождении джаз-оркестра под художественным руководством дирижёра Е.Боева. Киноафиши сообщали, что в летнем кинотеатре «Хива» в 1941–1942 годах перед сеансами полюбившегося звукового художественного музыкального фильма «Веселые ребята» (в главных ролях Любовь Орлова и Леонид Утёсов) выступал джаз-оркестр под управлением дирижёра А.Позднякова.

В 1943 году в Ташкенте часто демонстрировались кинофильмы, в которых звучал джаз, такие как «В старом Чикаго» (сценаристы Ламар Тротти и С.Левина, постановщик Генри Кинг, композитор Луис Сильверс); в кинотеатре «Искра», в парке Культуры и Отдыха «Железнодорожников» показывали комедию «Дорога в Нью-Йорк» (сценарий Роберта Рискина, постановка художественного руководителя театра, Заслуженного деятеля искусств Узбекистана Н.Ладыгина, композитор Никита Богословский).

Следует отметить, что наряду с узбекистанскими, российскими кинофильмами продолжали демонстрироваться английские и американские. В 1944-1945 годах «Главкинопрокат» Узбекистана выпустил на экраны республики новые звуковые фильмы: английский «Джорж из Динки Джаза», американские «Чикаго», «Северная звезда», «Тетка Чарлея», «Сиди Мамеле», «Огни большого города». Фильмы показывали одновременно в зимних и летних кинотеатрах «Родина», «Хива», «Искра», «Ударник», «Октябрь», имени Тельмана.

В одной из своих статей [8, с. 3] Народная артистка Халима Насырова писала: «Из среды узбекского народа выросла целая плеяда талантливых актеров. В Узбекистане есть более 50 театров, около 600 кино (кинотеатров – Т.С.), свыше 1200 клубов, много музеев и библиотек». Это высказывание подтверждает интерес к культурно-просветительской жизни узбекистанцев, развитию многих видов искусства, в том числе джаза.

Существенный вклад в развитие джаза Узбекистана внес композитор Н.Богословский, эвакуированный в Ташкент вместе с киностудией «Мосфильм». Знаменательно, что именно здесь была написана музыка к художественному фильму «Два бойца». Работа началась в 1942 году, а в 1943 году кинокартина вышла на экран и была восторженно принята зрителем. Особой любовью пользовалась песня «Темная ночь», первый её исполнитель – Марк Бернес, позже – Г.Тасин, Л.Луков, Д.Усольцев,

Э.Пенцлин. Талант Н.Богословского раскрылся в создании джазовых миниатюр, с которыми он выступал на площадках летних театров Ташкента, например, в Государственном театре оперетты в 1944 году состоялись его творческие вечера.

Изучая хронологию этого периода следует отметить, что с 1947 года Дмитрий Исаакович Штерн начал играть в ресторане «Искра» в качестве тапёра, а далее стал руководителем джаз-оркестра кинотеатра «Искра» [5, с. 77–78]. В 1949 году Виктор Фёдорович Коптевский приехал в Ташкент из Шанхая (Китай). Он играл в оркестре под управлением Михаила Наумовича Подольского на городских танцевальных площадках в парке «Кирова» («Бобура»), вместе с тромбонистом Анатолием Франскевичем и Львом Ивановичем Суховым (кларнет, саксофон). Талантливый музыкант-трубач В.Ф.Коптевский вспоминает: «Во время немого кино, и мы играли в начале сеанса, а затем на протяжении фильма. В 1931 году немое кино прекратило своё существование и началась эра говорящего» [5, с. 81].

Также В.Ф.Коптевский рассказывал, что он играл с 1954 года в оркестре кинотеатра «Родина»: «На мой взгляд, это был лучший оркестр в Ташкенте». В программе были хорошие аранжировки, а исполняли их отличные музыканты. Печатных оркестровок у нас было мало, а если и были, то для струнных инструментов, но в нашем оркестре был всего один скрипач, это Николай Иванович Слёзкин, который в то время играл и на саксофоне, и на трубе – на всём! Да и вокалисты тоже были с хорошими голосами, – это Лев Абрамович (– Т.С.) Пинхасов и Скуратович. В оркестре был талантливый пианист, хорошо игравший джаз Василий Александрович Шаганов. Мы много исполняли музыки Джорджа Гершвина (George Gershwin), Коула Портера (Cole Porter), Джерома Керна (Jerome Kern) и других. Вначале руководителем был Дмитрий Матвеевич Соколов, после его отъезда Василий Александрович Шаганов, далее Коптевский» [5, с. 83].

В Ташкенте в период 1950-х гг. в парках и кинотеатрах перед киносеансами музыканты играли джаз, среди которых В.А.Шаганов (фортепиано), В.Ф.Коптевский (труба), Л.И.Сухов (саксофон), Борис Бочаров (барабанщик), А.Франскевич (тромбон), Н.И.Слёзкин (скрипка). Изучая документальную хронику, стало известно, что в 1959 году в кинотеатрах имени С.Рахимова, «Искра» (в котором было три зала, позже «Родина»), «Узбекистан» шли просмотры комедийного фильма «Американский дядюшка» и джаз-оркестр играл под руководством Д.И. Штерна.

Зимой 1960 года состоялись сеансы кинолекториев «30 дней в Америке», «Это видел Нью-Йорк». С осени 1961 года во всех кинотеатрах Ташкента демонстрировался художественный фильм «Серенада Солнечной долины» (США. 1941) музыка Гленна Миллера и документальный «Разноэтажная Америка», собирая большую аудиторию, что свидетельствовало о магнетической притягательности джаза.

Новые кинофильмы, в которых звучал джаз, демонстрировались в Ташкенте и позже: с 1965 года – «Любимец Нового Орлеана», «Прекрасная американка», «В джазе только девушки» (1967, 1970), «Золото Маккенны» (1975). На V Международном кинофестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте в мае 1978 года демонстрировались короткометражные фильмы об искусстве афро-американских музыкантов XX века.

Подводя итоги вышеизложенного, следует отметить важную роль зарубежного киноискусства в приобщении к джазу. Слушание джаза по радио и в записи на виниловых пластинках (граммофонные пластинки, record), выступление джазовых оркестров при кинотеатрах, способствовало формированию джазовых предпочтений, а также усилилась роль и значение в развитии джаза Узбекистана при озвучивании фильмов «Великого Немого» тапёрами и джазовыми ансамблями, при исполнении джазовых композиций перед началом демонстрации звуковых фильмов.

Как связь поколений необходимо сказать о талантливом музыканте, ученике В.Ф.Коптевского, исполнителе и педагоге Александре Александровиче Дмитриеве. Он на синтезаторе, играл джазовые композиции перед началом художественных фильмов в Окружном Доме Офицеров (ОДО) Ташкента (2012). В фойе собиралась большая слушательская аудитория, восторгаясь джазовыми композициями в его исполнении.

Современный мир киноискусства многогранен, также как многогранен джаз с его уникальными направлениями, среди которых этно-джаз, Джаз-Маком и другие. Об этом свидетельствует слияние и развитие этих видов искусства, способствующих формированию и раскрытию лучших качеств души человека, благотворно влияя на духовные потребности и ценности интересов человека, особенно молодёжи. Развитие музыкального искусства и кинематографа XX века, наряду с другими достижениями вывело Узбекистан на высокий мировой уровень.

Использованная литература:

1. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.
2. Учебный словарь иностранных слов. Ред. Крысин Л.П. ЭКСМО. – Москва: 2010. – 704 с.
3. Воскресенская И.Н. Звуковое решение фильма. – Москва: 1978. – 120 с.
4. Аманмурадов Ш. Звуковая палитра кинематографа. Ёшлар ва кинематография ёш тадқикотчиларнинг республика илмийамалий конференцияси материаллари тўплами / Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти. – Тошкент: Navro‘z, 2017. – Б. 17-20.
5. Гилёв С.А. Беседы о джазе. – Ташкент: Contur, 2008. – 166 с.
6. Музыкальная критика в Узбекистане. – Ташкент: Фан, 1984. – 296 с.
7. Энциклопедия «Ташкент». Узбекская советская энциклопедия. – Ташкент: Узб. Сов. Энцикл.,1984. – 413 с.
8. Насырова Х. Расцвет искусства Узбекистана // Правда Востока. – 1941. –5 декабря – С. 3.
9. Гафурбеков Т.Б. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. – Ташкент: Фан, 1987. – 109 с.
7. Гафурбеков Т.Б. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. – Ташкент: Ўқитувчи, 1984. – 118 с.
8. Гафурбеков Т.Б. «Эстрадизация» узбекского фольклора: Pro et contra // Сайланма – Избранное. – Ташкент: Musiqa, 2009. – 175 б.
9. Mulladjanov D.M. The musical heritage in Uzbek pop-music // Shashmakom, an’analari va zamonaviylik. – Ташкент: Musiqa, 2005. – Б. 165-167.
10. Муллажонов Д.М. 1990-йиллар ўзбек мусиқий эстрадасида оҳанг муаммоси // Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Архив НИИ Искусствознания. Инв. М(М)М-11 №1002. – Ташкент: 2008. – 146 с.
11. Седых Т.Т. Джаз Узбекистана: генезис, эволюция, своеобразие. Монография. – Ташкент: Ilm-ziyo-zakovat, 2024. – 244 с.
12. Седых Т.Т. Джаз маком – новое направление. «Folklor, til va madaniyat masalalarini ilmiy o‘rganishda fan va innovatsiyalar uyg‘unligi» mavzusidagi xalqaro ilmiy-amaliy konferensiya materiallari to‘plami. Международная научно-практическая конференция «Интеграция науки и инновация в научном осмыслении вопросов фольклора, языка и культуры». 19 декабря 2023 года. – Toshkent: O‘zbekiston davlat san’at va madaniyat instituti, 2023. – С. 376-379.
13. Одилова С. Роль кинематографа в жизни современной молодёжи. Ёшлар ва кинематография ёш тадқикотчиларнинг республика илмийамалий конференцияси материаллари тўплами / Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти. – Тошкент: Наврўз, 2017. – Б. 125.
14. Юлдашев Э. Техника как авангард и модерн современного кино. Ёшлар ва кинематография ёш тадқикотчиларнинг республика илмийамалий конференцияси материаллари тўплами / тўплаб нашрга тайёрловчилар: Б.Якубов, А.Исмоилов, Э.Юлдашев, М.Карабаев / Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти. – Тошкент: Наврўз, 2017. – Б. 75.

Zaynab XUDAYAROVA,
O‘zDSMI “Milliy qo‘shiqchilik” kafedrasi katta o‘qituvchisi,
san’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD)



RAHMON OLLABERGANOV VA “OSHIQ G‘ARIB VA SHOHSANAM” MUSIQALI DRAMASI

Annotatsiya. *Ushbu maqolada Xorazm musiqiy san’atining vakili, taniqli bastakor Rahmon Ollaberganovning hayoti, ijodiy yo‘li hamda o‘zbek bastakorlik san’ati taraqqiyotiga qo‘shgan hissasi yoritilgan. Shuningdek, R.Ollaberganovning “Oshiq G‘arib va Shohsanam” musiqali dramasi ustida olib borgan ijodiy izlanishlari ochib berilgan.*

Kalit so‘zlar: *bastakorlik, orkestr, notalashtirish, baxshi, xalfa,musiqa, Xorazm maqomlari.*

Аннотация. *В данной статье освещаются жизнь и творческий путь видного представителя хорезмского музыкального искусства, известного композитора Рахмон Оллаберганов, а также его вклад в развитие узбекского композиторского искусства. Кроме того, раскрываются творческие поиски Р.Оллаберганов в процессе работы над музыкальной драмой “Ошик Гариб и Шахсанам”.*

Ключевые слова: *композиторское творчество, оркестр, нотная запись, бахши, халфа, музыка, Хорезмские макомы.*

Abstract. *This article examines the life and creative career of Rahmon Ollaberganov, a prominent representative of Khorezm musical art and a renowned composer, as well as his contribution to the development of Uzbek compositional art. It also explores R. Ollaberganov’s creative pursuits in the process of working on the musical drama “Ashiq Gharib and Shahsanam”.*

Keywords: *composition, orchestra, musical notation, bakhshi, khalfa, music, Khorezm maqoms.*

Xorazm vohasi o‘zining xalq og‘zaki ijodi va betakror an’analari bilan ajralib turadi. Ushbu zamin ko‘plab iste’dodli san’atkorlarni voyaga yetkazgan bo‘lib, ular orasida taniqli bastakor Rahmon Ollaberganov alohida o‘rni tutadi. Darhaqiqat u san’atkorlar oilasida ulg‘aydi. Uning otasi Ollabergan ota xon saroyida tanbur chalgan, akasi O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan artist Rahmon Ollaberganov xalq masxarabozi bo‘lgan. Keksa san’atkor Otaxon Matyoqubovning aytishicha, “*Uning otasi to‘y va konsert tomoshalarida kichkina Rahmonni o‘zlari bilan birga olib yurishgan. Iqtidorli yosh Rahmonjon Xorazm musiqiy an’analari ruhida shakllangan bo‘lib, aynan ushbu muhit kelajakda uning mohir bastakor bo‘lib yetishishiga zamin yaratdi*”[1]. Keyinchalik u professional musiqiy ta’limini puxta egallab, o‘zbek bastakorlik san’ati taraqqiyotiga katta hissa qo‘shdi.

U 1928-yilda Samarqand musiqa-xoreografik va etnografik-san’atshunoslik institutiga o‘qishga kiradi. Ushbu dargohda R.Ollaberganov mashhur bastakorlar Muxtor Ashrafiy, Mutavakkil Burxonov, Manas Leviyev, Tolibjon Sodiqov, Mardon Nasimov, Sharif Ramazonovlar bilan birga tahsil oladi. Shundan so‘ng u 1933-yilda Samarqanddan o‘qishni tugallab qaytgach, Xazorasp teatrida ish boshlaydi. Ushbu davr mobaynida viloyat teatri Xivadan Urganch shahriga ko‘chiriladi va R.Ollaberganov ushbu dargohda musiqa rahbari lavozimiga tayinlanadi. Bu haqda Sotimboy Ro‘zimboyev shunday deydi: “O‘ttizinchi yillarda Xorazmda notalashtirilgan musiqani tushuna oladigan, orkestrlarga dirijyorlik qiladigan kishilar sanoqli edi. Bu sohada

[1] O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan artist Otaxon Matyoqubov bilan bo‘lgan suhbatidan. 2022-yil 17-fevral.

ilk qaldirg‘och Rahmon Ollabreganovdir” [1].

O‘sha paytlarda Rahmon Ollaberganov teatrda musiqa rahbari bo‘lib ishlar, ijodiy jarayonlarda akasi Rahim Ollaberganov bilan ko‘p maslahatlashardi. Zero bastakor oldida qator vazifalar turardi. Eng avvalo, musiqali dramadagi kuylarni ijro etadigan orkestrni shakllantirish, shu bilan birga, ularga nota yozuvidan saboq berish lozim edi. Ta’kidlash joizki, o‘sha paytlarda mahoratli sozandalar mavjud bo‘lishiga qaramay, orkestr talabiga javob bera oladigan ijrochilar kam uchrardi. Shunday bo‘lsa-da, R.Ollaberganov orkestrni o‘sha davrdagi eng iste’dodli sozandalar bilan to‘ldirishga erishadi. Jumladan, Ollanazar Hasanov, Karim Iskandarov, Jumaniyoz Ollaberganov, Sattor Abdullayev, Ahmad Ismoilov va boshqa qator sozandalar ushbu maktabning munosib davomchilaridir.

R.Ollaberganov qalamiga mansub “O‘zbekiston diyorim”, “Moskva”, “Bir kelib keting qishlog‘imizga” va “Atlas kiying bahorda” kabi qo‘shiqlari, “Kuy”, “Xorazm marshi” hamda “Qoraqalpog‘im” singari cholg‘u asarlari O‘zbekiston radiosining oltin fondidan munosib o‘rin egallagan.

Shuningdek, uning kuylarida xalq badiiy ijodkorligi, xususan, dostonlar, xalq termalarining kuchli ta’siri sezilib turishi, musiqiy dramaturgiyaga masxaraboz o‘yinlari, hajviy kuylarni xarakterli vosita sifatida singdirib yuborilishi ana shundan. Ayniqsa, “Oshiq G‘arib”da bu usul ko‘p foyda bergan. Darhaqiqat Oshiq G‘arib va Shohsanam” spektaklining yaratilishida bastakor Rahmon Ollaberganovning xizmati beqiyosdir.

Ma’lumki, XX asrning 1950–1960-yillari Xorazm viloyat musiqali drama va komediya teatrida mahalliy dramaturglarning yetishmasligi dolzarb muammolardan biri edi. Shu sababli, asar g‘oyasi va poydevorini xalq og‘zaki ijodi manbalaridan izlash zarurati tug‘ildi. Bu borada R.Ollaberganov shoir va adabiyotshunos Yunus Yusupov bilan uchrashib, maslahatlashadi. Natijada har ikkala ijodkorning hamfikrligida “Oshiq G‘arib” dostonini teatr sahnasi uchun moslashtirish eng maqbul ish deb topiladi. Shundan so’ng, Yunus Yusupov dostonning sahna variantini tayyorlashga, R.Ollaberganov esa ushbu spektaklning musiqasi ustida ish boshlaydi.

Sotimboy Ro‘zimboyev bunday yozgan edi: “Rahmon aka musiqani yozishda ishni baxshi va xalfalardan boshladi. Dastlab Bola baxshi – Qurbonnazar Abdullayevga uchrashdi. “Oshiq G‘arib” dostoni 72 mustaqil kuy bilan ijro etilgan bo‘lib, hozirda uning 34 kuyigina saqlanib qolgan. Spektaklda teatr imkoniyatidan kelib chiqib, yondashilgan. Bastakor “Oshiq G‘arib”ning Xorazmdagi hamma ijrochilari Qodir sozchi, Juma ota kabi baxshilar, Soraxon Ollaberganova, Nazira Sobirova kabi xalfalar bilan uchrashib, ko‘pgina kuylarni yozib olgan va sahna asariga moslashtirgan” [1, 14-b]. Bastakor mazkur musiqali dramaga doston kuylari bilan bir qatorda Xorazm maqomlaridan iqtiboslar kiritib, ularning o‘ziga xos payvandini yaratgan. Jumladan, G‘aribning “Aylading” ariyasida doston kuylaridan “Eshvoyni”ni kiritgan bo‘lsa, G‘aribning onasi va singlisidan ajralib xayrlashish sahnasida “Nolish” kuyini moslashtirgan. Asarda G‘aribning o‘z taqdiridan nolib aytgan “G‘aribdurman” ashulasi maqom kuylaridan “Chorgoh”ga solingan.

Bu o‘rinda surgun qilingan o‘g‘li G‘aribjon firog‘ida ado bo‘lib, ko‘zlari ko‘r bo‘lgan onaning ijro etadigan qo‘shig‘i diqqatga molik:

Uzoq yerdan kelgan aziz mehmonim,
Bolama mengzaydi ovozing sening,
Tez xabaring bergil, chiqmasdan jonim,
O‘g‘lima mengzaydi ovozing sening.

Ushbu qo‘shiqda so‘z, musiqa va matn mutanosibligi mavjud. O‘z navbatida mazkur kuyning g‘amgin pardalari ona tilidan aytilayotgan sog‘inch hissi, alam va iztiroblarga to‘la so‘zlari mazmuni bilan uyg‘unlashib ketgan. Azaldan ushbu qo‘shiq ijrochilari tomoshabinni o‘zlariga shunday jalb qiladilarki, beixtiyor insonni qalb torlarini chertib yuboradi. Bunga kuy bilan so‘zning bir-biriga nihoyatda bog‘langanligi ham imkon bergan.

O‘sha davrda G‘arib rolini Matyoqub Rahimov, Vahobjon Fayozov, Shohsanam obrazini esa Sultonposhsha Rahimova, Rajabbibi Boyjonova, Onabibi Ochilova kabi bir qator san’atkorlar ijro etib, katta shuhrat qozonishgan. *“Meni Shohsanam rolida o‘ynashga ko‘ndirgan ham amakim edi,* deya xotirlaydi S.Rahimova. – *U men uchun maxsus qo‘shiqlar ijod etdi. Amakimning ish uslubi, qo‘shiq va kuy yaratishi ham o‘ziga xos edi. U xalq kuy va qo‘shiqlari hamda zamonaviy ijrochilik uslubini juda yaxshi bilardi. Muhimi, Rahmon aka nihoyatda musiqani nozik his qiladigan, nafis tushunadigan odam edi. Qo‘shiqning biror nuqtasida ham noaniqlikka, buzilishga yo‘l qo‘ymasdi”* [1, 19-b].

Sahnaviy jilo berilgan xalq qo‘shiqlari ijrosi Shohsanam xarakterini yaratishda aktrisaga qulay shart-sharoit yaratib bergan. Buni bastakor R.Olloberganovning o‘zi ham intervyularida e’tirof etgan: *“Bastakor yaratgan kuyni o‘zi his qilganday ijro eta biladigan xonandani topish uchun ham mas’uldir. U kuy bastalar ekan,*

xayolida uni ijro eta biladigan san’atkor siymosi gavdalanadi. Men Shohsanam ariyalarini butun qochirimlari bilan ijro etadigan ashulachi faqat jiyanim – Sultonposhsha bo‘lishi mumkinligini his qildim. O‘ylaganimday bo‘lib chiqdi. Kuy quyib qo‘yganday uning ovoziga mos keldi” [1, 12-b]. Bu bejiz emas edi. Bastakor ayniqsa xalfa kuylarini asarga chuqur singdirib yuborgandi.

Darhaqiqat xalfa kuylari spektakllarni ham bezagan. Jumladan, Shohsanamning kanizaklar bilan boqqa kelishi sahnasida mashhur “Xurshidi jahon galdi” qo‘shig‘i uforisi bilan raqs jo‘rligida beriladi. Manbalardan ma’lumki, ushbu qo‘shiq Ojiza xalfa tomonidan yaratilgan. Mazkur she’r yozilish uslubida Ojizaning mumtoz she’riyatga bo‘lgan ishtiyoqi aks etadi. Aslida ushbu qo‘shiq baxtiyor ona tilidan aytiladi. Xalfa ijro qilayotgan qo‘shig‘ida to‘y egasini, qaynona, qaynota, kuyovni, mehmonlarni ham dilidan o‘tayotganlarini ifodalashga harakat qilgan. Ushbu doston asosidagi musiqali dramada esa bu ta’rif-tavsiflar Shohsanamga qaratilgani aks etadi.

Dostonda bastakor R.Ollaberganov Shohsanamning Shohvaladga majburan to‘y qilib uzatish sahnasida xalfalar ijodidagi mungli “Yor-yor” kuyidan foydalangan. Odatda “Yor-yor” kelin uzatilganda qiroatxon xalfalar tomonidan sokin va hazin ohangda musiqasiz ijro qilinadi. Bu qo‘shiqda marosim ishtirokchilarini qalbida kechayotgan shodlig-u g‘amginlik, xotirjamlig-u xavotirlik ruhi mujassam etilgan. Mungli yor-yorda bastakor o‘ziga xos azaliy qadriyatlar, qonuniyatlarni ya’ni o‘z ota uyidan ketish og‘irligini ifodalagan. Shuning uchun ham uni eshitganda insonda o‘zgacha kechinmalar paydo bo‘ladi. “Yor-yor” marosimining O‘zbekistonning boshqa hududlaridan farqi nafaqat so‘zlari, balki ohangida ham aks etadi. Xorazm “Yor-yor”ida bir kam dunyo va umrning bevafoligi, omonat hayotda mehr-oqibat mangu qolishi haqida kuylanadi. Spektaklda bularning barchasi Shohvaladga uzatilayotgan Shohsanam kechinmalari bilan bog‘lanib ketgan.

Kuzatilganlardan ma’lumki, bastakorning “Oshiq G‘arib va Shohsanam” spektaklida qo‘llagan kuy va qo‘shiqlari asarga shunchalar singib ketganki, u muallif g‘oyasini, qahramonlar ichki kechinmalarini ochishga, spektakl mohiyatini tushunishga xizmat qiladi. Yana shuki, mazkur spektaklda ijro etilgan ariya va duetlarning aksariyati, bugungi kunga qadar ham ustoz san’atkorlar ijro repertuaridan mustahkam o‘rin olib kelmoqda.

Rahmon Ollaberganov Xorazm musiqa san’ati tarixida o‘chmas iz qoldirgan mashhur bastakorlardan biri. Shu bilan birga musiqali drama janrining rivojiga ulkan hissa qo‘shgan san’atkor. U o‘z asarlarida xalq kuylarining boy an’analarini zamonaviy bastakorlik mahorati bilan uyg‘unlashtirib, o‘ziga xos ijodiy maktab yaratdi. Uning rahbarligida ko‘plab yosh sozanda hamda xonandalar shakllandi, san’at sirlarini egalladi. Rahmon Ollaberganovdan meros bo‘lib qolgan boy va rang-barang musiqiy meros bugungi kunda ham o‘z qimmatini yo‘qotmay, yangi avlod san’atkorlari uchun ilhom manbai bo‘lib xizmat qilmoqda.

Bastakorning, ayniqsa, “Oshiq G‘arib va Shohsanam” musiqali dramasi ustidagi ijodiy izlanishlari alohida e’tiborga loyiq. U baxshi va xalfalarning nodir doston kuylarini hamda Xorazm maqomlarini sahna talablariga moslashtirib, asar dramaturgiyasi bilan mohirona payvand qildi. Rahmon Ollaberganov xalq badiiy ijodiyotini professional musiqa darajasiga olib chiqib, kelajak avlod uchun boy musiqiy merosni qoldirgan peshqadam ijodkordir.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Ro‘zimboyev S. Rahmon Ollaberganov. – Urganch: Xorazm, 1993. – 19 b.
2. Qodirov M. O‘zbek an’anaviy teatri. – Toshkent: Alisher Navoiy nomidagi O‘zbekiston Milliy kutubxonasi nashriyoti, 2010. – 448 b.
3. Ro‘zimboyev S. Xorazm dostonchiligi epik an’analari. – Urganch: Universitet, 2008. – 62 b.

Dilshod KARIMOV,
O‘zbekiston Respublikasi Madaniyat vazirligi huzuridagi Madaniyatshunoslik va nomoddiy madaniy meros ilmiy tadqiqot instituti ilmiy ekspeditsiyalarni tashkil etish va arxivlashtirish bo‘limi boshlig‘i



O‘ZBEK XALQ CHOLG‘ULARINING TARIXIY EVOLYUTSIYASI: AN’ANADAN RAQAMLI MADANIYAT SARI

Annotatsiya. *Ushbu maqolada o‘zbek xalq cholg‘ularining shakllanishi, organologik va ijrochilik xususiyatlarining tarixiy evolyutsiyasi hamda ularning zamonaviy raqamli madaniyat sharoitida tutgan o‘rni tahlil qilinadi. Tadqiqotda an’anaviy cholg‘u ijrochiligining rivojlanish bosqichlari va bugungi kunda nomoddiy madaniy merosni saqlash hamda targ‘ib qilishda raqamli texnologiyalarning (audiovizual arxivlashtirish, 3D modellashtirish va multimedia loyihalari) ahamiyati ochib berilgan. Muallif an’anaviy musiqiy qadriyatlarni zamonaviy raqamli makonga integratsiya qilishning ilmiy va amaliy usullarini asoslab beradi.*

Kalit so‘zlar: *O‘zbek xalq cholg‘ulari, tarixiy evolyutsiya, an’anaviy musiqiy meros, nomoddiy madaniy meros, raqamli madaniyat, musiqiy organologiya, raqamlashtirish.*

Аннотация. *В данной статье анализируются формирование, историческая эволюция органологических и исполнительских особенностей узбекских народных инструментов, а также их роль в условиях современной цифровой культуры. В исследовании освещаются этапы развития традиционного инструментального исполнительства и значение цифровых технологий (аудиовизуальное архивирование, 3D-моделирование и мультимедийные проекты) в сохранении и популяризации нематериального культурного наследия. Автор обосновывает научные и практические методы интеграции традиционных музыкальных ценностей в современное цифровое пространство.*

Ключевые слова: *Узбекские народные инструменты, историческая эволюция, традиционное музыкальное наследие, нематериальное культурное наследие, цифровая культура, музыкальная органология, цифровизация.*

Abstract. *This article analyzes the formation, historical evolution of organological and performance characteristics of Uzbek folk instruments, as well as their role in modern digital culture. The study highlights the stages of traditional instrumental performance development and the importance of digital technologies (audiovisual archiving, 3D modeling, and multimedia projects) in preserving and promoting intangible cultural heritage. The author provides scientific and practical methods for integrating traditional musical values into the contemporary digital space.*

Keywords: *Uzbek folk instruments, historical evolution, traditional musical heritage, intangible cultural heritage, digital culture, musical organology, digitization.*

O‘zbek xalqining ko‘p asrlik madaniy merosida milliy musiqiy cholg‘ular alohida va salmoqli o‘rin tutadi. Dutor, tanbur, sato, g‘ijjak, nay, chang va doira kabi cholg‘ular nafaqat moddiy-shakliy xususiyatlari, balki xalqning ruhiy dunyosi, estetik qarashlari hamda asriy an’analarini o‘zida mujassam etgan jonli madaniy fenomendir. Zamonlar oshib, jamiyat va madaniyat transformatsiyaga uchrashi natijasida xalq cholg‘ulari ham organologik (shakliy va akustik) hamda ijrochilik nuqtayi nazaridan murakkab evolyutsion yo‘lni bosib o‘tdi. Bugungi globallashuv va jadallik bilan rivojlanayotgan raqamli texnologiyalar asrida milliy musiqiy san’atni, xususan, nomoddiy madaniy meros obyekti sifatida xalq cholg‘ulari ijrochiligini saqlab qolish, uni chuqur ilmiy tahlil qilish hamda zamonaviy madaniy makonga

moslashtirish dolzarb ilmiy va amaliy vazifalardan biriga aylandi.

Qadimgi davrlarda cholg‘ular insonning kundalik hayoti, mehnat jarayoni, marosimlar, diniy tasavvurlar va harbiy faoliyati bilan uzviy bog‘langan. Dastlabki cholg‘ularning vazifasi faqat musiqa yaratish bilan cheklanmagan. Ular marosim va an’analarda jamoani birlashtirish, muayyan ruhiy holatni yuzaga keltirish, insonlar o‘rtasidagi aloqani mustahkamlash hamda turli voqea va jarayonlarni ifodalashda muhim vosita bo‘lgan. Cholg‘ularning rivojlanishi jarayonida ularning tuzilishi, tovush hosil qilish usullari va ijro imkoniyatlari asta-sekin takomillashib borgan. Natijada torli, puflama va urma cholg‘ularning turli shakllari yuzaga kelgan. Mazkur tasnif keyingi tarixiy davrlarda ham rivojlanib, o‘zbek milliy cholg‘u madaniyatining asosiy tarkibiy tizimini shakllantirgan.

Bu jarayonni evolyutsion nuqtayi nazardan tahlil qilganda, cholg‘uning o‘zi mustaqil ravishda emas, balki jamiyatning estetik ehtiyojlari, ijrochilik amaliyoti va texnologik imkoniyatlari bilan birgalikda rivojlanganini ko‘rish mumkin.

Demak, milliy cholg‘ular tarixini o‘rganish bir vaqtning o‘zida xalqning madaniy va texnologik tafakkuri tarixini o‘rganish imkonini ham beradi.

Musiqiy cholg‘ular azal-azaldan o‘zbek xalqining ma’naviy hayotida muhim ahamiyat kasb etib, kundalik turmush tarzi bilan chambarchas bog‘lanib ketgan. Ular hozirgi kunda ham kishilar dunyoqarashining shakllanishida o‘ziga xos xususiyatlarga ega. Ayniqsa, cholg‘u ijrochiligi san’ati ajdodlarimiz tomonidan asrlar davomida noyob estetik vosita sifatida shakllanib, nafaqat musiqa ilmida, balki zamonaviy musiqa ijodiyotida ham katta qiziqish uyg‘otib kelmoqda [1, 8-b]. O‘rta asrlar Markaziy Osiyo musiqa madaniyati tarixida muhim bosqich hisoblanadi. Ushbu davrda musiqa nazariyasi, ijrochilik amaliyoti va cholg‘u san’ati o‘zaro uyg‘un ravishda rivojlangan [2].

Z.Oripovning ta’kidlashicha, “X-XV asrlar – Sharq musiqashunosligining mumtoz davri. Abu Nasr Forobiy (873-950), Abu Ali ibn Sino (980-1037), Abu Mansur ibn Zayla (vafoti 1049), Abu Abdulloh Xorazmiy (vafoti 997) hamda Safiyuddin Urmaviy – Bag‘dodiy (1216-1294), Qutbiddin Sheroziy (1236-1310), Xoja Abdulqodir Marog‘iy (1353-1435), Abdurahmon Jomiy (1414-1492), Zaynulobidin Husayniy (1463-1519) kabilar musiqashunoslik borasida samarali ijod qilganlar” [3, 3-b].

Ayniqsa, Sharq mutafakkirlarining musiqa haqidagi ilmiy qarashlari cholg‘ularning tovush xususiyatlari, sozlanishi, ijro imkoniyatlari va musiqiy tizimni nazariy jihatdan tushuntirishga katta zamin yaratgan.

Abu Nasr Forobiy, Abu Ali ibn Sino, Safiuddin al-Urmaviy, Abdulqodir Marog‘iy kabi olim va mutafakkirlarning musiqaga oid qarashlari Sharq musiqa tafakkurining rivojlanishida muhim o‘rin tutadi. Ularning asarlarida tovush, ohang, ritm, lad, soz va cholg‘ularning xususiyatlariga doir nazariy masalalar yoritilgan [6, 9–10-bb.]. Mazkur davr tajribasi shuni ko‘rsatadiki, cholg‘u faqat ijro vositasi emas, balki ilmiy-nazariy tafakkur obyekti sifatida ham qaralgan. Cholg‘ularning tovush diapazoni, torlarning nisbati, tovush balandligi va sozlash masalalarining ilmiy jihatdan tahlil qilinishi musiqa madaniyatining texnologik jihatdan rivojlanishiga xizmat qilgan.

Shuningdek, Sharq musiqa madaniyatida ustoz-shogird an’anasi alohida ahamiyat kasb etgan. Cholg‘u ijrochiligi bilan bog‘liq bilim va ko‘nikmalar ko‘pincha bevosita amaliy tajriba orqali avloddan avlodga o‘tgan. Bu esa milliy cholg‘ularning nafaqat konstruktiv xususiyatlari, balki ijro uslublari va badiiy ifoda imkoniyatlarining ham saqlanishini ta’minlagan.

XIX asr oxiri va XX asr davomida o‘zbek musiqa madaniyatida muhim o‘zgarishlar yuz berdi. Professional ijrochilikning rivojlanishi, musiqa ta’limining institutsionallashuvi, nota yozuvining keng qo‘llanilishi va jamoaviy ijrochilik shakllarining rivojlanishi milliy cholg‘ularning imkoniyatlarini qayta ko‘rib chiqishga olib keldi.

Dutor, tanbur, rubob, g‘ijjak, nay, doira kabi cholg‘ular xalq va professional ijrochilik amaliyotida keng qo‘llanilib, ularning ijrochilik imkoniyatlari takomillashib bordi [7, 30-b]. Ayrim cholg‘ularning konstruksiyasiga o‘zgartirishlar kiritildi, tovush diapazoni kengaytirildi va ularni ansambl hamda orkestr tarkibida qo‘llash imkoniyatlari oshirildi.

Bu davrda milliy cholg‘ularning rivojlanishini ikki yo‘nalishda kuzatish mumkin. Birinchi yo‘nalish – an’anaviy ijrochilik uslublarining saqlanishi bo‘lsa, ikkinchi yo‘nalish – cholg‘ularni professional sahna va ta’lim tizimining yangi talablariga moslashtirishdir. Mazkur ikki jarayon o‘zaro qarama-qarshi emas, balki bir-birini to‘ldiruvchi hodisa sifatida namoyon bo‘ldi.

Shu jihatdan qaralganda, o‘zbek milliy cholg‘ularining tarixiy taraqqiyoti doimiy o‘zgarish va moslashuv jarayoni bo‘lgan. Cholg‘ularning asosiy milliy-badiiy xususiyatlari saqlangan holda, ularning texnik va ijrochilik imkoniyatlari zamon talablariga muvofiq ravishda kengayib bordi.

O‘zbekiston mustaqillikka erishgach, milliy madaniy merosni qayta tiklash, asrash va rivojlantirish davlat madaniy siyosatining muhim yo‘nalishlaridan biriga aylandi. Shu jarayonda xalq musiqa merosi, maqom san’ati, folklor va milliy cholg‘u ijrochiligiga bo‘lgan ilmiy va amaliy qiziqish yanada kuchaydi. Milliy cholg‘ular musiqa

ta’limi tizimida, professional ijrochilikda, folklor va maqom jamoalarida, shuningdek, zamonaviy sahna san’atida faol qo‘llanila boshlandi. Oliy va o‘rta maxsus ta’lim muassasalarida milliy cholg‘ular bo‘yicha mutaxassislarni tayyorlash tizimining rivojlanishi ularni ilmiy-pedagogik jihatdan o‘rganish imkoniyatlarini ham kengaytirdi.

Shu bilan birga, zamonaviy musiqa texnologiyalarining rivojlanishi milliy cholg‘ularni yozib olish, qayta ishlash, arxivlashtirish va ommalashtirish uchun yangi imkoniyatlarni yuzaga keltirdi. Audio va video yozuvlar, elektron ma’lumotlar bazalari, internet platformalari va multimedia vositalari milliy cholg‘u merosini saqlashning yangi shakllarini shakllantira boshladi.

XXI asrda raqamli texnologiyalarning jadal rivojlanishi milliy madaniy merosga bo‘lgan munosabatni tubdan o‘zgartirmoqda. Avvallari cholg‘u merosini saqlash asosan fizik obyektni, nota yoki audio yozuvni saqlash bilan bog‘liq bo‘lgan bo‘lsa, bugungi kunda uni raqamli muhitda kompleks tarzda modellashtirish imkoniyati paydo bo‘lmoqda.

Milliy cholg‘uni raqamlashtirish deganda faqat uning ovozini audio formatga o‘tkazish tushunilmasligi kerak. Bu jarayon cholg‘uning konstruktiv tuzilishi, materiallari, o‘lchamlari, tovush diapazoni, tembr xususiyatlari, ijro texnikasi, sozlanishi, tarixiy kelib chiqishi va ijrochilik an’analarini yagona raqamli tizimda jamlashni nazarda tutadi.

Shunday yondashuv asosida milliy cholg‘u raqamli madaniy obyekt sifatida shakllanishi mumkin. Bunda cholg‘u haqidagi tarixiy ma’lumotlar, fotosuratlar, videolar, audio namunalar, nota materiallari va ilmiy tavsiflar o‘zaro bog‘langan holda saqlanadi.

Bu jarayonning muhim jihati shundaki, raqamlashtirish an’anaviy madaniyatni o‘zgartirish emas, balki uning mavjud shakllarini yangi texnologik muhitda saqlash va tadqiq etish vositasi sifatida qaralishi lozim.

O‘zbek xalq cholg‘ularining tarixiy taraqqiyoti ko‘p asrlik madaniy tajriba, ijrochilik an’analari, ilmiy tafakkur va texnologik o‘zgarishlarning o‘zaro ta’siri natijasida shakllangan murakkab jarayondir. Qadimgi cholg‘u shakllaridan boshlangan ushbu evolyutsiya o‘rta asrlar musiqa-nazariy tafakkuri, professional ijrochilikning rivojlanishi, musiqa ta’limining institutsionallashuvi va zamonaviy raqamli texnologiyalarning kirib kelishi orqali yangi bosqichlarga ko‘tarildi.

Tadqiqot natijalari shuni ko‘rsatadiki, milliy cholg‘ularni saqlash masalasini faqat an’anaviy muzeylashtirish yoki audio-video arxivlashtirish doirasida ko‘rish yetarli emas. Zamonaviy raqamli muhitda cholg‘uning tarixiy, konstruktiv, akustik, ijrochilik va pedagogik xususiyatlarini kompleks tarzda raqamlashtirish zarur.

Ayniqsa, sun’iy intellekt texnologiyalarining rivojlanishi milliy cholg‘u merosidan foydalanishning yangi imkoniyatlarini yuzaga keltirmoqda. Shu sababli o‘zbek milliy cholg‘ularining raqamli ma’lumotlar bazasini yaratish, ularning tembr va ijrochilik xususiyatlarini standartlashtirilgan shaklda qayd etish hamda AI tizimlari uchun maxsus ma’lumotlar to‘plamini shakllantirish istiqbolli ilmiy yo‘nalishlardan biri sifatida baholanishi mumkin.

Shunday qilib, o‘zbek xalq cholg‘ularining tarixiy evolyutsiyasi an’anani saqlash va texnologik yangilanishni qarama-qarshi qo‘yadigan emas, balki ularni o‘zaro uyg‘unlashtiradigan jarayon sifatida namoyon bo‘lmoqda. An’anaviy cholg‘uni raqamli madaniy obyektga aylantirish uning tarixiy va milliy mohiyatini yo‘qotish emas, aksincha, ushbu merosni yangi ilmiy, ta’limiy va ijodiy muhitda uzoq muddatli saqlash hamda undan foydalanish imkoniyatlarini kengaytirish vositasidir.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Tashmatova A. Ijrochilik san’ati tarixi. – Toshkent: Musiqa, 2017. – 304 b
2. Алишер Навоий. Мажолис ун-нафоис. – Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1966. – 213 б.
3. Oripov Z. X–XV asrlar Markaziy Osiyo musiqa manbashunosligi. – Toshkent: Navro‘z, 2017. –
4. Ражабов И. Мақомлар масаласига доир. – Тошкент: Ўзбекистон давлат бадиий адабиёт нашриёти, 1963. – 299 б.
5. Кароматов Ф. Ўзбек халқ мусиқий мероси (XIX–XX асрлар). I жилд. – Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1978. – 156 б.
6. Forobiy Abu Nasr. “Kitob al-musiqa al-kabir” (“Kirish” qismining ilmiy-izohli tarjimasi) / Tarjimon va nashrga tayyorlovchilar: H.Aminov, U.Sanoqulova. – Toshkent: Fan, 2020. – 234 b.
7. Кароматов Ф. Ўзбек халқи мусиқа мероси (йигирманчи асрда). II. Терма, ялла, қарсак. – Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1985. – 208 б.
8. Navoiy Alisher. Majolis un-nafois. – Toshkent (elektron nashr: ziyouz.com kutubxonasi).
9. Lutfullayev A. O‘zbek xalq cholg‘ushunosligi. – Toshkent: Musiqa, 2010. – 184 b.
10. Odilov A. O‘zbek xalq cholg‘ularida ijrochilik tarixi. – Toshkent: O‘qituvchi, 1995. – 128 b.
11. Oripov T. Musiqiy organologiya: xalq cholg‘ularini o‘rganish va takomillashtirish masalalari. – Toshkent: Yangi asr avlodi, 2018. – 210 b.



Bashorat TO‘RABOEVA,
O‘zDSMI “Milliy qo‘shiqchilik” kafedrasi
o‘qituvchisi

BASTAKORLIK IJODI O‘TMISH MANBALARIDA

Annotatsiya. *Ushbu maqolada o‘tmish va yangi davr bastakorlik ijodiyotidagi masalalari, Amir Temur va temuriylar davrida bastakorlik san’ati, saroy madaniyatiga oid ijrochilik an’analari, Alisher Navoiyning homiyligi ostida ijod qilgan qator xonanda va sozandalar, nazariyotchi olimlar haqida qimmatli ma’lumotlar keltiriladi. Ayniqsa, bu davrda bastakorlik an’analari ulkan cho‘qqiga erishgani va yanada sayqallanib bugungi kunga qadar yetib kelganligi tahsinga sazovordir.*

Kalit so‘zlar: *o‘tmish, ijod, bastakor, kuy-ohang, milliy musiqa maqom, sozanda, xonanda.*

Аннотация. *В данной статье представлены ценные сведения, касающиеся творчества композиторов прошлого и современности, особенностей сочинения музыки в период правления Амира Тимура и Тимуридов, исполнительских традиций, связанных с придворной культурой, а также деятельности вокалистов, инструменталистов и теоретиков музыки, творивших под покровительством Алишера Навои. В частности, заслуживает высокой оценки тот факт, что в этот период традиции композиции достигли своего наивысшего расцвета, а в дальнейшем были отточены и сохранились до наших дней.*

Ключевые слова: *прошлое, творчество, композитор, мелодия, макам, национальной музыки, музыкант, певец.*

Abstract. *This article presents valuable information regarding the work of past and contemporary composers, the characteristics of music composition during the reigns of Amir Timur and the Timurids, performance traditions associated with court culture, and the activities of vocalists, instrumentalists, and music theorists who worked under the patronage of Alisher Navoi. In particular, the fact that compositional traditions reached their peak during this period – and were subsequently refined and preserved to the present day-deserves high praise.*

Keywords: *past, creative work, composer, melody, maqam, national music, musician, singer.*

“Xalqimizning ma’naviy saviyasini oshirish, yosh avlodni yuksak insoniy g‘oyalar, ona Vatanga mehr va sadoqat ruhida tarbiyalash, milliy va umuminsoniy qadriyatlar asosida kamol toptirishda musiqa san’atining o‘rni va ahamiyati beqiyosdir” [5]. O‘zbek xalqining qadimiy ijodkorlik an’analaridan bo‘lmish bastakorlik san’ati uzoq o‘tmish tarixiga ega. Bu noyob san’atni asrab avaylash, kelgusi avlodga yetkazish bugungi kun ijodkorlarining zimmalarida turgan muhim vazifalardan biri sanaladi.

Bugungi kunda bastakor va kompozitorlar ijodini yanada qo‘llab quvvatlash maqsadida qator chora-tadbirlar amalga oshirilmoqda. Xususan, O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining PQ–3212-son qarori “O‘zbekiston kompozitorlari va bastakorlari uyushmasi faoliyatini tashkil etish to‘g‘risida”gi qaroriga asosan qaytadan “O‘zbekiston kompozitorlari va bastakorlari” (2017-yil, 15-avgust) nomi berildi. Ushbu qarorga muvofiq bugungi kunda faoliyat olib borayotgan bastakor va kompozitorlar ijodini yanada qo‘llab quvvatlashga alohida e’tibor qaratilmoqda.

Bastakorlik an’analari eng qadimgi davrlardan boshlab davom etib kelmoqda. Temuriylar, ayniqsa Navoiy davrida keyinchalik XVI va XVII asrlarda bastakorlik san’ati yuksak darajada bo‘lganligi qo‘lyozma manbalardan ma’lum. Hozirgi kunda ham talaygina san’atkorlarimiz bastakorlik an’analarini davom ettirib, ajoyib kuy va ashulalar yaratmoqdalar [3, 24-b].

Ma’lumki, bastakor so‘zi fors-tojik tilida “bog‘lovchi”, “bastalovchi” ma’nolarini anglatadi. Shunday ekan qadimdan kuy yaratuvchi, kuy-ohanglarni o‘zaro bir-biriga hamohang bog‘lovchi ijodkorni “bastakor” deb atash odat tusini olgan. Shuni ham aytish kerakki, bastakorlik ijodi bilan shug‘ullanuvchilar hamma xalqlarda turlicha nomlanib kelinadi. Masalan, o‘zbek va tojik xalqlarida bastakor, ozarbayjon, arman va turklarda – oshiq\ashiq, qozoq, qirg‘iz, qoraqalpoqlarda – oqin, kuyushi, salsere kabi atamalar bilan bilan ataladi.

Shu o‘rinda “kompozitor” so‘ziga ham to‘xtalib o‘tish joizdir. Kompozitor jahon musiqa san’ati janrlari – xor, opera, balet, simfoniya, konsert, kontata kabi janrlar hamda simfonik orkestr va xalq cholg‘ulari orkestrlari uchun ko‘p ovozli musiqiy asarlar yaratuvchisi hisoblanadi.

Manbalarning guvohlik berishicha o‘tmishda bastakorlarning faoliyati turlicha bo‘lgan. Dastavval, ular maqomlar va xalq musiqa asarlari asosida noyob kuy va ashulalar yaratgan edilar. Ya’ni, bastakorlar maqom yo‘llarining ritm va kuy jihatidan yangi-yangi variantlarini yuzaga keltirganlar. Shu bilan birga, mavjud bo‘lgan musiqiy asarga she’riy misralarni bog‘lash, o‘zgacha doira usuliga tushirish kabi ijodkorlik ishlarini amalga oshirganlar. Binobarin, matnlarni ohangga shaklan va mazmunan mutanosib bo‘lishiga ham alohida ahamiyat berganlar.

“O‘tmish manbalarda olimlar kuy va ashulalarni mazmun-mohiyatini 3 turga ajratgan tarzda tahlil qilganliklarining guvohi bo‘lamiz. Albatta, bunday izoh berilganligi tahsinga loyiq chunki buning zamirida turli tadbirlarda, ko‘ngil ochar yig‘inlarda qanday kuy-qo‘shiqlarni kuylash tushunchasi shakllandi. “Bastakorlikka taalluqli bo‘lgan musiqa asarlari-kuy va ashula yo‘llari o‘tmish olimlar yaratgan nazariy risolalarda “alhon” (arabcha “lahn” so‘zining ko‘pligi) atamasi bilan ataladi. Manbalarda ko‘rsatilishicha, “alhon (kuy)-uzunligi jihatidan cheklangan vaqt (zamon) o‘lchovlarida tartiblangan turli balandliklardagi nag‘ma (tovush) lar birikmasidir. X–XIII asrlarda alhon turlari ruhiy ta’sir etish xarakteri nuqtayi nazaridan uch xil deb ko‘rsatiladi:

1. Alhoni mulazza (lazzatbaxsh alhon). Bunday musiqa asarlari go‘zallikni ifodalaydi va inson kayfiyatini ko‘taruvchi ta’sir kuchiga egadir.

2. Alhoni muxayyila – xayoliy musiqaviy, tasviriy xarakterdagi asarlar. Bu yerdagi hozirgi zamon musiqasidagi “fantaziya” xarakteridagi asarlar tushunilmasligi kerak. Bu yerda kishini hayolga cho‘mdirib qo‘yadigan va kuchli tasviriy kuchga ega bo‘lgan kuy va ashulalar ko‘zda tutiladi. Unda ko‘proq tabiat, jonivorlar tasvirlanadi.

3. Alhoni infioliya (g‘amgin kuylar), kishiga g‘amgin kayfiyat bag‘ishlaydi.

O‘rta asr musiqasidagi alhoning bu turlariga oid faktlar umuman Sharq xalqlarida mavjud bo‘lgan musiqa asarlarining xususiyatlarini ifodalaydi. Alhoning bunday turlari o‘zbek-tojik xalqlari musiqasida, ayniqsa maqom yo‘llarida ham ko‘p uchraydi” [4, 32-b].

O‘tmish bastakorlik san’ati ayniqsa, Amir Temur davrida ulkan natijalarga erishdi. “Sohibqironning ma’rifatparvar siyosati o‘laroq ilm-fan va madaniyat ham yuksaldi. Yozma adabiyot, me’morlik va amaliy san’at noyob namunalari qatori musiqaning mumtoz namunalari shakllandi va ravnaq topdi. Bu kabi ma’naviy yuksalishlar XV asr davomida Sohibqiron vorislari bo‘lmish Temuriylar davrida ham davom etdi”.

“Saroy bastakorlari musiqa asarlarini ijod etishlarida, eng avvalo, xalq og‘zaki ijodida to‘plangan badiiy tajriba va ma’naviy boyliklar asqotgandi. Jumladan ular el orasida yoyilgan ma’lum kuy va aytimlarni ijodiy qayta ishlagan holda “saroy estetikasi”ga muvofiq mukammal va mumtoz ko‘rinishlarini zuhur etishiga intilganlar. Har bir davr bastakorlari erishgan yutuq va kashfiyotlar esa “ustoz-shogird” vositasida keyingi avlod musiqachi (ijodkor-xonanda va sozanda) lari tomonidan ijodiy o‘zlashtirilgan. Bunga Sharq musiqa madaniyatida yuzaga kelgan nazira badiiy an’analari yorqin misoldir. Zotan, Sohibqiron Amir Temur va Temuriylar hukmronligi davrida musiqa san’ati ravnaq topishi uchun keng imkoniyatlar yaratilgan edi. Natijada musiqa san’ati turli shakl va ko‘nikishlarda rivoj topdi, o‘tmishdagi hukmdorlar saroy madaniyatida shakllangan ko‘p asrlik badiiy an’analar yangi sifat darajasiga yuksaldi. Ayni vaqtda, mumtoz kasbiy musiqaning eng salobatli va eng mukammal zuhuri bo‘lgan maqomot tizimi yuzaga kelib, bizning davrga qadar bebaho ma’naviy meros, etib kelgan maqomlarning muhim poydevori yanglig‘ ahamiyat kasb etdi” [2, 4–5-bb.].

O‘tmish manbalarini ko‘zdan kechirar ekanmiz, elimizning buyuk allomalari kelajak avlod uchun yuksak ma’naviy meros qoldirib ketganliklarini ko‘ramiz. “Saroy mumtoz musiqasining shakllanishi, ayniqsa, o‘sha davr Sharq musulmon olamida mashhur bo‘la boshlagan “o‘n ikki maqom” tizimining Amir Temur asos solgan buyuk davlat poytaxti Samarqand saroyi musiqa amaliyotiga rasmiy joriy etilish jarayonlari alohida diqqatga sazovordir. Zero bu ilmiy-ijodiy vazifani hayotga tatbiq etishning qator murakkab jihatlari va xususiyatlari mavjud bo‘lgan. Jumladan,

yuksak g‘oyalar bilan yo‘g‘rilgan “O‘n ikkim maqom” tizimi ilk bor alloma Safiuddin Urmaviy (tax. 1215–1294-y.) tomonidan advor (doiralar, davrlar) ilmi tarzida Bog‘dodda tasnif etilgan bo‘lib, unda aksariyat Sharq xalqlari ijodi va kasbiy musiqa jabhalarida yuzaga kelgan musiqiy qadriyatlar tizimlashtirilgan edi” [2, 9-b].

“Alalxusus, manbalarda qayd qilinishicha, 1393-yili ulug‘ bobomiz Bag‘dodni zabt etgach, bu erda faoliyat ko‘rsatayotgan yaxshi hunarmand kishilari qatorida zamonasining tengsiz xushovoz hofizi va mashshoqi, maqomshunos olimi va yuksak salohiyatli ijodkori Abdulqodir Marog‘iy (Xoji Abdulqodir ibn G‘oibiy Hofiz al Marog‘iy, 1353–1435) iste’dodiga alohida e’tiborini qaratgan: “Va Xoja Abdulqodirim, musiqiy ilmida. Bu erda yana e’tiborlisi shundaki, poytaxtda to‘plangan olim va ustoz san’atkorlarning ilmiy-ijodiy faoliyat ko‘rsatishlari uchun zarur shart sharoitlar ham yaratib berilgan edi. Inchunin, dastlab Sohibqiron saroyi, keyinchalik esa Mironshoh, Shohrux Mirzo, Xalil Sulton kabi Temuriy hukmdorlar saroyining benazir musiqachisi bo‘lgan Abdulqodir Marog‘iy ana shunday sharoit va imkoniyatlar o‘laroq o‘zining musiqa ilmida hozirga qadar mashhur “Maqosid ul-alhon” (kuylarning o‘rni) va “Jami ul-alhon” (“Kuylar to‘plami”) nomli shoh asarlarini bizning diyorimizda yaratgani bejiz bo‘lmasa kerak [2, 12-b].

Temuriylar davrida yashab ijod qilgan ulug‘ bobokalonimiz Alisher Navoiyning homiyligi ostida ko‘plab o‘z davrining san’atkorlari ijod qilganliklari ham barchamizga ma’lumdir. Bir qator xonanda va sozandalar, nazariyotchi olimlar, ayniqsa, bu davrda bastakorlik an’analari ulkan cho‘qqiga erishgani va yanada sayqallanib bugungi kunga qadar yetib kelganligi tahsinga sazovordir. “Navoiy davrida san’at va adabiyot dargohiga qadam qo‘ygan kishi kotiblik, notiqlik, tasviriy san’at bilan birga musiqa nazariyasi masalalari sirlarini ham puxta egallagan bo‘lishi, bir yoki bir necha musiqa asboblarida kuy chalib ko‘rsatishi talab etilgan. She’riyatda aruz talabiga monand g‘azal yaratish qonuniy hisoblanganidek, shoirning musiqa ohanglarining nozik jihatlarini idrok etish ham shunchalik muhim bo‘lgan. Navoiy o‘zining badiiy qarashlarida she’riyat bilan shug‘ullanuvchi kishilarni san’atning faqat bir tarmog‘i bilan cheklanib qolmaslikka, musiqani va shunga o‘xshashlarini o‘rganishga da’vat etadi. Ana shu qoidaga amal qilgan shoirlarni esa alohida ta’kidlab o‘tish bilan ularni boshqalarga namuna qilib ko‘rsatadi” [1, 63-b].

Ma’lumki, o‘tmishda ulkan natijalarga erishgan bu san’at turi davrlar o‘tishi bilan o‘z ahamiyatini yo‘qota boshladi yoki hukmdorlarning tazyiqiga duch kela boshladi. Xususan, sho‘rolar davrida milliy madaniyatimiz, qadriyat-u an’analar, xalq ijodiyoti, mumtoz musiqa bilan bir qatorda bastakorlik ijodiyoti ham bir muncha chetda qolgan. E’tibor ko‘proq ko‘p ovozli kompozitorlik asarlariga qaratildi. Buning natijasida qadim tarixga ega bo‘lgan, ajdodlar nafasi ufurib turgan mumtoz musiqa namunalari ijrolariga cheklovlar o‘rnatildi. Asrlar osha sayqal topgan zabardast-bastakorlik ijodiyoti kompozitorlik asarlariga tobe bo‘lib, yuzlab yoyinki minglab milliy kuy va ashula yo‘llaridan ko‘p ovozli musiqa asarlarini yaratishda musiqiy materiyal unsurlaridan foydalanish uchungina ishlatilib kelingan [1, 64-b]. Musiqashunos olim T.B.G‘ofurbekov o‘zining bastakorlik ijodiyoti tarixiga bag‘ishlangan ilmiy tadqiqotida “an’anaviy o‘zbek bastakorlik san’ati bir tomondan, beqiyos, deyarli 1,5 ming yilga teng tarixiga ega bo‘lsa, ikkinchi tomondan, so‘nggi asrning 70–80-yillari mobaynida eng toptalgan, hatto badiiy ijod turi sifatida to‘la inkor etilgan, lekin nainki O‘zbekiston, butkul jahon musiqa olamida tengi yo‘q asl qadriyatlarimizdir” – deya qayd etadi.

O‘zbek xalqining zabardast bastakorlari – To‘xtasin Jalilov, Yunus Rajabiy, Imomjon Ikromov, Faxriddin Sodiqov, Komiljon Jabborov, Saidjon Kalonov, G‘anijon Toshmatov, Muxtorjon Murtazoyev, Komiljon Otaniyozov, Matyusuf Xarratov, Fattohxon Mamadaliyev, Orifxon Hotamov, Abduhoshim Ismoilov, Shavkat Mirzayev, O‘lmas Rasulov, Ahmadjon Dadayevlarining ijodlarini ilmiy tadqiq etish bugungi kun musiqashunoslari oldida turgan dolzarb masalalardan biri bo‘lib kelmoqda.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Djurayeva L. Alisher Navoiy va musiqa san’ati (tarix, tahlil; o‘tmishdan zamonaviylikka): san’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD) dissertatsiyasi. – Toshkent, 2021.
2. Ibrohimov O. Amir Temur va Temuriylar davri musiqa madaniyati – Toshkent: Donishmand ziyosi, 2023. – 119 b.
3. Rajabov I. Maqom asoslari. – Toshkent: Yangi asr avlodi, 2019. – 156 b.
4. Rajabov I. Maqomlar. – Toshkent: San’at, 2006. – 403 b.
5. O‘zbekiston Respublikasi qonunchilik ma’lumotlari milliy bazasi (LexUZ). – URL: https://lex.uz/ru/5

Xusnora SHUKURJONOVA,
Guliston davlat universiteti
“An’anaviy xonandalik va xalq cholg‘ulari” kafedrasi
o‘qituvchisi



XV ASR MUSIQIY MANBALARIDA DUTOR HAQIDAGI DASTLABKI MA’LUMOTLAR

(Zaynulobiddin Husayniyning “Qonuni ilmi va amali musiqiy” risolasi misolida)

Annotatsiya. *Maqolada XV asr Temuriylar davri musiqashunosligining muhim manbalaridan biri – Zaynulobiddin ibn Muhammad ibn Mahmud al-Husayniyning “Qonuni ilmi va amali musiqiy” risolasidagi dutorga oid ma’lumotlar manbashunoslik nuqtayi nazaridan tahlil qilinadi. Risolaning “Dar bayoni dutor” nomli XVI bobi asosida cholg‘uning tuzilishi, torlarining sozlanish nisbati, parda tizimi, ijro usuli hamda tor-parda tizimining maqom tovushqatorlari bilan bog‘liqligi yoritiladi. Tadqiqot natijalari XV asrdayoq dutor muayyan sozlanish va parda tizimiga ega, musiqa nazariyasida tavsiflangan hamda professional ijrochilik an’anasiga ega cholg‘u sifatida mavjud bo‘lganini ko‘rsatadi.*

Kalit so‘zlar: *Zaynulobiddin Husayniy, “Qonuni ilmi va amali musiqiy”, dutor, manbashunoslik, cholg‘ushunoslik (organologiya), Temuriylar davri, parda tizimi, torlarning sozlanishi, maqom.*

Аннотация. *В статье с источниковедческой точки зрения анализируются сведения о дуторе, содержащиеся в трактате Зайнулобиддина ибн Мухаммада ибн Махмуда аль-Хусайни «Конуни илми ва амали мусикий» – одном из важнейших музыкально-теоретических источников эпохи Тимуридов. На основе XVI главы трактата «Дар баёни дутор» («О дуторе») рассматриваются устройство инструмента, соотношение настройки струн, ладовая (пардовая) система, способ исполнения, а также связь струнно-ладовой системы со звукорядами макомов. Результаты исследования показывают, что уже в XV веке дутор существовал как инструмент с определённой настройкой и ладовой системой, описанный в музыкальной теории и обладавший профессиональной исполнительской традицией.*

Ключевые слова: *Зайнулобиддин Хусайни, «Конуни илми ва амали мусикий», дутор, источниковедение, органология, эпоха Тимуридов, ладовая (пардовая) система, настройка струн, маком.*

Abstract. *The article analyses, from a source-critical perspective, the information on the dutor contained in “Qonuni ilmi va amali musiqiy” (The Canon of the Theory and Practice of Music) by Zaynulobiddin ibn Muhammad ibn Mahmud al-Husayni, one of the most important musicological treatises of the Timurid period. Drawing on Chapter XVI of the treatise, “Dar bayoni dutor” (On the Dutor), the study examines the instrument’s construction, the tuning ratio of its strings, its fret system, its playing technique, and the correspondence between its string-and-fret system and the scales of the maqoms. The findings show that as early as the fifteenth century the dutor existed as an instrument with a defined tuning and fret system, described in music theory and supported by a professional performance tradition.*

Keywords: *Zaynulobiddin Husayni, Qonuni ilmi va amali musiqiy, dutor, source studies, organology, Timurid period, fret system, string tuning, maqom.*

O'zbek xalq cholg'ulari tarixini ilmiy manbalar asosida o'rganish, ularni tahlil qilish milliy musiqa madaniyati taraqqiyotining muhim yo'nalishlaridan biridir. Xususan dutor cholg'usining kelib chiqishi, ko'p asrlik taraqqiyot davomida shakllanishi, uning nomlanishi va yozma manbalarda aks etishi masalasi bugungi kunda musiqashunoslik hamda madaniyatshunoslik fanlari uchun dolzarb ilmiy muammolardan hisoblanadi.

Dutor cholg'usi nafaqat o'zbek xalqining an'anaviy cholg'usi, balki Markaziy Osiyo xalqlarining milliy musiqiy merosida muhim o'ringa ega bo'lgan cholg'u sifatida qadimiy yozma manbalarda ham tilga olingan. Dutor tarixi va ijrochilik an'analari bir qator ilmiy tadqiqotlar, jumladan, dissertatsiya ishlarida o'rganilgan. Xususan, Z.I.Mo'minovaning "Toshkent dutor ijrochilik an'analari" mavzusidagi falsafa doktori (PhD) dissertatsiyasida dutor ijrochiligining tarixiy rivojlanish bosqichlari XV asrdan boshlanishi, cholg'u tanburning bir ko'rinishi sifatida yuzaga kelib, saroy sozandalari orasida muhim o'rin egallagani va "ustoz-shogird" an'analari orqali bugungi kungacha yetib kelgani, XX asrda esa Toshkent dutor ijrochiligida O.Qosimov, F.Sodiqov, T.Alimatov, A.Hamidov kabi sozandalarning o'ziga xos ijro maktablari qaror topgani xulosa qilingan [1, 12–19-bb.].

Shuningdek, B.M.Rahimovning "Xorazm dutor maqomlari" mavzusidagi falsafa doktori (PhD) dissertatsiyasida (2021) an'anaviy ijroda saqlanib kelgan, Komil Devoniy tartib bergan va tanbur chizig'iga tushirilgan Xorazm dutor maqomlari tadqiq etilgan. Unda dutor maqomlarining tarixiy ildizlari, shakllanishi va taraqqiyoti yoritilib, Devoniy tartib bergan dutor maqomlarining parda va usul tasnifi keltirilgan [2, 43–85-bb.]. Mazkur tadqiqotlarda asosiy e'tibor dutor ijrochilik an'analari hamda keyingi davrlarda shakllangan maqom merosiga qaratilgan bo'lib, Z.I.Mo'minova Husayniy risolasining XVI bobiga qisqacha to'xtalib o'tgan. Risoladagi dutorga oid ma'lumotlar, xususan, torlarning sozlanish nisbati, parda tizimi va ularning maqom tovushqatorlari bilan bog'liqligi esa asl matn asosida alohida manbashunoslik tahliliga tortilmagan.

XV asrda yashab ijod qilgan Zaynulobiddin Husayniyning "Qonuni ilmi va amali musiqiy" risolasi Sharq musiqa ilmi tarixidagi muhim manbalardan biri bo'lib, unda musiqa nazariyasi bilan bir qatorda sozlar haqida ham qimmatli ma'lumotlar keltiriladi. Xususan, risolada "dutor" atamasining qo'llanishi ushbu cholg'uning XV asrga kelib ilmiy muomalaga kirganini ko'rsatadigan muhim dalillardan biri sifatida e'tiborni tortadi. Bu esa dutor tarixiga oid og'zaki an'ana ma'lumotlarini yozma manba dalillari bilan qiyosiy tahlil qilish imkonini beradi.

Temuriylar davri (XIV asr oxiri – XV asr) Markaziy Osiyoda ilm-fan, adabiyot va san'atning yuksak taraqqiyot bosqichi sifatida e'tirof etiladi. Bu davrda Amir Temur va uning vorislari ilm-ma'rifat hamda san'at ahliga alohida e'tibor qaratgan. "O'rta Osiyo xalqlarining musiqa madaniyati tarixida XIV–XV asrlar samarali natijalar berdi. Musiqa madaniyatining rivoji asosan Samarqand va Hirot shaharlaridagi ijodiy muhit bilan bog'liq" [3, 159-b].

Ayniqsa, Shohrux Mirzo va Husayn Boyqaro hukmronligi davrida musiqa nazariyasi va amaliy ijrochilik yanada rivojlandi. Saroylarda ilmiy-ma'rifiy majlislar, adabiy va musiqiy anjumanlar muntazam tashkil etilib, musiqa san'atining nazariy asoslarini takomillashtirish uchun qulay muhit yaratildi.

Temuriy hukmdorlar saroyida musiqa san'ati yuksak qadrlangan bo'lib, mohir sozandalar, hofizlar va musiqashunos olimlar faoliyat yuritgan. Z.Oripovning qayd etishicha "O'rta asr Markaziy Osiyo musiqashunosligining mumtoz davri quyi pog'onasi haqida gap ketganda, birinchi navbatda Amir Temur va temuriylarning bu boradagi xizmatlarini ko'rsatib o'tmoq lozim" [4, 77-b].

Ushbu manbada qayd etilishicha, buyuk shoir va mutafakkir Alisher Navoiy adabiyot bilan bir qatorda musiqa ilmini ham chuqur egallagan bo'lib, uning ilmiy-ma'rifiy faoliyati ko'plab yirik musiqashunos olimlar va ijodkorlarning shakllanishiga zamin yaratgan. Navoiy rahnamoligi, homiyligi va da'vati bilan Abdurahmon Jomiy, Zaynulobiddin Husayniy, Kamoliddin Binoiy kabi olimlarning musiqa ilmiga oid bir qator risolalari yaratilgan. Xususan, Zaynulobiddin bin Muhammad bin Mahmud Husayniyning "Qonuni ilmi va amali musiqiy" risolasi ham ana shu davrda yozilgan musiqa ilmiga oid muhim manbalardan biri hisoblanadi.

Ushbu risola temurzoda sulton Husayn Boyqaro hukmronligi davrida yaratilgan. Husayniy sozanda, bastakor hamda musiqashunos olim sifatida faoliyat olib borgan. Rustamiy Aliybegning "Navoiyning ma'naviy olami" asarida qayd etishicha, Husayniyning ushbu "Qonun" asari hazrat Alisher Navoiyga bag'ishlangan bo'lib, risolada Navoiyga atalgan she'riy madhiya mavjud. Rustamiy manbada Husayniyni "Navoiy akademiyasiga mansub olim va san'atkor" [5, 48-b] deb ta'riflagan.

“Qonun” (“قوناق”) asarining Toshkentdagi yagona qo‘lyozma nusxasi 1940-yilda J.Sultonov tomonidan topilgan bo‘lib, hozirda Abu Rayhon Beruniy nomidagi Sharqshunoslik instituti qo‘lyozmalar fondida saqlanmoqda (inv. № 42; qo‘lyozmaning oxirgi ikki bobi mavjud emas) [4, 108-b]. Z.Oripovning qayd etishicha, risolani fors tilidan taniqli sharqshunos olim A.A.Semyonov rus tiliga erkin, izohli tarjima qilgan.

Maqolada Zaynulobiddin Mahmud Husayniyning “Qonuni ilmi va amali musiqiy” risolasiga oid ma’lumotlardan foydalanishda Asqarali Rajabov tomonidan tayyorlangan nashrga murojaat qilindi. Mazkur nashr 1987-yilda Dushanbe shahridagi “Donish” nashriyotida chop etilgan bo‘lib, unda risolaning tojikcha matni, tadqiqot va izohlari bilan bir qatorda A.A.Semyonov tomonidan amalga oshirilgan ruscha tarjimasi ham keltirilgan. Tadqiqotda risoladagi ayrim ma’lumotlarni tahlil qilish va mazmunini aniqlashtirishda aynan ushbu nashr tarkibidagi Semyonov tarjimasidan foydalanildi.

Husayniy risolasida dutor cholg‘usining tavsifi. Zaynulobiddin Mahmud Husayniyning “Qonuni ilmi va amali musiqiy” risolasida dutor cholg‘usiga alohida e’tibor qaratilgan. Asarning XVI bobi “Dar bayoni dutor” (“Dutor haqida”) deb nomlanib, unda dutor cholg‘usi tavsiflangan. Tadqiqotchi A. Rajabovning qayd etishicha, Husayniygacha bo‘lgan musiqaga oid risolalarda dutor cholg‘usining tuzilishi, tor va parda tizimi bunday izchil tarzda tadqiq etilmagan. Shu jihatdan mazkur risola XV asr musiqa ilmi va cholg‘ushunosligi uchun muhim manba hisoblanadi.

Husayniyning dutorga oid qarashlari, avvalo, cholg‘uning sozlanishi va torlarining o‘zaro munosabatini tavsiflashdan boshlanadi. “Bilgilki, bu san’at ahli (bu hunar egalari) ovoz chiqaruvchi sozni ishlatish qulay bo‘lishi uchun uni yaratganlar. Ammo dutor deb ataladigan sozga kelganda, uning torlari shunday sozlanadiki, asosiy torning nag‘masi bilan vazmin torning nag‘masi nisbati misl-u nisbatida bo‘ladi” [6, 57-b]. (muallif tarjimasi).

Risolada dutorning sozlanishiga doir quyidagi ma’lumot keltiriladi: «Бидон аҳли ин соз ба ҷиҳати суҳбати аҳли олотӣ вазъ кардаанд. Дуторро чунон соз кунанд, ки нисбати нағмаи тори олӣ бо ҳама тори сафил ва масал-лас бошад...» [6, 32-b]. Mazkur fikr dutorning torlari o‘rtasidagi tovush munosabatlari muayyan nazariy mezon asosida belgilanganini ko‘rsatadi. Demak, Husayniy dutorni shunchaki oddiy ijro uchun cholg‘u sifatida emas, balki muayyan tovush tizimiga ega bo‘lgan musiqiy vosita sifatida ko‘rib chiqqan.

Risoladagi ma’lumotlardan ko‘rinadiki, risolada tavsiflangan XV asrga oid dutorning tuzilishi hozirgi kunda amaliyotda mavjud dutor cholg‘usidan ayrim jihatlari bilan farq qilgan. Xususan, uning pardalari soni nisbatan kam bo‘lgan, ovoz diapazoni esa septima intervalidan biroz kengroq bo‘lgan. Bu ma’lumot dutorning XV asrda muayyan ijrochilik imkoniyatlariga ega bo‘lgan cholg‘u sifatida mavjud bo‘lganini ko‘rsatadi. Husayniy, shuningdek, dutorning har ikki torida tovush hosil qilish imkoniyatlarini alohida tekshirgan va ikkala torni ham “munazzam va mavzun”, ya’ni ohangdor va muvozanatli deb baholagan.

Dutorning tor va parda tizimini tavsiflash bilan bir qatorda, Husayniy uning tuzilishini o‘rganishga ham e’tibor qaratadi. Uning bayoniga ko‘ra, dutorning dastasi barbat dastasiga o‘xshash bo‘lib, undan nisbatan nafisroq tuzilishda bo‘lgan. Cholg‘uning kosasi esa barbat kosasidan kichikroq bo‘lgan. Dutor torlarining ichakdan tayyorlangani ham qayd etiladi. Mazkur ma’lumotlar XV asr dutorining tuzilishi va tashqi ko‘rinishini tasavvur qilish imkonini beradi.

Husayniyning ma’lumotlarida dutorning ijro usuliga ham e’tibor qaratilgan. Xususan, XV asr musiqachilari dutorni mizrob vositasida chalganlari qayd etiladi. Bu ma’lumot dutorning o‘sha davrdagi ijrochilik amaliyotini aniqlashda alohida ahamiyatga ega. Zero, dutorning tor-li-chertma cholg‘u sifatidagi tabiati uning tovush hosil qilish usuli bilan bevosita bog‘liq bo‘lgan.

Husayniyning dutorga bag‘ishlangan bobida cholg‘uning tor va pardalariga oid ma’lumotlar maqom tovushqatorlari bilan ham bog‘langan. Muallif dutorning har ikki torida savtlarning hosil bo‘lishini alohida ko‘rib chiqadi va uning tor-parda tizimini maqomlarning tovush qatorlari bilan muvofiqlashtiradi. Shu jihatdan Husayniyning yondashuvi oddiy cholg‘u tavsifidan farq qilib, cholg‘u tuzilishi bilan musiqiy-nazariy tizim o‘rtasidagi bog‘liqlikni ko‘rsatadi.

Mazkur ma’lumotlar XV asrda dutorning musiqa amaliyotida muhim o‘rin egallaganini ham tasdiqlaydi. A.Rajabovning tadqiqotida qayd etilishicha, Husayniy davrida Buxoro, Samarqand, Hirot va boshqa madaniy markazlarda dutor ijrochiligi keng rivojlangan bo‘lib, qator mashhur dutorchi va sozandalar faoliyat yuritgan. Jumladan, Xoja Mahmud ibn Is’hoqi Shahobiy, Yusuf Mavludi Dutoriy, Xoja Najjavoniy Dutoriy, Mavlono Sandi Dutoriy, Mavlono Sharifi Dutoriy kabi ijrochilarning

nomlari keltiriladi. Bu ma'lumotlar dutorning XV asr musiqa muhitida nafaqat mavjud bo'lganini, balki professional ijrochilik an'analariga ega cholg'ulardan biri sifatida shakllanganini ko'rsatadi.

Shunday qilib, Husayniyning "Qonuni ilmi va amali musiqiy" risolasidagi "Dutor haqida" nomli XVI bob XV asr dutorining tarixiy, nazariy va amaliy xususiyatlarini o'rganishda muhim manba hisoblanadi. Unda cholg'uning ikki torli tuzilishi, sozlanishi, pardalari, ovoz imkoniyatlari, konstruktiv xususiyatlari va ijro usuli haqida ma'lumotlar berilgan. Ayniqsa, dutorning tor-parda tizimini maqomlarning tovushqatorlari bilan bog'liq holda tahlil qilinishi Husayniy qarashlarining o'ziga xos jihatini tashkil etadi. Shu sababli mazkur risola XV asrda dutorning shakllanishi va ijrochilik amaliyotini o'rganishda alohida ilmiy ahamiyatga ega bo'lgan yozma manbalardan biridir.

Zaynulobiddin Husayniyning "Qonuni ilmi va amali musiqiy" risolasini o'rganish natijasida XV asrda dutor cholg'usi haqida muayyan ilmiy-nazariy qarashlar mavjud bo'lganligi aniqlandi. Risolaning "Dar bayoni dutor" ("Dutor haqida") nomli XVI bobida cholg'uning ikki torli tuzilishi, torlarining o'zaro sozlanish nisbati, parda tizimi, tovush imkoniyatlari, konstruktiv xususiyatlari hamda ijro usuliga oid muhim ma'lumotlar keltirilgan.

Husayniyning dutorni tor-parda tizimi va tovush munosabatlari asosida tavsiflashi mazkur cholg'uning XV asr musiqa amaliyotida muayyan nazariy asosga ega bo'lganligini ko'rsatadi. Ayniqsa, dutor torlaridagi tovushlarning maqom tovushqatorlari bilan bog'liq holda izohlanishi cholg'u tuzilishi va musiqa nazariyasi o'rtasidagi uzviy aloqani namoyon etadi.

Shuningdek, risolada dutorning mizrob vositasida ijro etilgani, uning pardalari va konstruktiv xususiyatlari haqida ma'lumotlarning berilishi XV asr dutorining ijrochilik amaliyotini tasavvur qilish imkonini beradi. Shu jihatdan Husayniyning "Qonuni ilmi va amali musiqiy" risolasi dutor tarixini yozma manbalar asosida o'rganishda muhim ilmiy manbalardan biri hisoblanadi.

Umuman, mazkur risola XV asrda dutorning musiqa madaniyatida shakllangan, muayyan sozlanish va parda tizimiga ega bo'lgan cholg'u sifatida mavjudligini yorituvchi muhim dalillarni o'zida mujassam etgan. Husayniy tomonidan dutorning nazariy va amaliy xususiyatlarining batafsil tavsiflanishi o'zbek dutor san'ati tarixini manbashunoslik nuqtayi nazaridan tadqiq etishda alohida ahamiyat kasb etadi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Mo'minova Z.I. Toshkent dutor ijrochilik an'analari: san'atshunoslik fanlari bo'yicha falsafa doktori (PhD) dissertatsiyasi avtoreferati. – Toshkent, 2025. – 46 b.

2. Raximov B.M. Xorazm dutor maqomlari: san'atshunoslik fanlari bo'yicha falsafa doktori (PhD) dissertatsiyasi. – Toshkent: O'zbekiston davlat konservatoriyasi, 2021. – 143 b.

3. Ayxodjayeva SH., Ergasheva CH., Zokirov A. O'zbek musiqasi tarixi. Darslik. I. – Toshkent: Fan ziyosi, 2021. – 266 b.

4. Oripov Z. X–XV asrlar Markaziy Osiyo musiqa manbashunosligi. – Toshkent: G'afur G'ulom nomidagi nashriyot-matbaa ijodiy uyi, 2017. – 240 b.

5. Rustamiy Aliybeg. Hazrat-i Navoiyning ma'naviy olami. – Toshkent: Navro'z, 2014. – 136 b.

6. Зайнулобиддин Маҳмуди Ҳусайнӣ. Қонуни илми ва амалии мусиқӣ / Таҳия, таҳқиқ ва факсимилеи дастнавис ва тавзеҳоти Рачабов А. Бо замимаи тарҷумаи русии рисола аз Семенов А.А. – Душанбе: Дониш, 1987.

Равшан ФАТХУЛЛАЕВ,

Профессор Национального института художеств и дизайна имени Камолиддина Бехзода, кандидат искусствоведения



МОРФОЛОГИЯ, ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ТАШКЕНТСКОЙ КЕРАМИЧЕСКОЙ АРТЕЛИ ИМЕНИ БАРАНОВА

Аннотация. *В статье исследуется художественное наследие, орнаментальные системы и морфологическая структура изделий Ташкентской керамической артели имени Баранова в контексте советского и мирового декоративно-прикладного искусства середины XX века. На основе архивных документов и карточек научного описания Музея искусств Узбекистана анализируются два ключевых направления деятельности предприятия: выпуск тиражируемых малых камерных форм (по эскизам К.Турабова) и создание уникальных монументально-декоративных выставочных произведений (работы Ю.Зиямухамедова). Особое внимание уделено специфическому колориту ташкентской школы (кремовым и розовым тонам), технологической модернизации производства (внедрению трафаретного кобальтового крытья, резиновых штампов, припороха), а также критическому переосмыслению роли советского артельного наследия в современном искусствоведении вопреки его политизированным оценкам.*

Ключевые слова: *Ташкентская керамическая артель имени Баранова, морфология керамики, орнаментальные системы, музей искусств Узбекистана, Камол Турабов, Юнус Зиямухамедов, монументально-декоративное искусство, камерные формы, кобальтовое крытье, восточный орнамент ислими, советский ампир, технологический брак, студийное гончарство, методология искусствознания, Ташкентский фарфоровый завод.*

Annotatsiya. *Maqolada XX asr o‘rtalaridagi Sovet va jahon amaliy-bezak san’ati kontekstida Baranov nomidagi Toshkent kulolchilik arteli buyumlarining badiiy merosi, bezak tizimlari va morfologik tuzilishi tadqiq etiladi. O‘zbekiston davlat San’at muzeyining arxiv hujjatlari va ilmiy tavsif varaqalari asosida korxona faoliyatining ikkita asosiy yo‘nalishi tahlil qilingan: nusxalanadigan kichik kamer shakllarni ishlab chiqarish (K.Turabov eskizlari bo‘yicha) va noyob monumental-bezak ko‘rgazma asarlarini yaratish (Y.Ziyamuxamedov ishlari). Toshkent maktabining o‘ziga xos koloriti (kremli va pushti ranglar), ishlab chiqarishni texnologik modernizatsiyalash (trafaretli kobalt qoplamasi, rezina shtamplar, priporox usulini joriy etish) hamda zamonaviy san’atshunoslikda sovet artel merosining roliga berilgan siyosiylashgan baholarga qarshi uni tanqidiy qayta ko‘rib chiqish masalalariga alohida e’tibor qaratilgan.*

Kalit so‘zlar: *Baranov nomidagi Toshkent kulolchilik arteli, kulolchilik morfologiyasi, bezak tizimlari, O‘zbekiston San’at muzeyi, Kamol Turabov, Yunus Ziyamuxamedov, monumental-bezak san’ati, kamer shakllar, kobalt qoplamasi, an’anaviy islimiy naqsh, sovet ampiri, texnologik nuqsonlar, studiyaviy kulolchilik, san’atshunoslik metodologiyasi, Toshkent chinnixonasi.*

Abstract. *The article examines the artistic heritage, decorative systems, and morphological structure of the wares produced by the Baranov Tashkent Ceramic Artel within the context of mid-20th-century Soviet and global applied arts. Drawing on archival documents and scholarly description sheets from the State Museum of Arts of Uzbekistan, the study analyzes the two primary directions of the enterprise's activity: the mass production of replicated small-scale chamber forms (based on sketches by K. Turabov) and the creation of unique, monumental-decorative exhibition pieces (crafted by Y. Ziyamukhamedov). Particular attention is given to the distinctive color palette of the Tashkent school (cream and pink tones), the technological modernization of production (the introduction of stenciled cobalt underglaze, rubber stamps, and the pounce/priporokh method), and a critical reassessment of the Soviet artel heritage against overly politicized evaluations in contemporary art history.*

Keywords: *Baranov Tashkent Ceramic Artel, ceramic morphology, decorative systems, State Museum of Arts of Uzbekistan, Kamol Turabov, Yunus Ziyamukhamedov, monumental-decorative art, chamber forms, cobalt coating, traditional islimi ornament, Soviet Empire style, technological flaws, studio ceramics, art history methodology, Tashkent Porcelain Factory.*

Морфологическая структура изделий артели им. Баранова отражает двойственную природу их назначения. С одной стороны, мастера опирались на веками выверенную тектонику бытовой среднеазиатской утвари, включая традиционные фигурные кувшины офтоба овальных и кольцеобразных форм, штамповавшиеся местными кулолами с помощью матриц с незапамятных времен. С другой стороны, они активно экспериментировали с европейскими и общесоветскими декоративными формами, такими как бокалы, вазы, кубки и сложные выставочные монументы. В результате в ассортименте артели сформировалось два устойчивых морфологических типа, которые наглядно распределяются по функциональным категориям: малые камерные формы интерьерного и утилитарного назначения и монументально-декоративные выставочные формы, создававшиеся для репрезентативных целей.

Классическим примером малых камерных форм является вазочка бокаловидной формы, зарегистрированная под инвентарным номером 1405 (КП 13754). Тектоника этого предмета демонстрирует безупречное чувство пропорций художника Турабова, создавшего рисунок в апреле 1957 года. Вазочка имеет четко выраженный конусообразный силуэт, плавно расширяющийся кверху и завершающийся широким раструбом. Устойчивость композиции обеспечивается массивным круглым поддоном. Физические параметры экспоната подчеркивают его камерность: высота составляет 17,5 сантиметров, диаметр верхнего раструба равен 12,7 сантиметрам, а диаметр нижнего поддона составляет 8 сантиметров. Подобные параметры делали вещь соразмерной домашнему интерьеру, сохраняя при этом изящество художественного объекта. Визуальный облик изделия также зафиксирован в архивных материалах фотофиксации. В отличие от монументальных форм, малая пластика и камерная посуда, создававшиеся по рисункам Турабова в 1950-е годы, прошедшие стандартный производственный цикл тиражирования, имели равномерную толщину стенок и оптимальный режим обжига, благодаря чему их степень сохранности в музейных фондах неизменно оценивается как хорошая, без признаков внутреннего растрескивания или масштабного цека глазури.

Ярким образцом монументального направления выступает крупная расписная глазурованная керамическая ваза на подставке большого размера работы Юнуса Зиямухамедова, созданная в 1949 году к юбилею республики. В музейном реестре этот экспонат зарегистрирован под инвентарным номером 1369 (КП 12859). Архитектоника данного произведения чрезвычайно сложна и монументальна. Изделие отличается составной конструкцией, включающей вазу без поддона и отдельную, специально сконструированную съемную ножку-подставку в форме усеченного сверху бокала. Общая высота вазы составляет 78 сантиметров, высота подставки равна 28 сантиметрам, диаметр раструба горловины составляет 24 сантиметра, а максимальный обхват ее тулова достигает 102 сантиметров. Форма тулова решена в виде сильно удлиненного овала. Музейные эксперты того времени подходили к оценке подобных форм с высокой долей критичности. В карточке научного описания за авторством сотрудника Морозовой указывается, что форма удлиненного овала является несколько неудачной по пропорциям, а переход от узкой шейки к массивному тулову выглядит неуклюже и грубо. Эта критическая заметка чрезвычайно важна для понимания контекста эпохи, она показывает, что мастера артели находились на стыке двух ремесленных традиций. Традиционное гончарство Узбекистана не знало столь крупных вертикальных ваз европейского типа, и попытки соединить монументальный масштаб с пластикой восточного кувшина требовали длительного поиска гармонии, который не всегда приводил к безупречному результату с первой попытки.



Ваза керамическая. Ташкент, 1957 г. Артель им Баранова. Рисунок мастера-керамиста Турапова. КП.№13758. Инв.№ 1413. Размеры: 38,5x60x13x13 см. Государственный музей искусств Узбекистана.

Колорит ташкентской керамики середины XX века представляет собой уникальное явление, резко выделяющее ее на фоне других регио-

нальных центров Узбекистана. Если для Ферганской долины непреложным каноном оставалась сине-бирюзовая гамма, получаемая из глазури ишкор, а для Самарканда и Бухары – желто-зеленые и коричневые тона, то мастера артели им. Баранова выработали свою оригинальную палитру, основанную на нюансах кремовых, розовых, терракотовых и глубоких сине-коричневых оттенков. В камерных изделиях 1950-х годов доминирует светлый благородный кремовый тон, который использовался в качестве общего фона. На этот фон наносился подглазурный узор, в котором гармонично сочетались насыщенный синий, мягкий светло-зеленый и теплый терракотовый цвета. Такое цветовое решение создавало ощущение легкости, воздушности и праздничности, что полностью соответствовало эстетическим запросам интерьерного стиля советского ампира тех лет. Прозрачная, блестящая глазурь покрывала роспись ровным слоем, усиливая звучность красок и придавая поверхности глубину.

Совершенно иную колористическую концепцию мы наблюдаем в творчестве Зиямухамедова конца 1940-х годов, нашедшем воплощение в выставочной вазе 1949 года. Как свидетельствуют архивные записи, общий тон этого памятника является темно-розовым. Этот оттенок был характерен для целой группы изделий артели того периода и достигался за счет особого состава местной глины и специфических температурных режимов обжига. Роспись по темно-розовому фону выполнялась в густой, пастозной манере. Основными цветами служили глубокий сине-коричневый, сочный зеленый и черный для прорисовки контуров, а акценты расставлялись с помощью редких золотисто-желтых включений. Такой сложный, драматичный колорит придавал изделию особую весомость, подчеркивая его торжественный, репрезентативный статус.

Орнаментальная и изобразительная система, выработанная в артели им. Баранова, базировалась на глубоком знании традиционных мотивов узбекского прикладного искусства, которые, однако, подвергались существенной стилизации и соединялись с элементами советского репрезентативного искусства. Паспорта и карточки научного описания содержат детальный разбор конкретных экспонатов, что позволяет с точностью до каждого завитка проследить специфику этих орнаментальных программ. Декоративное убранство камерной вазочки мастера Турабова представляет собой изысканный образец чистой стилизованно-растительной орнаментики, полностью лишенной портретных, пейзажных или реалистичных бытовых мотивов. Основное тулово вазочки сплошь заполнено вьющимся растительным орнаментом в виде гибких, динамичных побегов. Вокруг верхнего края раструба пущен изящный тонкий бордюрчик, составленный из мелких трехлистных листочков синего и терракотового оттенков. У основания тулова проходит рельефный пояс, украшенный синей зубчатой полоской. Сама подставка оформлена сплошной светло-зеленой цепочкой, имитирующей перевитой шнур. Все элементы росписи выполнены подглазурными красками по общему благородному кремовому фону, что подчеркивало утилитарно-эстетическую природу вещи.

Совершенно иначе решена орнаментальная и изобразительная программа монументальной вазы Зиямухамедова. Согласно паспорту научного описания, декор этого выставочного памятника чрезвычайно плотен и полностью покрывает темно-розовый фон изделия. На лицевой стороне удлиненного овального тулова расположен главный композиционный акцент: крупный круглый медальон, внутри которого помещен пышный букет, состоящий из четырех больших стилизованных цветочных венчиков глубокого сине-коричневого тона. Эти цветы детально прорисованы черным контуром и дополнены сочными зелеными ветками и листьями, создающими ощущение объемной растительной массы. Над центральным медальоном на лицевой части тулова синей краской каллиграфическим почерком четко выведена памятная шрифтовая надпись «УзССР 25 лет». Включение шрифтовых элементов в керамическую роспись требовало от мастера ювелирной точности, так как надпись должна была восприниматься как неотъемлемая часть узора, не нарушающая общую гармонию предмета. На обратной стороне вазы располагается узкая длинная стилизованная ветвь, повторяющая колористические и пластические мотивы лицевого букета и уравновешивающая общую композицию. Декор шейки вазы развивает растительную тему: здесь вьется легкая зеленая гирлянда, украшенная редкими золотистыми цветами. Горловина вазы завершается короной с вырезными краями, которая расписана крупными синими фестонами. Отдельная массивная подставка, имеющая форму усеченного бокала, декорирована в нижней части раструба ювелирным, очень мелким растительным орнаментом типа ислими, который подчеркивает монументальность самого сосуда. Подобное сочетание крупного масштаба реалистичного букета и мелкого традиционного орнамента в рамках одного

предмета свидетельствует о высоком композиционном мастерстве автора.

Значительные изменения претерпели и приемы комбинированной росписи по процарапанным контурам художественных изделий. Вместо трудоемкого нанесения узора от руки мастера начали накладывать на сырое изделие перенесенный на бумагу припорох и припудривать его. Оставшийся на поверхности пунктирный контур углубляли иглой и раскрашивали перед обжигом. Также на заводе № 2 стали использовать резиновые штампы, которыми наносили контуры рисунка, процарапывали их и раскрашивали цветными ангобами, что сильно снизило себестоимость и повысило производительность труда.

Создание монументальных керамических произведений в условиях полукустарного производства артели всегда было связано с серьезными технологическими рисками. Процесс сушки и обжига изделий, чьи размеры превышали полметра, требовал от мастеров глубоких знаний физико-химических свойств глины и колоссального интуитивного опыта. Любая ошибка на этапе замеса массы, неравномерность толщины стенок или резкий перепад температур в печи неизбежно приводили к непоправимому браку. Анализ состояния сохранности выставочной вазы работы Зиямухамедова 1949 года позволяет детально реконструировать те проблемы, с которыми сталкивались технологи артели. При первоначальном поступлении предмета в музейный фонд в 1950 году его состояние было охарактеризовано как совершенно новое, однако уже тогда эксперты зафиксировали врожденные дефекты производства. На поверхности вазы наблюдались локальные выпадания глазури, которые ложились крупными пятнами. Это происходило из-за недостаточной адгезии глазурного шликера к черепку во время второго обжига, вызванной, вероятно, присутствием жировых следов или неравномерным остыванием печи. Технология создания усложнялась применением двойного обжига, при котором первый утильный обжиг производился непосредственно после нанесения росписи. Еще более серьезной проблемой стало скрытое внутреннее напряжение материала. Крупные габариты вазы и массивная подставка, соединенные вместе, испытывали постоянную нагрузку. Как показывает более поздняя чернильная приписка в карточке научного описания, сделанная 24 ноября 1956 г., со временем на изделии развились деструктивные процессы: была зафиксирована сквозная трещина, глубокие трещины на ножке-подставке, а также большая продольная трещина по всему тулову вазы. Эти повреждения являются классическим следствием разности коэффициентов термического расширения глиняной массы и глазури, а также конструктивного несовершенства узла соединения шейки и тулова, о котором критики предупреждали еще при приемке работы.

Для объективного сопоставления наследия ташкентской артели им. Баранова с процессами, происходившими в мировом декоративно-прикладном искусстве середины XX века, необходимо выработать четкие искусствоведческие критерии, применимые именно к художественной керамике. В этот период в искусстве глины и глазури на первый план выходила не фабричная штамповка, а способность сохранить уникальный локальный пластический язык и одновременно интегрировать его в контекст модернистских поисков художественной формы. Внутрисоюзный контекст развития послевоенного гончарства наглядно демонстрирует самобытность ташкентской школы. В отличие от других крупных союзных центров художественной майолики и цветной керамики, ташкентские мастера, такие как Зиямухамедов и Турабов, сознательно отказались от чрезмерной пестроты и сосредоточились на тончайшей нюансировке земляных и кремовых фонов. Особый вклад в это соперничество внесли молодые художники-декораторы ташкентской артели, чьи имена зафиксированы в профессиональной периодике того времени, а именно Арипджанова, Мирзабаева, Мирсаидова, Аминова, Рахимова и др. Их творческая деятельность шла вплотную с усовершенствованием передового метода подглазурного крытья кобальтом по трафарету. Эта сложная графическая техника позволяла закрывать определенные участки узора, оставляя их безупречно белыми на фоне глубокого синего тона, что создавало поразительный визуальный контраст. Подобный метод сочетал в себе черты индустриального прогресса и глубокого понимания геометрии восточного орнамента, выводя ташкентскую школу художественной керамики в авангард советского декоративного искусства.

В международном измерении середина XX века стала эпохой тектонического сдвига в понимании задач художественной керамики. На Западе этот период ознаменовался расцветом студийного гончарства и авторской пластики, когда крупнейшие художники авангарда обратились к глине как к самостоятельному живописному материалу. Выдающиеся мастера французского модернизма, такие как Пабло Пикассо в Валлорисе, а также Анри Матисс и Марк Шагал, радикально переосмыслили саму природу

керамической формы и росписи. В своей авторской французской керамике они делали ставку на свободный, экспрессивный жест, деформацию сосуда и превращение утилитарной тарелки или вазы в плоскость для станковой живописи. Сопоставление ташкентской школы с этой западноевропейской авангардной системой обнаруживает глубинное различие в понимании художественности. Французская авторская керамика была центрирована на индивидуальном бунте художника против канона, в то время как узбекские мастера, напротив, транслировали коллективный гений многовековой школы, сплавленный с новыми монументальными задачами советской эпохи. В плоскости орнаментального ритма, графической точности и плотности коврового заполнения поверхности ташкентские мастера создавали более цельные художественные ансамбли. Реалистичные букеты Зиямухамедова и трафаретные кобальтовые узоры Арипджанова, Мирзабаева и других обладали живой энергетикой ручного ремесла, но, в отличие от импульсивных мазков Пикассо, подчинялись строгой внутренней архитектонике и сакральной логике восточного узора.

Влияние промышленного дизайна и функционализма, транслируемое в те годы через концепции Раймонда Лоуи и Вальтера Гропиуса, требовало от прикладного искусства лаконизма и геометрической чистоты. Камерные вазочки Турабова в некотором роде оказались созвучны этой мировой тенденции к очищению формы от избыточного декора. Ташкентский мастер сумел найти идеальный баланс: его изделия сохраняли современную, почти конструктивистскую четкость силуэта, но при этом оставались национальными благодаря тончайшим орнаментальным бордюрам. Солнечная, теплая палитра ташкентской школы буквально взламывала монохромность и сухость, характерные для западного функционального дизайна того времени. Таким образом, если в области технологических инноваций и массового тиражирования модернистских форм западная студийная и промышленная керамика шла по пути радикального эксперимента, то в области сохранения декоративного торжества материала ташкентская школа занимала исключительное место. Она продемонстрировала уникальную способность синтезировать сложнейшие культурные коды, соединяя древний восточный орнамент типа ислими, шрифтовую каллиграфию и живопись. Это превращало изделия артели им. Баранова в самобытные пластические высказывания, обладавшие неповторимым национальным лицом в контексте мирового искусства середины века.



Блюдо ляган с портретом Аброра Хидоятова. Ташкент, 1958 г. Артель им Баранова. КП.№14673. Инв.№1427. Размеры: 43,5x23,5 см. Государственный музей искусств Узбекистана.

В советский период декоративно-прикладное искусство рассматривалось не просто как сфера эстетического освоения среды, но и как мощный инструмент идеологического воспитания трудящихся и репрезентации достижений социалистического строительства на союзном и международном уровнях. Артель им. Баранова, будучи ведущим профильным предприятием столицы Узбекистана, находилась в авангард этого процесса. Главным событием в жизни артели конца 1940-х годов стала подготовка к празднованию двадцатипятилетнего юбилея Узбекской ССР. К этой дате ведущим мастерам было поручено создать произведения, которые могли бы достойно представить успехи республики на Юбилейной выставке. Именно в рамках этого государственного заказа Зиямухамедов создал свою монументальную вазу с памятной надписью 1949 года. Как указывается в графе источник сведений карточки научного описания, данное произведение было специально приготовлено артелью к праздничным дням и успешно демонстрировалось на выставке. Ваза и её пышный растительный декор служили центральным смысловым акцентом экспозиции, наглядно демонстрируя расцвет национальной культуры, облеченной в современную социалистическую форму. Выставочный успех изделия закрепил за артелью статус предприятия высокой художественной культуры. Музей искусств Узбекистана незамедлительно принял решение о приобретении этого образца в свои фонды. 15 июля 1950 года ваза была официально выкуплена у артели им. Ба-

ранова, располагавшейся в Ташкенте на улице Куйбышева, согласно акту под номером 20 за весьма значительную по тем временам сумму 400 рублей.

В 1950-е годы **выставочная стратегия** артели несколько изменилась. На смену единичным грандиозным монументам пришла практика создания изысканных интерьерных серий, которые разрабатывались старшими мастерами для внедрения в быт советских людей. Рисунки Турабова, утвержденные художественным советом артели в апреле 1957 года, послужили основой для создания целой группы декоративных изделий, купленных музеем 24 апреля 1957 года по накладной номер 13260 в сопутствующих документах. Закупочная стоимость камерных предметов была значительно ниже: например, вазочка бокаловидной формы под инвентарным номером 1405 оценивалась в 17 рублей 10 копеек, что позволяло музею комплектовать репрезентативные коллекции, отражающие повседневную эстетическую культуру эпохи.

Исследование наследия артели им. Баранова позволяет на конкретных примерах проследить, как функционировал механизм преемственности и новаторства в узбекской керамике середины XX века. Этот процесс не был безболезненным, он сопровождался острыми дискуссиями между сторонниками строгого сохранения этнографической чистоты узора и теми, кто стремился расширить границы ремесла за счет заимствования новых форм и технологий. Творческий метод мастера-художника Зиямухамедова базировался на монументализации традиционных мотивов. В своей работе он использовал старинную технику росписи, но переносил ее на формы, заимствованные из европейской ампирной традиции ваз-кубков. Новаторство Зиямухамедова проявилось в смелом масштабировании орнаментальных элементов. Крупные растительные медальоны с букетами из четырех массивных цветков, которые он поместил на тулово вазы, требовали совершенно иного ритма дыхания кисти, нежели мелкие узоры традиционных ляганов или косушек. Мастер доказал, что узбекский растительный орнамент обладает колоссальным монументальным потенциалом и может успешно организовывать большие архитектурные пространства.

С другой стороны, старший мастер Турабов в своих эскизах 1950-х годов продемонстрировал виртуозное владение методом стилизации. Его новаторство лежало в плоскости дизайна и создания тиражируемого эталона. Он сумел очистить традиционный ташкентский вьющийся орнамент от избыточной плотности, сделав его



Блюдо ляган с панорамой Ичан-кала.
Ташкент, 1958 г. Артель им Баранова. КП.№17679. Инв.№1433. Р.азмеры: 44х23,5 см. Государственный музей искусств Узбекистана.

более графичным, лаконичным и легким для восприятия современным человеком. В его вазочках бокаловидной формы каждый элемент декора, от трехлистного бордюрчика до цепочки поддона, строго подчинен тектонике предмета, что сближает его творческий метод с принципами зарождавшегося в те годы советского промышленного дизайна. Наконец, принципиально важным вектором новаторства стал творческий метод молодых художников-декораторов Арипджанова, Мирзабаева. Их работа, шедшая вплотную с заводским экспериментом по внедрению подглазурного кобальтового покрытия по трафарету, позволила переосмыслить традиционный контраст белого фона и цветного узора. Оставляя орнамент чистым и незакрашенным на фоне глубокого синего кобальтового поля, эти мастера создали новую эстетику графической ясности, которая обогатила ташкентскую школу и вывела её за рамки привычной кистевой росписи ангобами. Важно подчеркнуть, что все эти мастера, несмотря на разницу в подходах, оставались глубоко национальными художниками. Их связь с родной землей проявлялась в бережном отношении к материалу, в сохранении специфической ташкентской палитры и в глубоком, почти сакральном понимании логики развития растительного узора, где каждый лист и цветок символизировали вечное обновление природы и процветание жизни.

Подводя итог анализу деятельности Ташкентской керамической артели им. Баранова, необходимо определить то историко-художественное значение, которое имеет данный этап

для всей культуры Узбекистана, а также поднять острые вопросы современного восприятия этого наследия. К большому сожалению, высокохудожественная продукция и уникальные выставочные экземпляры артели незаслуженно были забыты в годы независимости Узбекистана. В силу специфических идеологических трансформаций конца 1940-х и начала XXI века, артельная авторская продукция советского периода почему-то долгое время считалась второстепенной, маргинальной и незначительной на фоне так называемой аутентичной традиционной кустарной керамики. Такое пренебрежительное отношение привело к тому, что в современном научном дискурсе возникла острая необходимость коренным образом перерассмотреть устоявшуюся методологию искусствознания. Эта негативная европоцентричная тенденция сегодня ощущается не только внутри самого Узбекистана. Крупнейшие музеи Европы также начали сознательно обходить стороной советский период среднеазиатского искусства. В западной музейной практике закрепился поверхностный и предвзятый взгляд, согласно которому профессиональные произведения узбекских советских мастеров-художников огульно клеймятся как идеологизированный официальный кич, лишенный подлинной художественной ценности.

Мы **категорически не соглашаемся** с подобной упрощенной и политизированной постановкой вопроса. Попытка вычеркнуть сорок лет сложнейшей эволюции национального мастерства из общемирового культурного контекста является глубоко ошибочной. Изделия артели им. Баранова наглядно доказывают, что интеграция кустарного ремесла в рамки государственного кооперативного производства не уничтожила локальную идентичность, а напротив, обогатила ее новыми композиционными и технологическими возможностями. Создание крупных творческих коллективов, наличие штатных должностей мастеров и регулярная выставочная деятельность стимулировали творческую конкуренцию и поднимали престиж профессии керамиста на принципиально новую высоту.

Стилистические находки мастеров артели, такие как благородный кремовый и розовый фоны, использование замкнутых букетных медальонов, сложнейший синтез шрифтовых и реалистичных растительных композиций, а также виртуозная трафаретная графика подглазурного кобальтового крытья Арипджанова, Мирзабаева и др., заложили прочный фундамент для развития профессионального декоративно-прикладного искусства Узбекистана второй половины XX века. Без экспериментов Зиямухамедова, дизайнерских поисков Турабова и технологических находок молодых художников невозможно представить себе расцвет узбекской керамики 1960–1970-х годов, когда ташкентские мастера стали активно оформлять станции метрополитена, интерьеры театров, музеев и административных зданий по всей республике.

Таким образом, исследование деятельности Ташкентской керамической артели им. Баранова на основе уникальных архивных документов Музея искусств Узбекистана позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, артель являлась важнейшим институциональным центром, обеспечившим преемственность развития локальной ташкентской школы гончарства в сложный послевоенный период. Во-вторых, предложенная в работе классификация материала по морфологическим, технологическим и орнаментальным признакам доказывает высокий уровень художественной зрелости и разнообразия продукции артели, успешно сочетавшей выпуск массовых интерьерных изделий с созданием уникальных выставочных шедевров. Наследие завода представляет собой классический пример плодотворного синтеза вековых традиций восточного ремесла и новаторских художественных поисков XX века. Настаивая на преодолении кризиса методологии, мы утверждаем, что изучение этих памятников позволяет глубже понять внутренние механизмы функционирования художественной керамики в советский период и возвращает ташкентской школе её законное выдающееся место в истории мировой художественной культуры, вопреки несправедливым оценкам критиков, пытающихся списать этот яркий пласт национального гения в разряд исторического кича. Можно утверждать, что деятельность этой артели подготовила прочную почву для последующего открытия – Ташкентского фарфорового завода

Использованние литературы:

1. Рахимов М. Художественная керамика Узбекистана. – Ташкент, 1961.
2. Фатхуллаев Р. XIX asrning ikkinchi yarmi – XX asr O‘zbekiston amaliy-bezak san’atidagi tasviriy mavzular. Monografiya. – Toshkent: Dizayn Market, 2024.

Faxriddin ABDUVOHIDOV,
O‘zDSMI “San’atshunoslik va madaniyatshunoslik” kafedrasi mudiri,
San’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD), dotsent



HAMZA UMAROVNING TEATR VA KINO SAN’ATIDAGI IJODIY IZLANISHLARI

Annotatsiya. *Mazkur maqolada O‘zbekiston teatr va kino san’atining yirik namoyandalaridan biri Hamza Umarovning ijodiy faoliyati, aktyorlik mahorati va obraz yaratish uslubi tahlil qilinadi. Aktyorning teatr, kino va televideniyedagi serqirra faoliyati, turli janr va xarakterdagi rollarni yaratish jarayonidagi o‘ziga xos ijro uslubi yoritiladi. Shuningdek, Hamza Umarov ijodining o‘zbek aktyorlik maktabi rivojidagi o‘rni, uning milliy teatr va kino san’atiga qo‘shgan hissasi hamda ijodiy merosining yosh aktyorlar uchun ahamiyati yoritiladi.*

Kalit so‘zlar: *Hamza Umarov, teatr san’ati, kino san’ati, aktyorlik mahorati, sahna obrazi, obraz yaratish, psixologik talqin, ijro uslubi, aktyorlik maktabi, milliy teatr, ijodiy meros.*

Аннотация. *В статье анализируется творческая деятельность, актёрское мастерство и особенности создания сценических образов одного из выдающихся представителей узбекского театрального и киноискусства Хамзы Умарова. Освещается многогранная деятельность актёра в театре, кино и на телевидении, а также его индивидуальный исполнительский стиль в создании ролей различных жанров и характеров. Также рассматривается вклад Хамзы Умарова в развитие узбекской актёрской школы, национального театрального и киноискусства, а также значение его творческого наследия для воспитания молодого поколения актёров.*

Ключевые слова: *Хамза Умаров, театральное искусство, киноискусство, актёрское мастерство, сценический образ, создание образа, психологическая интерпретация, исполнительский стиль, актёрская школа, национальный театр, творческое наследие.*

Abstract. *This article analyzes the creative activity, acting skills, and distinctive approach to character creation of Hamza Umarov, one of the prominent representatives of Uzbek theatre and cinema. The study examines his multifaceted work in theatre, cinema, and television, as well as his individual performing style in portraying characters of different genres and dramatic types. The article also highlights Hamza Umarov’s contribution to the development of the Uzbek acting school and national theatre and cinema, as well as the significance of his creative legacy for the education and professional development of younger generations of actors.*

Keywords: *Hamza Umarov, theatre, cinema, acting skills, stage character, character creation, psychological interpretation, performing style, acting school, national theatre, creative legacy.*

“Sahnaning yagona shohi va hukmroni iste’dodli aktyordir!”. Dramaturg fikri va rejissyor taliqiniga jon kiritadigan, tomoshabin bilan muloqotga kirishib, unga zavq bag‘ishlaydigan, fikrlashga undaydigan ham aktyordir. O‘zbek aktyorlik san’atining qadimgi ildizlari an’anaviy xalq tomoshalari, qiziqchi, masxaraboz, qissaxon va qo‘g‘irchoq san’ati bilan bog‘liq holda rivojlanib borib, boy va xayirli an’analarga ega bo‘ldi. Yillar davomida shakllangan an’analar xalq hayoti, turmush-tarzi, orzu-umidlari intilishlarini o‘zida mujassamlashtirgan holda, bugungi aktyorlik san’atining o‘q tomiriga aylandi. Xususan, Hamza Umarov ijodi anashu merosga juda yaqin, undan oziqlangan holda shakllandi, kamol topdi.

Hamza Umarov o‘zining tabiiy qobiliyati, iqtidori va mehnati bilan teatrning o‘zbek aktyorlik maktabining rivojlanishiga katta xissa qo‘shdi. Bugungi kunda san’atkorning yorqin sermahsul ijodi o‘zbek aktyorlik san’atining tabiati, bosib o‘tgan yo‘li va istiqbolini belgilashda muhim ahamiyat kasb etadi. Bu yo‘l mashaqqatli, ziddiyatlarga boy, ayni paytda sermazmun va sharafli yo‘ldir.

Hamza Umarov mubolag‘asiz ko‘p qirrali, iste’dodli san’atkorlardan hisoblanadi. Uning uzoq yillik ijodi davomida sahnada, kino va televideniyeda ijro etilgan ikki yuzga yaqin rollar borki, ularning har biri mustahkam xarakterga ega, qaytarilmas obrazlar hisoblanadi. Aktyor yaratgan obrazlar orqali uning ijodi hech qanday amplua va yo‘nalishlar qolipiga sig‘masligini kuzatish mumkin. Ushbu ijod professional drama teatri san’atida mavjud bo‘lgan barcha janr bo‘yoqlarini o‘zlashtirgan holda davrma-davr takomillashib, orginal ijro uslubini yaratdiki, uni o‘rganish har bir aktyor uchun ibrat bo‘lishi mumkin.

O‘zbek teatri va kino san’atiga bo‘lgan qiziqish Hamza Umarov ijodiga fayz, tarovat bag‘ishladi. San’atkor tabiatiga xos bo‘lgan sinchkovlik, hozirjavoblik, o‘tkirso‘zlilik, hazil va badiha, chapdastlik u yaratgan qahramonlarning tabiiy va xalqchil bo‘lib gavdalanishida asosiy omillardan bo‘ldi. Bu xususiyat unga xilma-xil janr va mavzularda birday mahorat bilan erkin ijod qila olish imkoniyatini yaratdi.

Dramaturg va rejissyorning ko‘zlagan maqsadi spektaklda eng avvalo aktyor ijrosi orqali ro‘yobga chiqadi. Faqat iste’dodli aktyorgina ifodaviy sahna xatti-harakatlari orqali asarning oliy maqsadiga shakl va jon kiritadi. Shu bois spektaklning janrini belgilashda aktyor mahorati muhim hisoblanadi. Asar janrining tugal sahnaviy yechimga erishish uchun aktyor janr talablariga mos his-tuyg‘ular, kechinma va ehtiroslar topishi, ularni qo‘zg‘atish uchun esa mustaqil xatti-harakatlar, ovoz jarangi, ohang, badiha va boshqa ruhiy hamda jismoniy ifoda vositalari yig‘indisidan tashkil topgan qulay, mustaqil ijro uslubiga ega bo‘lishi lozim. Hamza Umarov ana shunday o‘ziga xos ijro uslubiga ega bo‘lgan noyob aktyorlardan hisoblanadi. Aktyor repertuarida dramatik, fejeaviy obrazlardan tortib, lirik qahramonlargacha mavjud. San’at-kor o‘zi yaratgan rang-barang janrlardagi obrazlarining barchasini nozik psixologik talqin bilan mustahkamladi, sayqal berdi. Shu asosda Hamza Umarov ijodida chuqur psixologik talqinga tayangan mustaqil ijro uslubi shakllandi.



O‘zbek teatrining ilk qadamlarida Abdulla Avloniy, Mahmudxo‘ja Behbudiy, Mannon Uyg‘ur va Hamza kabi ma’rifatparvarlar milliy an’anaviy teatr hamda ozarboyjon, tatar va rus teatri ta’sirida zamonaviy sahna san’ati, aktyorlik va rejissyorlik maktabiga asos soldi. Bu ishda, ayniqsa, M.Uyg‘urning hissasi katta bo‘ldi. U “Turon” (keyin Hamza nomi berilgan hozirgi Milliy akademik drama teatri) teatrida bir-biriga tutashgan ikki aktyorlar avlodini sahna san’atining katta dargohiga olib kirdi.

A.Hidoyatov, Sh.Burxonov, S.Eshonto‘rayeva, O.Xo‘jayev, N.Rahimov, S.Tabibullayev, Sh.Qayumov, A.Turdiyev, M.Miroqilov, Z.Sad-riyeva va Z.Hidoyatova kabi har biri o‘ziga xos ijodkor shaxs bo‘lgan aktyorlar shakllandi, yetishib chiqdi. Bu jarayonda professional o‘zbek aktyorlik mahorati maktabi yuzaga keldi. Keyin bu maktab yutuqlari butun o‘zbek teatrlariga yoyildi, shu jumladan, M.Qori Yoqubov rahbarligida tashkil etilgan musiqa teatriga, undan A.Navoiy nomidagi opera teatri va Muqimiy nomidagi O‘zbek davlat musiqali drama teatriga ko‘chdi.

XX asrning 50-yillarida ijodiy faoliyatini boshlagan Hamza Umarov aktyorlik mahoratining shakllanishida ustozlar tajribasi mahorat maktabi vazifasini o‘tadi. Ijodini aktyorlikdan boshlagan Mannon Uyg‘ur rejissyor sifatida asarni sahnaga qo‘yishda tabiat ato etgan teran tafakkurga tayanar, spektaklda komponentlararo uyg‘unlikka alohida ahamiyat berar va bu xususiyatni o‘zi bilan ijod qilgan har bir san’atkor (partnyor)ga singdirib bordi. Mannon Uyg‘ur asar sahnalashtirishda uning badiiy va rejissyorlik tahliliga alohida e’tibor berar, aktyor asar mohiyatini his etgach, so‘zga asoslangan xatti-harakatlar va qahramonning nutqiy xarakteristikasi o‘rtasidagi bog‘liqlikni topsagina mantiqiy pishiq o‘ylangan obraz yaralishini uqtirardi. Nutq masalasiga Mannon Uyg‘ur alohida kategoriya deb qarar, aktyorning

so‘zini nazarida chinakam san’at hisoblar edi.

Hamza Umarov Mannon Uyg‘urning spektakl yaratish, aktyorlar bilan ishlash uslubiga 1963-yilda Muqimiy teatrida S.Abdullaning “Muqimiy” musiqali dramasini sahnalashtirish jarayonida duch keladi. Bu dramada Hamza Umarov Asqarali obrazini gavdalantiradi. Obraz ustida ishlash asnosida u asar va obraz mohiyati, syujet, yechim hamda tugun kabi sahna unsurlari ustida o‘ylash, obrazning ichki ruhiyatini tashqi ko‘rinishdan topa olish va aksincha, ichki mohiyatni tashqi qiyofadan izlash sirlarini o‘zlashtirdi. Buyuk aktyor Sh.Burxonovdan aktyorlik mahoratning sir-u sinoatlarini o‘rgandi. U “Mirzo Ulug‘bek” badiiy filmida tarixchi Abdurazzoq rolini ijro etar ekan, bosh qahramon obrazini gavdalantirgan Sh.Burxonovning sahnaviy holat, so‘z, xatti-harakat, qarashlar va nigoh ustida izlanishlaridan ibrat oldi. O.Xo‘jayev, S.Eshonto‘rayeva, N.Rahimovlarning sahnadagi ijrosini kuzatadi.

Hamza Umarov yaratgan obrazlar, hatto xarakter jihatdan bir-biriga yaqin bo‘lsada ammo, qaysidir jihatlari bilan farq qilardi. Sahnaviy obraz va obrazlilik tushunchasi aktyorning ijodiy fantaziyasi tufayli yuzaga keladi. Obyektivlik aktyorga dramaturg tomonidan berilgan ijodiy material, aktyorning ijodiy materialga ruhiy yondashuvi esa subyektivlikdir. Obrazni talqin qilishda aktyorda ishontiruvchi, chinakam tabiiy-organik haqiqat bo‘lishi kerak. Teatr haqiqatini badiiy ijod va mahorat belgilaydi. Hamza Umarov rol tanlamas, faqat asar va tavsiya etilgan rol mazmunan teran, hamda shaklan qiziqarli bo‘lishi lozim edi.

Uyg‘unning “Oltin ko‘l” musiqali dramasi o‘z davrining yetuk musiqali asari bo‘lib, janr xususiyatiga ko‘ra xarakterli komediya, g‘oyasi ijtimoiy-maishiy turmush muammolarini hal etish, mehnatdan baxt topishga qaratilgan. Asarda mehnatga bo‘yin bermaydigan, yalqov, dangasa kimsalar tanqid ostiga olinadi. “Oltin ko‘l” 1949-yilda Razzoq Hamroyev tomonidan sahnalashtiriladi, 1952, 1958-yillarda yangi tahrirda qayta ishlanadi.

1952-yilda mazkur spektaklda Hamza Umarov ikki rolni – Tursunali va G‘ani obrazlarini ijro etadi. Aktyor M. G‘ofurov Tursunali bo‘lib chiqsa, u G‘ani rolida chiqar, aksincha, u Tursunali qiyofasida chiqsa, G‘ani rolida A. Abdurahmonov ko‘rinardi. Hamza Umarov Tursunali obrazini yaratishda psixologik uslub va vositalarni tanlaydi.

Tursunali – Hamza Umarov halol mehnati bilan obro‘-e’tibor qozonadi, biroq takasaltang G‘aniga (A. Abdurahmonov) qo‘shilib, ishni tashlab, maishat izlab shaharga ketadi, do‘stlari va sevgilisi Shohistaning (F. Rahmatova) yuzini yerga qaratadi. Uni bu yo‘ldan qaytarishga qancha urinmasinlar, u qaysarlik bilan o‘z bilganidan qolmaydi. Natijada uni jamoa xo‘jaligidan haydashadi. Shunda Tursunali qattiq iztirob chekadi. Oxir-oqibat tavba-tazarru qilib, do‘stlari orasiga qaytadi. Aktyor qahramonning mana shunday murakkab holatlarini hayotdan izlaydi.

“Hamza Umarov ijrosidagi Tursunali sofdil, mehnatsevar, sevgiga vafodor, asar prologida Shohista (E.Jalilova va F.Rahmatova)ni nafaqat sevgan yori, balki sirdoshi deb biladi. Orzu-rejalari bilan bo‘lishadi, mehnatdan baxt topishga intiladi. “Oltin ko‘l”da Karomatni o‘ynaganimda Hamza Umarov sevgilim Tursunali bo‘lib chiqardi, – deb eslaydi F.Rahmatova. – *Uning obraz xarakterining boyligini, obrazda yashashini ko‘rib men ham obrazimni yangi shtrix va detallar bilan boyitishga harakat qilardim. Hamza Umarov bilan partnyor bo‘lish ulkan mahorat, ijodiy yondashuvni talab qilardi, bunday xislat har bir aktyorda ham uchrayvermaydi, o‘z ijro uslubini yarata olgan aktyorgina bunga qodir”* [1, 15–17-bb.].

Hamza Umarovning ijodiy faoliyatida 1950–1962-yillar shakllanish davri bo‘lsa, 1962-yildan e’tiboran aktyor ijodida o‘ziga xos, inidividual ijro yuzaga kela boshladi. Bu davrda aktyor sahnadagi ijodiy tajribasini turdosh san’atlarga, ularda orttirgan tajribasini esa sahna san’atiga tatbiq etish orqali ijobiy natijalarni qo‘lga kiritdi. Hamza Umarov obraz yaratishda mantiqiy fikrlashi, turli-tuman hayotiy hodisalar orasidan eng qiziqarli va muhimlarini topa bilishi, bu jarayon o‘zining ruhiy-jismoniy kuchi, teran fikri, hissiyoti, irodasi, tasavvur kuchi va dunyo-qarashiga bog‘liq ekaniga ishondi. Obyektivlik-dan ichki subyektivlikni topish personajning ruhiyjismoniy (psixofizik) materialidan foydalanish orqali xarakterlar individualligiga erishadigan bo‘ldi. Aktyorning ichki kechinmalari bilan to‘yintirilgan obraz badiiy jihatdan yuksak bo‘ladi.

“Nurxon” spektaklining (K.Yashin; T.Jalilov va G‘.Sobitov musiqasi) Muqimiy nomli teatr tarixidagi o‘rni zalvorli. Bu asar musiqali drama teatri sifatida shakllanayotgan yosh ijodiy jamoa uchun mahorat maktabi bo‘ldi. Chunki, birinchidan, pyesaning o‘zi mukammal va mustahkam dramatik asosga ega. Haqqoniy va o‘tkir ifodalangan konflikt, barkamol hamda hayotiy xarakterlar, keskin vaziyatlar – bularning hammasi rejissyor va aktyorlarga qimmatli manba bo‘lib xizmat qildi. Ikkinchidan, kompozitor

T.Jalilov bastalagan milliy ruhdagi musiqa tufayli “Nurxon” mutaxassis, teatrshunoslar tomonidan o‘zbek musiqali drama janrining yuksak namunasi deb baholandi, keng tomoshabinlar ommasining sevimli sahna asariga aylandi. Uchinchidan, musiqali drama rejissyori I.A.Donatov o‘zbek musiqali dramasining umumiy musiqiy jihatlarini ooshirishga e’tibor qaratdi. “Nurxon” spektaklida so‘z bilan musiqa uyg‘unligiga erishildi. Professional rejissyorning sinchkovlik bilan ishlashi natijasida aktyorlar ijrosida so‘zdan ashulaga o‘tishda va aksincha, musiqadan dramatik holatga qaytishda tabiiylikka birmuncha erishildi. Har bir ariya, duet sahnadagi harakatning, voqealarning mantiqiy davomi sifatida ijro etilgan.

Mana shu dramaturgik va musiqiy material teatr san’atkorlarining, jumladan, Hamza Umarov ijodiy mahoratining yanada takomillashuvi uchun qulay shart-sharoit yaratib berdi. O‘z navbatida, “Nurxon” musiqali dramasining muvaffaqiyatli sahnalashtirilishida va teatr repertuaridan mustahkam o‘rin egallashida spektaklning birinchi ijrochilari L.Sarimsoqova, A.Azimov, A.Ismatov, Sh.Rahimova, M.Yunusov, T.Ja’farova, S.Xo‘jayevlar qatori Hamza Umarovning ham munosib hissasi katta bo‘ldi. S.Xo‘jayev – Xuzurxo‘ja rolida so‘zamollik, quvnoqlik va hazil-mutoyibaga o‘chlik jihatlarini “kashf” etadi. Hamza Umarov yaratgan Xuzurxo‘ja esa murakkab qiyofaga ega, kezi kelganda quvnoq, mug‘ombir, so‘zamol, ammo ayrim holatlarda ichimdagini top qabilidagi murakkab shaxs. Hojining sodiq xizmatkori Xuzurxo‘ja Hamza Umarov talqinida boqibeg‘am, o‘z manfaatini o‘ylaydigan, mug‘ombir shaxs sifatida gavdalanadi. Asosiy qahramonlar – Haydar, Nurxon, Xalcha, Kimyo va Hoji to‘qnashuvlari ta’sirida Xuzurxo‘ja obrazi ham rivojlanib boradi.

Dastlabki sahnalarda Xuzurxo‘ja faqat o‘z huzur-halovatini o‘ylovchi, xojasining har so‘ziga mahtal, itoatgo‘y. U Hojining soyasida “o‘zi xon, ko‘lankasi maydon” bo‘lib yurishni xohlaydi. Ijodkor aktyor uni qurshab olgan borliqni ko‘rish, sezish bilan kifoyalanmay, uniig ustida o‘z hukmini chiqaradi. U haqida fikr yuritadi, son-sanoqsiz ijodiy faktorlar orasidan muhimlari va ahamiyatlilarini ajratishga harakat qiladi. “Tafakkur yordamisiz inson o‘z qalbida nima borligini idrok etolmaydi, shuning uchun ham biz har bir buyuk badiiy asarda san’atkorning o‘z materialini uzoq va chuqur, har taraflama o‘ylaganini his qilamiz” [2, 45-b].

Hamza Umarov ham ijodiy jarayonda obrazning ichki dunyosiga kirishga va uning hayoti bilan yashashga intiladi, pyesa g‘oyasini, mazkur personajning voqealarda tutgan o‘rnini, qaysi ijtimoiy tabaqaga mansubligini yaxshi bilishga, shunga mos xatti-harakat, holat va nutqiy vositalar topib ishlatishga harakat qildi. Xuzurxo‘ja – Hamza Umarov Hojining sodiq kishisi, biroq Haydar va Nurxon o‘rtasidagi sevgidan boxabar, ularga xayrixoh. U o‘zi singari kambag‘al Haydarga qayishib, yaxshilik qilgisi keladi. Ammo ilojsiz, nima qilsin, tasalli berishdan nariga o‘tolmaydi.

Dastlabki sahnada ikki sevishganni visolga yetishtirolmay dog‘da yurgan Xuzurxo‘ja Nurxonning tashrifidan xursand, his-hayajon so‘zga ham ko‘chadi. So‘z o‘yini (inversiya)dan xushxon kayfiyat yaratadi. Xuzurxo‘ja Haydarga “Uzumni qo‘y, ola qo‘yni so‘y, suyunchini uzat, shohsupani tuzat, chikabel bo‘lib, dutorini chalib Nurxon kelmoqda”, deydi. Aktyor nutqning mantiqiy xarakteristikasini o‘zlashtirib so‘zni harakatga o‘rinli bog‘lash orqali psixofizik holat yaratadi. Aktyor nutqida Xuzurxo‘janing kim ekani, fe’l-atvori ayon bo‘ladi. Hojining o‘z oilasi boshiga solgan zulm, xo‘rlik va sinfiy tengsizlik Xuzurxo‘jani o‘z-o‘zini anglashga, atrofida kechayotgan voqealarga befarq bo‘lmaslikka o‘rgatdi. “Nurxon – M.Ixtiyorova Samarqandga qochmoqchi bo‘lganida otasi – A.Yusupov sezib qolib, uni qamchi bilan savalaydi. Itoatgo‘y Xuzurxo‘ja Hojining shafqatsizligiga befarq qarolmay, uning qamchi ushlagan qo‘lidan tutadi. G‘azabnok Hoji vajohat bilan qo‘lini siltadi, biroq Xuzurxo‘janing omburday qo‘li uni iskanjaga olgandek bo‘ladi. Qo‘rquvdan o‘zini yo‘qotgan Nurxon Xuzurxo‘janing ko‘zlariga boqadi va unda ilgarigi mutelikni emas, nafratni ko‘rib, sahnadosh (partnyor)dan ruh olib, otasi qo‘lidan qutilib tashqariga otiladi” [1, 26–33-bb.].

Rejissyor R.Hamroyevning sahna komponentlari – so‘z, musiqa, tasvir va raqsni bir-biriga uzviy bog‘lashga, obrazlarni murakkabroq talqin etishga bo‘lgan intilishi o‘z samarasini berdi. Hamzaning “Paranji sirlari” asari kuchli dramatizm bilan sug‘orilgan, psixologik musiqali drama hisoblanadi. Sahnalashtiruvchi rejissyor R.Hamroyev asar mohiyatini chuqurroq ochish maqsadida Rustamni sahnaga chiqarib, (avvalgi asarda Rustam sahnada ko‘rinmagan) dinamik obraz darajasiga ko‘taradi va bu rolni Hamza Umarovga topshiradi. Shuningdek, dramada Mastura satang – L.Sarimsoqova, Norboyvachcha – M.G‘ofurov, Mirzakarim qora – M.Yunusov, Umrzoqboy – R.Boltayev va Guljon – R.To‘rayevalar ishtirok etadi.

"Xolisxon" asaridagi Rustam obrazini Hamza Umarov o'z hayotidan kelib chiqib yaratadi. Rejissyor Rustam va Xolisxon pok muhabbatining zavoli paranji emas, paranji manfur kimsalarning qilmishini yashiruvchi bir niqob deb bilgan, asosiy e'tiborini yigitning muhabbat yo'lidagi kurashiga, manfur kimsalarning qilmishlarini fosh etishga qaratgan. Ro'zg'ori kasodga uchragan Umrzoqboy – R.Boltayev o'z qizining baxtidan boylikni afzal biladi. U qalin, pul evaziga bir chaladumbul boyvachchaga qizini turmushga bermoqchi bo'lib, Rustamning sovchilarini qaytaradi.

Otasining qaroriga qizi To'laxon (keyin u Xolisxonga aylangan) qarshi chiqadi, bundan foydalangan Mastura satang unga Rustam nomidan xat yuborib, otasiga qarshi isyon ko'tarishga, uydan ketishga undaydi.

Rustam – Hamza Umarov va Xolisxon – M.Ixtiyorova ham ijro jihatdan L.Sarimsoqova darajasiga ko'tarishga intiladi. Rustam Xolisxon fojiasida o'zini aybdor hisoblab, sevgisi yo'lida sobit turib kurashmoq, ya'ni razolat makonidan sevgilisini qutqarmoq rejasini tuzadi. U o'zga nom bilan, qiyofasini o'zgartirgan holda Xolisxonga navbatdagi xaridor, husniga shaydo kishi bo'lib islovatxonaga boradi, asl maqsadi esa Xolisxonni olib qochish. Shu sahnada Rustam – Hamza Umarov holatlarida chuqur qayg'u, iztirob, tashvish, dramatizm hukmron. Aktyor voqeadagi dramatik holatni satirik komediya uslubida ochib berish orqali murakkab xarakter yaratgan. Xolisxonga o'zini tanitib, maqsadini bildirgan Rustam sevgilisini olib qochmoqchi bo'lganda, Mirzakarim qora pichog'idan halok bo'ladi. Rustamning o'limidan dahshatga tushgan Xolisxon pichoqni olib, o'z ko'ksiga sanchadi. Shu tarzda sevishganlar yovuzlik va fisq-u fasod qurboniga aylanadilar.

Hamza Umarovning nutqqa juda talabchan bo'lgan. So'zdagi ma'no va mantiqni chuqur anglab, tub ma'nosini ochishga intilishi, so'zni chaynamasdan, tomoshabinga butun shirasi va mazmuni bilan to'liq yetkazishi tufayli har bir so'z mo'ljalga o'qday aniq tekkan. U san'atning qaysi turida ijod etmasin, ijro uslubida so'zga tayandi. Ijodkor aktyor o'z imkoniyatini san'atning turli janrlarida sinab ko'rishi lozim. Shunda uning nimalarga qodirligi ayon bo'ladi. Hamza Umarovning tarixiy janrlarda orttirgan ijodiy tajribasi keyingi ijodiga ilhom va obrazlariga sayqal berdi. Shoir va dramaturg Turob To'la "Qizbuloq" asarini she'riy fojia deb ataydi va tragediya deb e'lon qiladi. Mazkur afsonaviy-romantik tragediya inson qismati va e'tiqod fojiasidan hikoya qiladi. Asar markazida Ummat ota, qizi Zebi va ayoli qismati turadi. Hamza Umarov unda ikki obrazni – Ummat ota va Gung rollarini ijro etgan. Ifoda vositalariga ko'ra bir-biriga o'xshamagan obrazlar yuzaga keladi. Aktyor Ummat otani obraz tabiatidan kelib chiqib, uni fanatik xudojo'y qilib gavdalantiradi.

Ummat ota – Hamza Umarov tirnoqqa zor, shuning uchun ko'pincha qaddi dol, tushkun kayfiyatda namoyon bo'ladi. O'z taqdiridan norozi emas, noma'lum sabablarga ko'ra jazolangani uni qiynaydi. Erta bir kun dunyodan o'tsa, nomi o'chib ketishini o'ylab eziladi. Ammo u Alloh marhamatidan umidvor. Aktyor obraz mazmun-mohiyatini chuqur anglab, qahramoni dardu alamlarini o'z vujudiga singdirgan holda umumlashma, biroq hayotiy obraz yaratadi. "Ummat ota qistovi bilan farzandtalab bo'lib ziyoratgohga ibodatga borgan juvon maqbarada shayx a'lamga xizmatkor bo'lib yurgan Gung tomonidan zo'rlanadi. Bu voqea ayolning bir umrlik siri bo'lib qoladi. Farzand dunyoga kelgach, Ummat otaning ziyoratgohga e'tiqodi ortdi, ammo ayoli kun sayin g'amga botadi" [3, 2-b].

"Qizbuloq" tragediyasida inson taqdiri, orzu-armonlari, ko'r-ko'rona e'tiqod tufayli tug'ilgan nafrat tuyg'ulari to'qnashadi. Ziddiyatlar dovulga aylanadi. Bu jarayonda Ummat ota xonadoni vayron bo'ladi. Hamza Umarov obraz xarakterini yaratishda so'zdan o'rinli foydalanib kelgani, so'z uning ijodida o'ta muhim vosita ekani yuqorida qayta-qayta aytib o'tildi. Ammo personaj gung bo'lsa-chi? Bunday holatlarda aktyor obraz yaratishda nuqul imo-ishoralardan, nigohlardan tashqi holatlardan foydalanib ish ko'radi. San'atkor gung rolida biron bir so'z ishlatmasdan, holat, imo-ishora va xatti-harakat orqali uning hayoti, qismati, fe'l-atvori haqida tugal hikoya qiladi. Gung Hamza Umarov talqinida shayxning so'zlariga bir umr "egasiga sodiq itday" itoat etib kelgan, o'z shaxsiyatini yo'qotgan sho'rpeshona kimsa. Uning harakatlaridan u uchun shayxga itoatgo'ylik muhimmi yoki muqaddas qadamjoga e'tiqodmi, ajratish qiyin. Aktyor gung taqdirini, xarakterini, holatlarini mushohada qilib, murakkab, ziddiyatli tarzda tasvirlaydi. Aktyor ijrosida so'z emas, qiyofa va holatlar so'zlaydi.

Aktyor gung obrazida "ekzistensional" zaruratda bir qarorga kelishning muhimligini namoyon etadi: birinchidan, ziyoratgoh va shayxga bo'lgan e'tiqod hamda hirsiy holat o'rtasidagi ziddiyat, ikkinchidan, shayxga nazira qilingan qizni ko'p yillik xizmatlari uchun unga tortiq etilishidan ham xursand, ham xursand

bo‘lish holatidan pushaymon bo‘lganligi, chunki qiz uning o‘z pushti kamaridan paydo bo‘lgan. Qilmishidan dahshatga tushgan gung – Hamza Umarov, o‘zini halok etib, gunohini qoni bilan yuvadi. “Shu sahnada uning nafratga to‘la qalbi junbushga keladi. Ota e’tiqodi qurboni bo‘lgan Zebi o‘zini Qizbuloqqa cho‘ktiradi” [4, 261-b]. Ummat ota qizining tumoridagi marhum onasi bitgan xatdan sirni bilgach, faryod chekib, qadamjodan yuz o‘giradi, hatto xudoga shak keltiradi. Aldov alami, ayrilik yuragini pora-pora qiladi. Aktyor mana shu sahnada qahramoni fojiasini yuqori darajada ifodalaydi. Aktyorning vazifasi hayotdagi salbiy va o‘ta xunuk hodisani ham badiiy tafakkur darajasida talqin etib, ibratli va tarbiyaviy jihatlarni ochib berib, tomoshabinning ongi va ruhiyatiga muayyan fikr va tuyg‘ularni singdirishdir.

Ch.Aytmatov asarlari dunyoning ko‘plab tillariga tarjima qilingan. Ch.Aytmatovning “Momo yer” qissasi ikkinchi jahon urushining insoniyat boshiga solgan fojialari haqida hikoya qiladi. Asar murakkab kompozitsion qurilishga ega bo‘lib, tarixiy-falsafiy yondashuvni talab etadi. Asar qahramoni To‘lg‘anoyning urush tufayli yetim qolgan nabirasi Jonbo‘latga ota-onasi qismatidan hikoya qilishi va shu asosda voqealarning birin-ketin aks ettirilishi sahnaviy variantga asos qilib olinganidan spektakl ta’sirli chiqqan. Sahna dekoratsiyasida ifodalangan yo‘l inson hayotining ramzi sifatida taassurot qoldiradi. Hamza Umarov ijrosidagi Qosim obrazi aktyorning shaxsiy kechmishlari va urushga bo‘lgan nafratidan yuzaga kelgan. U obraz yaratmaydi, balki asar voqealarida, aks ettirilayotgan davrning achchiq xotiralari girdobida yashaydi. Qahramoni Qosimning urushga bo‘lgan nafrati va vatanparvarlik tuyg‘usi aktyorning shaxsiy xotiralari mahsuli bo‘lgani bois obraz ta’sirli va hayotiy. To‘lg‘anoy – T.Jafforova matonatli, mushfiq va mehribon ona, urush tufayli yostiqdoshi, o‘g‘li va kelinidan ayrilib, nabirasi bilan yolg‘iz qolgan. Lekin hayotga bo‘lgan muhabbat, ulkan insoniy tuyg‘ular To‘lg‘anoy xarakterida hukmronligicha qolaveradi. Psixologik kechinmaga asoslangan Qosim – Hamza Umarov, To‘lg‘anoy kelini Aliman va o‘g‘li Qosimni yod olgandagina sahnada paydo bo‘ladi. Lekin shunga qaramay, aktyor kichik obrazda katta xarakter yaratadi. “Qosim – Hamza Umarov timsolida yurtni dushmandan ozod etishda shirin jonidan kechishga tayyor shijoatli el farzandi gavdalanadi. Turmush qurganiga hafta o‘tmay urushga otlanadi, o‘z o‘rnini frontda deb biladi” [5, 3-b]. Hamza Umarov muallif maqsadini, obrazning maqsad va mohiyatini anglash asosida qahramonining vatanparvarlik va insoniy tuyg‘ularini gavdalantiradi.

Hamza Umarov butun ijodini, iste’dodini, kuch va g‘ayratini xalq xizmatiga safarbar qildi, yaratgan obrazlarida davr kishilarining xohish-intilishlari, orzulari, maqsad va vazifalari o‘z ifodasini topdi. U yaratgan xoh ijobiy, xoh salbiy, xoh asosiy, xoh epizod obrazlar bo‘lmasin, ularning barchasi tomoshabinlarni ma’naviy jihatdan tarbiyalashga qaratildi. Uning aktyorlik mahorati ustida ish olib borish uslubi, ijodga bo‘lgan ishtiyoqi, muhabbati yaratgan obrazlari, tajribali, ulkan san’atkor ekanligidan dalolat beradi. Mahoratli aktyor samarali ijodi bilan o‘zbek teatr va kino san’ati shuhratini dunyoga tarannum etibgina qolmay, o‘zbek aktyorlik maktabining shakllantirish va takomillashtirish ishiga katta hissa qo‘shdi. Hamza Umarovning samarali ijodi yosh aktyorlar avlodini tarbiyalashda namuna bo‘lib xizmat qiladi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Xolmirzayev H. Obraz va talqin. – Toshkent: Chashma Print, 2010. – 160 b.
2. Абдуллаева С. Турсунхон Жаъфарова. – Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти, 1974. – 102 б.
3. Мирзо Ё. Муқимийнинг Ҳамзаси // Ўзбекистон маданияти. – Тошкент, 1964. – 30 апрель. – № 33. – Б. 2.
4. Yo‘ldoshev S. va boshqalar. Yangi va eng yangi davr g‘arbiy yevropa falsafasi. – Toshkent: Sharq, 2002. – 261 b.
5. Зиядуллаева Н. Юксак бурч // Тошкент оқшоми. – Тошкент, 1974. – 27 март. – № 27. – Б. 2.

Dilnoza NAZIROVA,
O‘zbekiston davlat satira teatri
Adabiy bo‘lim mudiri



KULGI ORTIDAGI MAHORAT

(Roza Karimovaning sahna san’atidagi ijodiy faoliyati)

Annotatsiya. *Maqolada O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan artist Roza Mashurovna Karimovaning milliy satira, teatr va televideniye san’atidagi ijodiy faoliyati tahlil qilinadi. Aktrisaning hajviy obraz yaratish mahorati, sahna ifoda vositalari hamda televizion miniatyuralardagi faoliyati aniq faktlar asosida yoritiladi. Kulgi orqali inson xarakteri va ijtimoiy munosabatlarni ochib berish xususiyatlariga e’tibor qaratiladi.*

Kalit so‘zlar: *Roza Karimova, o‘zbek satirasi, hajv, kulgi, aktyorlik mahorati, televizion miniatyura, teatr san’ati, sahna obrazi, milliy xarakter, ijodiy meros.*

Аннотация. *В статье анализируется творческая деятельность заслуженной артистки Узбекистана Розы Машуровны Каримовой в области национальной сатиры, театрального и телевизионного искусства. На основе конкретных фактов освещаются мастерство актрисы в создании комедийных образов, сценические средства выразительности, а также её деятельность в телевизионных миниатюрах. Особое внимание уделяется особенностям раскрытия человеческого характера и социальных отношений посредством смеха.*

Ключевые слова: *Роза Каримова, узбекская сатира, юмор, смех, актёрское мастерство, телевизионная миниатюра, театральное искусство, сценический образ, национальный характер, творческое наследие.*

Abstract. *The article analyzes the creative activity of Roza Mashurovna Karimova, a Honored Artist of Uzbekistan, in the fields of national satire, theatre, and television art. Based on specific facts, the study highlights the actress’s mastery in creating comic characters, her use of stage expressive techniques, and her work in television miniatures. Particular attention is paid to the ways in which human character and social relationships are revealed through laughter.*

Keywords: *Roza Karimova, Uzbek satire, humor, laughter, acting skills, television miniature, theatre art, stage character, national character, creative legacy.*

O‘zbek milliy san’ati tarixida kulgi va hajv insonning voqelikka munosabatini ifodalovchi, hayotdagi nomutanosiblik va ziddiyatlarni badiiy idrok etishga xizmat qiluvchi muhim estetik hodisalardan biri sifatida shakllangan. Hajvning badiiy tabiati shundaki, unda kulgi tashqi maqsad emas, balki muayyan mazmunni yetkazish vositasidir. Inson xarakteridagi zaif jihatlar, kundalik hayotdagi nomutanosibliklar, ijtimoiy-maishiy munosabatlardagi ziddiyatlar kulgi vositasida ko‘rsatilganda, tomoshabin hodisaga oddiy kuzatuvchi sifatida emas, balki uning mohiyatini anglashga intiluvchi faol qabul qiluvchi sifatida munosabat bildiradi. Shu sababli hajviy aktyorlik oddiy kuldirish qobiliyatidan ancha murakkab bo‘lib, unda kuzatuvchanlik, psixologik tahlil, sahnaviy ifoda, nutq madaniyati, harakat va pauzadan foydalanish mahorati o‘zaro uyg‘unlashadi. O‘zbek sahna va televizion san’atida ushbu xususiyatlarni o‘z ijodiy faoliyatida namoyon etgan san’atkorlardan biri Roza Mashurovna Karimovadir. Uning ijodiy faoliyatini o‘rganish faqat bir aktrisaning san’atdagi o‘rnini aniqlash bilan cheklanmaydi. Mazkur tajriba milliy hajviy aktyorlik maktabining ayrim tamoyillarini, teatr va televideniye o‘rtasidagi ijodiy aloqani hamda televizion miniatyura janrining shakllanish jarayonlarini tadqiq etish uchun ham muhimdir.

Ijodkorning aktyorlik tabiatini belgilovchi muhim jihatlardan biri obraz yaratishda tabiiylikka tayanishidir. Hajviy ijroda tashqi bo‘rttirish, baland ovoz, ko‘p sonli harakatlar yoki kuchaytirilgan mimika kulgi uyg‘otishi mumkin. Ammo bunday usul obrazning hayotiyligi bilan har doim ham uyg‘unlashavermaydi. Professional hajviy aktyorlikning muhim mezoni shundaki, kulgi personajning ichki xarakteridan, uning vaziyatga munosabatidan va xatti-harakatlaridagi nomutanosiblikdan kelib chiqadi. Bunday ijroda tomoshabin sahnada faqat kulgili holatga tushgan qahramonni emas, balki o‘z qarashlari, odatlari, maqsadlari va ichki ziddiyatlariga ega bo‘lgan insonni ko‘radi. Shuning uchun ham hajviy obrazning ta’sirchanligi ko‘pincha uning qanchalik hayotiy va tanish ekaniga bog‘liq. Aktrisa ijodida oddiy kundalik vaziyatdan komizm topish, insonning tabiiy xatti-harakatidagi kulgili jihatni bo‘rttirmasdan ochib berish tamoyili alohida ahamiyat kasb etadi. Bu esa uning ijrosini tashqi komizmga emas, xarakter komizmiga yaqinlashtiradi.

San’atkorning professional shakllanishida Toshkent teatr va rassomlik san’ati institutidagi ta’lim muhim o‘rin tutgan. 2022-yilda e’lon qilingan suhbatda uning Ergash Karimov bilan mazkur oliy ta’lim muassasasida birga tahsil olgani, o‘qish yillaridagi tanishuv va keyingi ijodiy hayoti haqida ma’lumotlar berilgan [1]. Institutdagi ta’lim aktyorlik kasbining nazariy va amaliy asoslarini egallash, sahna nutqi, obraz ustida ishlash, hamkor aktyor bilan ijodiy munosabat o‘rnatish kabi professional ko‘nikmalarni shakllantirish uchun zamin yaratgan. Keyingi faoliyatida teatr, televideniye va boshqa ekran shakllariga murojaat qilishi esa ushbu tayyorgarlikning turli ijodiy muhitlarda sinovdan o‘tganini ko‘rsatadi. Suhbatda ijodkorning teatrga ishga kirish jarayoni, dublyaj bilan bog‘liq takliflar hamda keyinchalik televideniyedagi faoliyati haqida ham ma’lumotlar mavjud [1].

Televizion ijod mazkur faoliyatning alohida va muhim bosqichini tashkil etadi. Aktrisaning xotiralariga ko‘ra, 1965-yilda O‘zbekiston televideniyesining “Yoshlar” studiyasi qoshida miniatyuralar teatri tashkil etilgan. U ushbu ijodiy muhitda ssenariylar ustida birgalikda ishlash, yangi qalamkashlarni jalb etish va kundalik hayotdagi qiziq vaziyatlarni televizion miniatyuraga aylantirish jarayonlari haqida so‘z yuritadi [1]. Bu ma’lumot o‘zbek telehajvining shakllanishida jamoaviy ijod muhim o‘rin tutganini ko‘rsatadi. Miniatyura o‘zining ixcham shakli bilan aktyorlik san’atiga alohida talab qo‘yadi: katta spektaklda bir necha sahna yoki epizod davomida ochilishi mumkin bo‘lgan xarakter televizion miniatyurada bir necha daqiqada namoyon bo‘lishi kerak. Demak, aktyor personajning asosiy xususiyatini juda qisqa vaqt ichida belgilashi, komik vaziyatning mohiyatini anglatishi va tomoshabinning e’tiborini birinchi lahzadanoq jalb qila olishi lozim.

Miniatyuralar teatriga teatr aktrisalari ham taklif etilgani, biroq ayrim hollarda ularning teatr spektakllaridagi bandligi sababli suratga olish jarayonida ishtirok eta olmagani va shu munosabat bilan ijodkor ham miniatyuralarga jalb qilingani haqidagi ma’lumotlar alohida e’tiborga loyiq. Ilk rollardan biri “Ikki tiyin” nomli miniatyurada ijro etilgani va mazkur chiqish muharrirlar hamda tomoshabinlarga ma’qul kelgani suhbatda bevosita qayd etiladi [1]. Ushbu ma’lumot televideniyedagi aktyorlik faoliyatining tasodifiy epizod emas, balki amaliy jarayon davomida o‘zini namoyon qilgan ijodiy imkoniyat sifatida shakllanganini ko‘rsatadi. Ekran san’atida aktyor uchun tabiiylik, kamera oldidagi erkinlik, ovoz va mimikaning me’yorli qo‘llanishi muhim. Sahnada tomoshabinga yetkazish uchun kattaroq harakat talab qilinishi mumkin bo‘lsa, kamera oldida aynan shu harakatning kichik, tabiiy shakli kuchliroq badiiy ta’sirga ega bo‘ladi.

“Paxtakor yutganda, yutqazganda” nomi bilan bog‘liq miniatyuralarning yaratilish tarixi ham o‘sha davr telehajvining hayotiy manbalarini ko‘rsatadi. Xotiralarda ushbu miniatyuralarning o‘sha davr ijodiy jarayonlari bilan bog‘liqligi aytiladi [1]. Mazkur misol orqali sport hodisasining o‘zi emas, balki uning inson kayfiyati va kundalik munosabatlarga ta’siri hajviy materialga aylanganini ko‘rish mumkin. Demak, televizion satira voqeaning tashqi tomonini emas, uning inson xarakteridagi aks-sadosini ham badiiy kuzatish imkonini bergan. G‘alaba va mag‘lubiyatga munosabat, kayfiyatning keskin o‘zgarishi, insonning o‘zini tutishi kabi holatlar komik vaziyatni yaratish uchun material bo‘lib xizmat qilgan. Bu jihat hajvning hayotiyligini belgilovchi omillardan biridir.

Teleminiatyuralarning ommaviy qabul qilinishi ham ularning tarixiy ahamiyatini belgilaydi. Xotiralarda o‘sha davrda tomoshabinlarning miniatyuralarga qiziqishi nihoyatda yuqori bo‘lgani, televideniyega viloyatlardan ko‘plab xatlar kelgani va ayrim tomoshabinlar ko‘rsatuvlarda ko‘tarilgan masalalar ta’sirida o‘z xatti-harakatini o‘zgartirgani haqidagi fikrlar keltiriladi [1]. Bu esa televizion hajvning shunchaki ko‘ngilochar mahsulot bo‘lmaganini



ko‘rsatadi. Tomoshabin kulgi orqali o‘zini, atrofidagi odamlarni yoki jamiyatdagi muayyan holatlarni ko‘rgan. Shu sababli kulgi estetik zavq bilan bir qatorda ijtimoiy refleksiyani ham yuzaga keltirgan. Satiraning kuchi ham shunda: u to‘g‘ridan-to‘g‘ri pand-nasihat qilmasdan, insonni o‘z xatti-harakatiga tashqaridan qarashga majbur qiladi.

Hajviy obrazning bunday ta’sir kuchini inson xarakteridagi ichki ziddiyatlar orqali tushuntirish mumkin. Komizm ko‘pincha insonning o‘zi haqidagi tasavvuri bilan real xatti-harakati o‘rtasidagi tafovutdan paydo bo‘ladi. Qahramon o‘zini dono, uddaburon yoki obro‘li deb hisoblaydi, biroq vaziyat uning bu tasavvurini inkor etadi. Yoki inson boshqalarga nasihat qiladi, ammo o‘zi aynan shu qoidaga amal qilmaydi. Bunday nomutanosiblik hajv uchun tabiiy materialdir. Aktyorning vazifasi esa uni sun’iy tarzda kuchaytirish emas, balki xarakter mantig‘ini aniq ko‘rsatishdir. Shunda tomoshabin kulayotgan paytda bir vaqtning o‘zida personajning insoniy jihatini ham anglaydi. Shu ma’noda haqiqiy hajv masxara bilan hamdardlikni bir-biriga qarama-qarshi qo‘ymaydi. Qahramonning kamchiligi kulgi obyekti bo‘lsa-da, uning insoniy qiyofasi saqlanib qoladi.

Milliy xarakter masalasi ham ushbu ijodiy tajribani tahlil qilishda muhimdir. O‘zbek hajvi ko‘pincha kundalik turmush, oilaviy munosabatlar, qo‘shnichilik, mehnat jarayoni, qarindoshlik, muomala madaniyati va insonlar o‘rtasidagi oddiy vaziyatlardan oziqlanadi. Tomoshabin uchun tanish muhitda yuzaga kelgan komizm kuchliroq qabul qilinadi, chunki u sahnadagi yoki ekrandagi vaziyatda o‘z hayotining ayrim belgilarini taniydi. Milliy xarakter faqat tashqi ko‘rinish yoki kiyinish orqali emas, nutq, ohang, murojaat shakli, muomala va vaziyatga beriladigan munosabat orqali ham namoyon bo‘ladi. Shuning uchun hajviy aktyor uchun milliy nutqning tabiiyligini saqlash katta ahamiyatga ega. So‘zning qanday talaffuz qilinishi, qaysi bo‘g‘inga urg‘u tushishi, qayerda pauza qilinishi yoki biror gapga qanday reaksiya bildirilishi personajning ijtimoiy va ruhiy qiyofasini ochib beradi.

Shu nuqtayi nazardan R.Karimovaning ijodiy uslubini milliy yumor estetikasi bilan professional aktyorlik texnikasining uyg‘unligi sifatida baholash mumkin. Bu yerda “milliylik”ni faqat mavzu bilan cheklash to‘g‘ri emas. Milliylik obrazning fikrlash tarzida, muomala madaniyatida, vaziyatga munosabatida, nutq ohangida va xarakter detallarida namoyon bo‘ladi. Shu bilan birga, bunday obraz faqat ma’lum bir davrga xos bo‘lib qolmay, inson xarakteridagi umumiy jihatlarni ifodalash darajasiga ko‘tarilishi mumkin. Ana shunda maishiy holat badiiy umumlashmaga aylanadi.

Ijodiy hamkorlik masalasida Ergash Karimov bilan birgalikdagi faoliyat ham alohida tadqiqiy ahamiyatga ega. Biroq bu munosabatni faqat oilaviy hayot doirasida ko‘rish ilmiy tahlilni toraytiradi. Muhimi, ular faoliyat olib borgan televideniye muhitida aktyor, ssenariynavis, muharrir, rejissyor va boshqa mutaxassislarning hamkorligi asosida yangi hajviy shakl vujudga kelgan. Xotiralarda ijodkorlarning bir joyga yig‘ilib, chalg‘imaslik uchun xonalarni yopib, ssenariylar

ustida ishlagani qayd etiladi [1]. Bu ma’lumot teleminiatyuraning tayyor mahsulot emas, balki mualliflik va ijrochilik mehnatining birlashuvi natijasida yaratilganini ko‘rsatadi. Shuningdek, yangi qalamkashlarning jarayonga jalb qilinishi hajviy janrning rivojlanishi uchun doimiy yangi material zarur bo‘lganini anglatadi.

Teleminiatyuralar tarixini o‘rganishda yana bir muhim jihat – tomoshabin bilan qayta aloqa mexanizmining mavjudligidir. Teatrda tomoshabin reaksiyasi bevosita, spektakl vaqtida seziladi. Televideniyeda esa maktublar, murojaatlar va keyingi dasturlarga bo‘lgan qiziqish orqali auditoriya munosabatini o‘rganish mumkin bo‘lgan. O‘sha davrdagi ko‘plab xatlar miniatyuralarning keng ommaga yetib borganidan dalolat beradi [1]. Bu esa telehajvning kommunikativ xususiyatini kuchaytirgan. Tomoshabin faqat tayyor mahsulotni qabul qiluvchi emas, balki ijodiy jarayonning keyingi yo‘nalishiga bilvosita ta’sir ko‘rsatuvchi omilga aylangan.

Hajvning ijtimoiy vazifasi aynan shu nuqtada namoyon bo‘ladi. Kulgi insonning o‘ziga tashqaridan qarash imkonini beradi. Oddiy tanqid ba’zan himoya reaksiyasini yuzaga keltirishi mumkin, kulgi esa shu fikrni yumshoqroq, ammo ta’sirchanroq tarzda yetkazadi. Tomoshabin o‘zining yoki atrofidagi insonlarning ayrim xatti-harakatlarini kulgi orqali ko‘rganda, tanqidni to‘g‘ridan-to‘g‘ri nasihat sifatida emas, badiiy kuzatuv sifatida qabul qiladi. Shu sababli hajv ijtimoiy ongning o‘ziga xos estetik shakllaridan biridir. Bunda aktyorning individual mahorati hal qiluvchi ahamiyat kasb etadi, chunki ssenariyda mavjud kulgili vaziyat aktyor ijrosisiz to‘liq badiiy ta’sirga ega bo‘lmasligi mumkin.

Ijodiy faoliyatni milliy aktyorlik maktabi nuqtayi nazaridan baholaganda, uning tajribasida hayotiy kuzatuv, tabiiy ijro, qisqa shaklda xarakter yaratish va kulgida me’yorni saqlash kabi tamoyillarni ajratish mumkin. Birinchi tamoyil – aktyorning real hayotdan material topish qobiliyatini anglatadi. Ikkinchisi – obrazni sun’iy bo‘rttirishdan himoya qiladi. Uchinchisi – televizion miniatyura kabi ixcham janrning asosiy talabidir. To‘rtinchisi esa, hajvning badiiy saviyasini belgilaydi. Ushbu tamoyillar bir-biri bilan uzviy bog‘langan. Hayotiy kuzatuv bo‘lmasa, obraz sun’iylashadi; tabiiylik bo‘lmasa, komizm qo‘pol tus oladi; qisqa shaklda xarakter yaratilmasa, miniatyura cho‘zilib ketadi; me’yor saqlanmasa esa kulgi o‘zining estetik ta’sirini yo‘qotadi.

Teatr va televideniye tajribasining o‘zaro to‘ldirishi ham alohida ahamiyatga ega. Teatr aktyorga jonli tomoshabin bilan muloqot qilish, sahna makonini his etish, ansambl bilan ishlash va obrazni dramatik rivojda ko‘rsatish imkonini beradi. Televideniye esa kamera bilan ishlash, yirik plan, montaj va detalning badiiy imkoniyatlarini ochadi. Shu sababli teatr tajribasiga ega bo‘lgan aktyorning televideniyedagi faoliyati ikki xil estetik tizimning o‘zaro boyishiga olib keladi. O‘zbek televideniyesi tarixiga bag‘ishlangan ilmiy tadqiqotda ham 1960-yillarda teatr san’ati bo‘yicha tahsil olgan yoshlar televideniyega jalb etilgani va shu jarayonda yangi ekran aktyorlari shakllangani qayd etilgan [2]. Bu holat milliy ekran aktyorligi shakllanishida teatr maktabining tarixiy rolini ko‘rsatadi.

Ushbu ijodiy tajribaning yana bir muhim tomoni shundaki, unda hajv “yengil janr” sifatida emas, jiddiy professional tayyorgarlikni talab qiladigan san’at shakli sifatida namoyon bo‘ladi. Tomoshabinni kuldirish tashqaridan qaraganda oson vazifaga o‘xshashi mumkin. Aslida esa ishonarli kulgi ortida inson psixologiyasini kuzatish, hayotiy vaziyatni tanlash, komik nuqtani topish, nutq va harakatni boshqarish hamda tomoshabin reaksiyasini hisobga olish kabi murakkab jarayonlar turadi. Shu jihatdan mazkur ijodiy merosni aktyorlik mahoratining amaliy maktabi sifatida ham baholash mumkin.

Bugungi media makonida mazkur tajribaning dolzarbligi yanada oshmoqda. Raqamli platformalar, ijtimoiy tarmoqlar va qisqa videolar hajviy kontentning yangi shakllarini yaratmoqda. Biroq texnologiya o‘zgargani bilan haqiqiy hajvning asosiy mezonlari o‘zgarmaydi. Xarakter, hayotiylik, badiiy ishonch, vaziyatning aniqligi va mazmunli kulgi har qanday davrda o‘z ahamiyatini saqlab qoladi. Shu nuqtayi nazardan avvalgi avlod aktyorlarining tajribasi zamonaviy ijodkorlar uchun ham amaliy ahamiyatga ega. Qisqa videoda ham bir necha soniya ichida xarakter yaratish, tomoshabinni kuldirish va shu bilan birga muayyan fikr uyg‘otish talab qilinadi. Bu esa televizion miniatyura tajribasi bilan ma’lum ma’noda mushtarakdir.

2026-yilda san’atkorning ko‘p yillik faoliyati davlat darajasida yana bir bor e’tirof etildi. O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining 2026-yil 28-maydagi “Madaniyat, san’at va adabiyot sohalari xodimlaridan bir guruhini mukofotlash to‘g‘risida”gi Farmonida Karimova Roza Mashurovna O‘zbekiston davlat satira teatri faxriy artisti sifatida ko‘rsatildi [3]. Shu munosabat bilan davlat mukofotlarini topshirish marosimida 167 nafar madaniyat, san’at va adabiyot sohasi vakili faxriy unvon, orden va medallar

bilan taqdirlangani ma'lum qilindi [4]. Bu e'tirof san'atkorning shaxsiy ijodiy xizmatlarini qadrlash bilan bir qatorda teatr va satira san'atining milliy madaniyatdagi mavqeini ham ko'rsatadi.

Shu o'rinda ilmiy aniqlik uchun bir jihatni alohida qayd etish lozim: maqolada san'atkorning ijodiy yo'li haqida ochiq manbalarda bevosita tasdiqlangan faktlar asos qilib olindi. Xususan, 2022-yilgi suhbatda uning Toshkent teatr va rassomlik san'ati institutida tahsil olgani, televideniyedagi faoliyati, "Yoshlar" studiyasi qoshidagi miniatyuralar teatri, "Ikki tiyin" hamda "Paxtakor yutganda, yutqazganda" kabi miniatyuralar bilan bog'liq xotiralari berilgan [1]. Televideniye aktyorligi tarixiga bag'ishlangan ilmiy manbada esa uning 1960-yillar televideniyesi aktyorlari qatoridagi ijodiy o'rni qayd etiladi [2]. Shu sababli mazkur ma'lumotlar ilmiy tahlil uchun birlamchi yoki yaqin manba sifatida qo'llanildi.

Xulosa qilib aytganda, ushbu ijodiy faoliyat o'zbek satira va sahna san'ati tarixida tabiiy aktyorlik, hayotiy kuzatuvchanlik, milliy nutq va kulgining ichki mazmunini ochish mahorati bilan alohida ahamiyat kasb etadi. Hajviy obraz yaratishda tashqi bo'rttirishdan ko'ra xarakter mantig'iga tayanish, kundalik vaziyatdan umumlashma darajasidagi badiiy ma'no chiqarish va tomoshabin bilan bevosita ruhiy aloqa o'rnatish ijodkorning muhim badiiy tamoyillari sifatida ko'zga tashlanadi. Ayniqsa, televizion miniatyura janridagi tajriba qisqa shaklda xarakter yaratish, mimika va intonatsiyadan samarali foydalanish, kamera imkoniyatlaridan foydalanish hamda kulgining ijtimoiy mazmunini ochib berish jihatidan muhimdir. "Ikki tiyin" va "Paxtakor yutganda, yutqazganda" kabi miniaturalarga oid xotiralar o'zbek telehajvi tarixini o'rganish uchun qimmatli manba hisoblanadi [1].

Eng muhimi, mazkur ijodiy meros kulgining asl mohiyatini anglashga imkon beradi: haqiqiy kulgi insonni kamsitish yoki shunchaki ko'ngil ochish uchun emas, hayotdagi nomutanosiblikni ko'rsatish, inson xarakterini anglash va tomoshabinni fikrlashga undash uchun xizmat qiladi. Aktrisaning sahna va ekran tajribasida kulgi bilan jiddiylik, hajv bilan insoniy hamdardlik, maishiy voqelik bilan badiiy umumlashma o'rtasidagi bog'liqlik yaqqol ko'rinadi. Shu jihatdan uning ijodiy merosi o'zbek satirasi tarixini, milliy aktyorlik maktabining rivojlanish jarayonlarini va televizion hajvning estetik xususiyatlarini o'rganishda muhim ilmiy-badiiy material sifatida baholanishi mumkin. 2026-yilda davlat tomonidan e'tirof etilgani esa bu ijodiy yo'lning milliy madaniyat taraqqiyotidagi o'rniga berilgan zamonaviy bahoning yana bir ko'rinishidir.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Karimova R. Ergash Karimov bilan muhabbatga to'la hayot kechirdik // Daryo. – 2022. – 2-oktabr
2. Teatr va kino. – 2025. – № 3. – Toshkent: O'zbekiston davlat san'at va madaniyat instituti.
3. O'zbekiston Respublikasi Prezidentining "Madaniyat, san'at va adabiyot sohalari xodimlaridan bir guruhini mukofotlash to'g'risida"gi Farmoni. – 2026. – 28-may.
4. O'zbekiston Respublikasi Oliy Majlisi Qonunchilik palatasi. "Madaniyat, san'at va adabiyot sohasi vakillariga Davlat mukofotlari topshirildi". – 2026. – 29-may.
5. Raxmatullayeva I. Davr o'z qahramonlarini izlaganda // Teatr. – 2003. – № 3.
6. Akbarov H. Tele-kinodramaturgiya: nazariya va amaliyot. – Toshkent: Ilm ziyo, 2006. – 176 b.



Isfandiyor XOMIDOV,
O‘zDSMI “Sahna nutqi” kafedrasi o‘qituvchisi,
San’atshunoslik fanlari bo‘yicha
falsafa doktori (PhD)

O‘ZBEK TEATRIDA KOMEDIYA NUTQINING TADRIJIY TARAQQIYOTI

Annotatsiya. *Maqolada o‘zbek teatrida komediya nutqining tadrijiy taraqqiyoti tarixiy-badiiy jarayonlar asosida tahlil qilinadi. Unda an’anaviy xalq teatridan boshlab, to bugungi davrgacha bo‘lgan nutqiy transformatsion xususiyatlar yoritiladi, nutqiy xarakter yaratish jihatlari o‘rganiladi. Tizimli tahlilda teatrshunos S.Qodirovaning davrlashtirish tamoyiliga tayaniladi va sahna nutqi doirasida ilmiy xulosalar olinadi.*

Kalit so‘zlar: *o‘zbek teatri, komediya janri, sahna nutqi, tadrijiy taraqqiyot, an’anaviy teatr, ma’rifatparvarlik, professionallashuv, satira, badihago‘ylik, nutqiy xarakter, realistik ijro, kinoya, tagma’no, aktyorlik mahorati, mustaqillik davri, jadid teatri.*

Аннотация. *В статье анализируется эволюция комической речи в узбекском театре на фоне исторических и художественных процессов. Рассматриваются изменения речевых форм – от традиционного народного театра до наших дней, а также аспекты создания сценических образов средствами речи. Системный анализ опирается на принципы периодизации, разработанные театроведом С.Кадировой, что позволяет сделать научно обоснованные выводы о специфике сценической речи.*

Ключевые слова: *Узбекский театр, комедийный жанр, сценическая речь, эволюционное развитие, традиционный театр, просветительское движение, профессионализация, сатира, импровизация, речевая характеристика, реалистическое исполнение, ирония, подтекст, актерское мастерство, эпоха независимости, джадидский театр.*

Abstract. *The article analyzes the evolutionary development of comedic speech in Uzbek theater against the backdrop of historical and artistic processes. It examines the transformations in speech patterns from traditional folk theater to the present day and explores aspects of creating speech-based characters. The systematic analysis draws upon the periodization principles established by theater scholar S.Qodirova to drive scholarly conclusions regarding stage speech.*

Keywords: *Uzbek theater, comedy genre, stage speech, evolutionary development, traditional theater, Enlightenment movement, professionalization, satire, improvisation, speech characterization, realistic performance, irony, subtext, acting craft, independence era, Jadid theater.*

Qadimdan o‘zbek teatri – mohiyatan aktyorlik teatri bo‘lib kelgan va bunda sahna nutqi asosiy ifoda vositalaridan biri hisoblangan. Sahnaning harakatlantiruvchi kuchi – aktyor badiiy tomoshaning kompozitsion markazida turgan, uning nutqi esa sahnaviy asar g‘oyasini yetkazish xususiyati bois, bosh komponent darajasida puxta ishlanishi talab etilgan. Shuning uchun O‘zbek teatri tomoshalarining yadrosi hamisha o‘tkir va dolzarb, milliy va umuminsoniy g‘oyalarni falsafiy-badiiy, sodda hamda xalqchil tilda yetkazishga qurilgan. Badihago‘ylik fenomeniga asoslangan o‘zbek an’anaviy teatridan boshlab, G‘arb tipidagi professional teatr rivojining barcha evolyutsion bosqichlarida sahna nutqi bosh mezon bo‘lib kelgan.

Abdulla Avloniyning 1914-yili yozilgan “Advokatlik osonmu?” pyesasi sahna yuzini ko‘rgan ilk o‘zbek yozma komediyasi sifatida e’tirof etiladi. Asarning dastlabki sahna talqinlarida an’anaviy xalq tomosha san’ati bilan

yangi teatr shakllarining o‘zaro uyg‘unlashuvi ko‘rinadi. Spektaklni sahnalashtirish jarayonida Bidiyorshum, Zokir Eshon, Sa’di Maxsum singari an’anaviy xalq teatri namoyandalarining ijro uslubi, badihago‘ylik an’analari, o‘ziga xos nutqiy ifoda vositalari va aktyorlik mahoratidan samarali foydalanilgan bo‘lishi ehtimoldan xoli emas. Shu jihatdan, ilk o‘zbek yozma komediyasining shakllanishi va sahnadagi muvaffaqiyatini xalq tomosha san’atining ko‘p asrlik tajribasi, ijrochilik an’analari hamda obrazli nutq imkoniyatlari bilan uzviy bog‘liq holda baholash mumkin.

O‘zbek an’anaviy teatrida komediya janri yetakchi hisoblangan va uning ijrosida so‘z, nutq mahorati asosiy ifoda vositalaridan biri sifatida namoyon bo‘lgan. Shu bois, an’anaviy teatrning o‘ziga xos xususiyatlari, komediya tilining shakllanish va rivojlanish jarayonlarini tadqiq etishda unda faoliyat yuritgan ijodkorlarning ijrochilik mahorati va sahnaviy uslubiga alohida e’tibor qaratish zarur.

An’anaviy teatrning yirik namoyandalaridan biri Muhammad Solih Bidiyorshumning aktyorlik mahorati va ijro uslubi bu borada muhim ilmiy xulosalarni taqdim etadi. Xususan, Bidiyorshum ijrochilik maktabida aktyor nutqi, so‘zlarni aniq va ta’sirchan talaffuz qilish, ovoz imkoniyatlaridan samarali foydalanish hamda nutqning vaziyatga mos ifodalanishiga alohida e’tibor qaratilgan. Bidiyorshum aktyorlarga “Har bir so‘zingiz ma’noli, serzavq, serqochiriq, o‘tkir va qiziq bo‘lsin. Qiziqlik qilayotganingizda aytgan biron so‘zingiz bo‘shga ketmasin… Tez so‘zlamang, dona-dona, lo‘nda-lo‘nda qilib gapiring. Hayotda qanday so‘zlasangiz maydonda ham o‘shanday so‘zlamang. Farqi bo‘lsin. Ohang o‘zgarsin, so‘z to‘lqini, ohangi taqlid qilayotgan kishingiz tovushiga, ohang va zarbiga o‘xshasin. Hozirjavob bo‘ling. Buning uchun o‘yinda so‘zlaydigan gapingizni oldin mashq qiling. Chunki o‘ynayotganingizda sherigingizning so‘ziga o‘sha zamoniyoq mutanosib javob qaytarish kerak bo‘ladi. Tovushingiz o‘tkir, butun davraga eshitiladigan bo‘lsin. Davrada, tomosha vaqtida odobsiz va g‘alamus so‘zlardan saqlaning, har bir so‘zni o‘ylab gapiring” [1, 91–92-bb.] – deya bugungi sahna nutqining talablarini o‘sha davrdayoq vazifalagan.

An’anaviy teatrda komediya janrining ustuvor mavqega ega bo‘lgani va uning ijrosi, avvalo, so‘z hamda nutq harakatiga asoslanganini ko‘plab jihatlar tasdiqlaydi. Keyingi davrda esa ijtimoiy-madaniy hayotda yuz bergan muhim o‘zgarishlar natijasida an’anaviy teatrning o‘rnini shaklan Yevropa teatri asosida shakllangan jadid teatri egallay boshladi. Mazkur yangi teatr muayyan bino va maxsus sahnada namoyish etilishi, dramaturgik asarga tayanishi hamda sahnaviy ifoda vositalarining tizimlashtirilishi bilan an’anaviy tomosha shaklidan farq qilardi.

Jadidlarning teatr san’atidagi faoliyati, xususan, uning dastlabki shakllanish bosqichlari haqida 1935-yilda nashr etilgan Miyon Buzruk Solihovning “O‘zbek teatri tarixi uchun materiallar” [2, 110-b] asarida qimmatli ma’lumotlar keltirilgan. Muallif mazkur asarida jadidlarning teatr sohasidagi ilk tashabbuslari, sahna faoliyatining shakllanishi va bu jarayonning o‘zbek teatr san’ati taraqqiyotidagi ahamiyatiga doir muhim ma’lumotlarni qayd etadi: *“…turli mamlakat tarixida teatru hayotining inkishofi va tugallanishi ikki yo‘l bilan bo‘lib kelgan. Buning biri eskidan u mamlakatda mavjud bo‘lgan xalq sahna o‘yunlarining tadrij bilan takomil etib o‘sish yo‘li; ikkinchisi esa boshqa bir mamlakatda o‘sib tiplashgan teatrudan o‘rnak olib va uni taqlid bilan o‘z hayotiga solishtiruv va o‘zlashtiruv yo‘lidir”* [2, 110-b].

Teatrshunos olima S.Qodirova o‘zining “XX asr o‘zbek teatrida komediya san’ati (shakllanish va taraqqiyot muammolari)” [3, 325-b] mavzusidagi doktorlik dissertatsiyasida o‘zbek teatrida komediya san’atining shakllanishi va taraqqiyotini davriy izchillik asosida tadqiq etgan. Mazkur ilmiy tadqiqot mavzuni o‘rganish, xususan, muayyan tarixiy davr sahna nutqining o‘ziga xos xususiyatlarini aniqlash va baholashda muhim ilmiy manba bo‘lib xizmat qiladi. Xususan, olima komediya san’ati taraqqiyotini ma’rifatchilik, professionallashuv, rivojlanish va mustaqillik davrlari kesimida tahlil etib, komedik asarlarning badiiy xususiyatlari asosida janr tabiati, uning shakllanish jarayonida yuzaga kelgan muammolar hamda ularning yechimlariga oid muhim ilmiy xulosalarni ilgari surgan.

O‘zbek teatrida ma’rifatchilik davri komediya san’ati XX asr boshlaridan 1920-yillargacha bo‘lgan tarixiy bosqichni qamrab oladi. Mazkur davr komediyalari o‘zining badiiy-estetik hamda sahnaviy xususiyatlari bilan ajralib turadi. Ayniqsa, aktyorlik ijrosida an’anaviy teatr tajribasining ta’siri yaqqol namoyon bo‘lib, badihago‘ylik (improvizatsiya) sahnaviy ifodaning muhim vositalaridan biri sifatida keng qo‘llangan. Shu bilan birga, obrazlarning ichki ruhiy holatini ochib berish usullari hali yetarlicha shakllanmagani bois, ijroda tashqi harakat, mimika, jest va bevosita ifodaga ustuvorlik berilgan. Ma’rifatparvar jadid dramaturglari, xususan, Abdulla Avloniy va Mannon Uyg‘ur, Hamza Hakimzoda Niyoziylar ijodida millat, jamiyat va inson taqdiriga daxldor dolzarb masalalarni sahnaga olib chiqish tamoyili muhim o‘rin egallaydi. Ular dramaturgiyaning shakliy va janriy imkoniyatlaridan foydalanib, davrning ijtimoiy muammolarini badiiy talqin etish hamda teatr vositasida tomoshabin

dunyoqarashiga ta'sir ko'rsatishni ko'zlaganlar. Shu ma'noda, mazkur davr dramaturgiyasini turli janrlarga mansub asarlar birlashtirib, ulardagi mushtarak g'oya xalqni jaholat va savodsizlikdan xalos etish, ma'rifatga chorlash hamda milliy taraqqiyot g'oyalarini targ'ib etishdan iborat bo'lgan. Ma'rifatparvarlik davri komediyalarining sahna nutqi xususiyatlariga baho berishda yuqoridagi jihatlar muhim hisoblanadi va aynan ular orqali aktyorlar ijodi professionallashuv yo'liga kirib borgani oydinlashadi. "Yangi teatrning dastlabki tashkiliy davrida ham aktyorlarni aynan qahramonlarning tashqi qiyofasi ko'proq qiziqtirgan. So'zlar tomoshabinga yetib borishi uchun dona-dona qilib gapirilgan, xarakterlar kulgili chiqishi uchun ma'lum qirralari bo'rttirilgan" [3, 325-b].

O'zbek teatri komediyalarining g'oyaviy-badiiy jihatdan takomillashib borishi, avvalo, o'zbek aktyorlari uchun tashkil etilgan maxsus teatr studiyalari faoliyati bilan chambarchas bog'liq. Xususan, 1924-yilda Moskvada, keyinchalik 1927–1930-yillarda qayta tashkil etilgan studiya hamda 1925-yilda Bokuda faoliyat yuritgan studiyada tahsil olgan o'zbek aktyor va ijodkorlari milliy teatrning professional asoslarini mustahkamlashga xizmat qildilar. Mazkur studiyalarda egallangan nazariy bilim va amaliy sahna tajribasi komediya janrining ijrochilik imkoniyatlarini kengaytirib, uning keyingi badiiy taraqqiyotiga muhim turtki berdi. Bu haqida professor S.Qodirova shunday yozadi: *"Avvallari kulgili sahna asarlarida o'ynash uchun asosan kuldiruvchi aktyorlar tanlanardi. Endi bu mezon bo'lmay qoldi. Avvalambor, har qanday aktyor turli janrdagi asarlarda turli rollarda o'ynay olishi maqsad qilib olindi. Aktyorning asosiy vazifasi yaratayotgan obrazining mag'zini ochib berishda ekani singdirib borildi. Tashqi xatti-harakatga, kuldirishga moyil aktyorlar jilovlandi"* [3, 80-b]. Studiyada Mannon Uyg'ur o'zbek aktyorlarining milliy ijrochilik xususiyatlari va an'anaviy sahna tajribasini hisobga olgan holda ta'lim berish zarurligini ta'kidlagan. Shuningdek, yangi ijro maktabini o'zlashtirish jarayonida komediya janrining imkoniyatlaridan samarali foydalanish mumkinligini ilgari surgan. Komediyani aktyorlik mahoratini shakllantirish va yangi sahna usullarini egallash vositasi sifatida tanlash o'zini oqlab, keyinchalik boshqa janrlarda ham badiiy jihatdan yetuk sahna asarlarining yaratilishiga zamin hozirladi.

Studiyada aktyorlarga sahna nutqi qonuniyatlari chuqur o'rgatilganini Mannon Uyg'urning "Revizor" spektakli tahlilida keltirgan ma'lumotlaridan anglash mumkin: *"Abror Hidoyatov shahar hokimi Skvoznik-Dmuxanovskiyning xarakterini chuqur ochib berish o'rniga bu obrazning tashqi qiyofasini yaratish bilan cheklandi, hokimning talaffuzlarga boy nutqi o'rniga deklomatsiya aralash dabdabali gapirish bilan kifoyalandi"* [4, 163-b]. Bundan ko'rinib turibdi-ki, aktyorlardan sahnada gavdalantirayotgan qahramonning obrazini realistik talqinda ijro etish talab qilingan va uni aynan nutqiy xarakter orqali ochib berish vazifasi yuklangan. Bu tamoyilni M.Uyg'ur o'zbek teatriga tadbiq etgan va nutqiy xarakter ustida ishlash orqali to'laqonli sahnaviy obraz yaratish mumkinligini targ'ib qilib kelgan. Mannon Uyg'urning mumtoz adabiyot, she'riyatga oid bilimlari, an'anaviy teatrdan sug'orilgan aktyorlik va rejissyorlik qobiliyati, studiyada orttirgan boy tajribasi bugungi zamonaviy o'zbek teatr san'atining poydevori bo'lib xizmat qilib kelmoqda.

Mannon Uyg'ur aktyorlardan nafaqat so'zning ravon va aniq talaffuz qilinishini, balki uning mazmunli va obrazli bo'lishini ham talab qilgan. Rejissyor o'z kuzatuv va tajribalarini quyidagicha ifoda qiladi: *"...Spektakllarda dramaturgning so'z uslubiga rioya qilinmayotir. Aktyorlar so'zni tomoshabinga yetarli ravishda yetkazmayotirlar. So'zning ochiq-oydin va ravshan bo'lishi ustida ishlanmayotir"* [5, 133-b]. Bundan xulosa qilish mumkinki, aktyorlar ijroda dramaturg tomonidan yozilgan sahnaviy asarning tilini topishi va komediya janri xususiyatlarini ochishda asar matnida berilgan so'zlarni unga monand ifodalashda xushyor bo'lishlari shart. Har bir so'zning zamirida yotgan ma'noni yetkazishda aniq va ravon talaffuzga ega bo'lishlari, nutqning texnik va badiiy jihatlariga e'tibor berishlari lozim. G'oyalarni ochishda sof talaffuz bilan so'zlarni ifodalash, tub ma'noni bildirishda nutq texnikasini ishga solishi zarurdir.

O'zbek teatrida professionallashuv davri 1920-1940-yillarni o'z ichiga oladi. Studiya faoliyatining asosiy maqsadi teatr san'atini yangi bosqichga olib chiqish, ya'ni an'anaviy badihago'ylik va shartlilikka asoslangan ijro uslubidan voz kechib, realistik ijroga o'tishni ta'minlashdan iborat edi. Bu jarayonda aktyorlik mahoratini rivojlantirish, obrazning ichki psixologiyasini ochish, sahna nutqini tabiiy va ishonarli qilish muhim vazifa sifatida qaraldi. Natijada sahnaviy talqinda sun'iylikdan voz kechilib, hayotiylik, mantiqiylik va psixologik asoslanganlik ustuvor ahamiyat kasb eta boshladi. Studiyada N.Gogolning "Revizor", Molyerning "Xasis", K.Gossining "Malikai Turandot", K.Goldonining "Ikki boyga bir malay" kabi xorijiy komediyalari, Cho'lponning "Yana uylanaman" kabi o'zbek komediyalari sahnalashtirildi.

Ikkinchi jahon urushi yillarida tomoshabinni vatanparvarlik, jasoratga chorlash g'oyalari

ustuvorligi bois, milliy komediyalar deyarli sahnalashtirilmadi. Komediya san’atining keyingi rivojlanish bosqichi 1950-yillardan so‘ng boshlandi. Bu davrda komediyaning badiiy imkoniyatlari yanada kengayib, janr rang-barangligi sezilarli darajada kuchaydi. Ayniqsa, milliy o‘ziga xoslikni aks ettirish masalasi muhim o‘rin egallab, asarlarda xalq turmushi, urf-odatlari, mentaliteti va ijtimoiy muammolari yanada chuqurroq badiiy talqin qilina boshlandi. Shu bilan birga, tomoshaviylik omili ham alohida ahamiyat kasb etib, sahnaviy ifoda, harakat, ritm, kulgi vositalari va dramatik vaziyatlar orqali tomoshabin e’tiborini jalb etish kuchaydi.

Milliy dramaturgiya va teatr taraqqiyotining muhim bosqichlaridan birida satira janrining keskin kuchayishi kuzatildi. Bu jarayon, avvalo, jamiyatdagi ijtimoiy ziddiyatlar, ma’naviy muammolar va inson xarakteridagi illatlarni ochib berishga bo‘lgan ehtiyoj bilan izohlanadi. Aynan shu davrda satira nafaqat kulgi vositasi, balki tanqidiy-badiiy qurol sifatida shakllandi. Bu yo‘nalishda Abdulla Qahhor ijodi alohida o‘rin tutadi. Uning “Shoxi so‘zana”, “Tobutdan tovush”, “Og‘riq tishlar”, “Ayajonlarim” kabi komediyalari o‘zbek sahnasida satirik tafakkurning yuksak namunasi sifatida namoyon bo‘ldi. Ushbu komediyalar ijtimoiy hayotdagi soxtalik, ikkiyuzlamachilik, maishatparastlik, pastkashlik kabi illatlarni keskin kulgi orqali fosh etadi.

Aktyorlar ijrosida sahna nutqi qisqa, lo‘nda va o‘tkir til ifodasi bilan ajralib turib, har bir replika orqali obrazning ichki mohiyatini ochishga xizmat qiladi. Ayniqsa, dialoglarda yashirin kinoya va tagma’no ustuvor bo‘ldi. Uyg‘unning “Parvona” komediyasi ham inson ruhiyati, muhabbat va fidoyilik masalalarini sahnaviy talqinda yoritib, dramatik va satirik unsurlar uyg‘unligini namoyon etdi. Umuman olganda, mazkur davr komediyalarida satira janrining kuchayishi sahna nutqining ham o‘ziga xos tarzda takomillashuviga olib keldi. Dialoglar yanada lo‘nda, obrazli va ma’nodor tus oldi, kulgi orqali jiddiy ijtimoiy fikrlarni yetkazish usuli keng qo‘llanila boshlandi.

1970–80-yillar o‘zbek teatrida komediya janri yangi badiiy izlanishlar va sahnaviy yechimlar bilan boyidi. Bu davr asarlarida nafaqat ijtimoiy muammolarni kulgi orqali yoritish, balki tomoshabinni faol badiiy jarayonga jalb etish tendensiyasi kuchaydi. Xususan, Erkin Vohidovning “Oltin devor” komediyasida dramaturgning hajviy xarakter yaratishdagi yuksak mahorati yaqqol namoyon bo‘ldi. Asarda obrazlar nafaqat kulgili vaziyatlar orqali, balki ularning nutqi, xatti-harakati va ichki ziddiyatlari orqali ham ochiladi. Har bir qahramon o‘ziga xos tipik xususiyatga ega bo‘lib, ular orqali jamiyatdagi ma’lum illatlar umumlashtirilgan holda ifodalanadi. Shuningdek, Said Ahmadning “Kelinlar qo‘zg‘oloni” komediyasida tomoshaviylikka alohida e’tibor qaratildi. Asarda “tomosha ichida tomosha” usulining qo‘llanilishi, erkin ijro, sahnadagi harakatning jonliligi va musiqiy elementlarning faol ishtiroki spektaklning dinamikasini oshiradi. Bu uslub tomoshabinni bevosita sahna jarayoniga yaqinlashtirib, voqealarning yanada ta’sirchan va jonli qabul qilinishiga xizmat qildi.

1991-yil O‘zbekiston mustaqillik erishgach, mafkuraviy buyurtmalar o‘rniga sahnada tomoshaviy asarlar ko‘paydi. Ma’lumki, komediya – eng tomoshabop janr. Ushbu xususiyati bois, bozor iqtisodiyotiga o‘tgan jamiyatdagi teatrlarning yashovchanligi uchun muhim hisoblandi va sahnadan gapirayotgan qahramon nutqi hayotiylik kasb etdi. Nutqda ortiqcha pafos va dabdabalikdan voz kechildi.

Xulosa qilib aytganda, O‘zbek teatrida komediya nutqining tadrijiy taraqqiyotini yoritish teatrshunos S.Qodirovaning tadqiqotlarida aks etgan tadrijiy bosqichlar kesimida yondashildi. Jumladan, komediya san’atining an’anaviy teatr, ma’rifatchilik, professionallashuv, rivojlanish davrlaridagi nutqiy xususiyatlar o‘rganildi. Kuzatuvlar orqali komediyalar tili an’anaviy teatrda asosan badihago‘ylikka, ma’rifatchilik davrida va’zxonlikka, professionallashuv davrida realistik uslubga, rivojlanish davrida esa satiraga qurilgani aniqlandi. Barcha tadrijiy bosqichlarda sahna nutqining spetsifikasiga oid umumiylik kuzatildi. Ya’ni, nutq orqali kulgi hosil qilish omillari an’anaviy teatr unsurlariga tayanishi, komediyalar asosan so‘z harakatiga qurilishi, so‘z kulgi uyg‘otuvchi asosiy ifoda vositasi sifatida qo‘llanilishi kabi xususiyatlar namoyon bo‘ldi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Раҳмонов М. Ўзбек театри тарихи (XVIII асрдан XX аср аввалигача ўзбек театр маданиятининг тараққиёт йўллари). – Тошкент: Фан, 1968. – 428 б.

2. Солиҳов М. Ўзбек театри тарихи учун материаллар. – Тошкент, 1935. – 110 б.

3. Qodirova S. XX asr O‘zbek teatrida komediya san’ati (shakllanish va taraqqiyot muammolari). San. dokt. diss. – Toshkent, 2003.

4. Уйгур М. «Ревизор» на сцене театра им. Хамзы. «Звезда востока», 1952, №2. Таржима Э.Исмоилов. Маълумот учун қаранг: Исмоилов Э. Маннон Уйғур. – Ташкент: Ўздабийнашр, 1965. – 163 б.

5. Исмоилов Э. Маннон Уйғур. – Тошкент: 1965. – 133 б.



Robiya RIZAYEVA,
O‘zDSMI “Dramatik teatr va kino san’ati” kafedrasi o‘qituvchisi

TEATRDA GRIM SAN’ATINING RIVOJLANISH JARAYONLARI

Annotatsiya. *Mazkur maqolada o‘zbek teatr san’atida grim san’atining shakllanishi va rivojlanish jarayonlari tarixiy-badiiy hamda ilmiy-metodik jihatdan tahlil qilinadi. Shuningdek, XX asrda professional teatrlarning rivojlanishi bilan grimning dekorativ vositadan dramaturgik obraz yaratishning muhim tarkibiy qismiga aylanishi asoslanadi. Maqolada Sur’at Jalilovning o‘zbek milliy grim maktabini shakllantirishdagi ijodiy, pedagogik va metodik faoliyatiga alohida e’tibor qaratilib, uning tarixiy-portret grimi, postij san’ati hamda grimni oliy ta’lim tizimida o‘qitish metodikasini rivojlantirishdagi xizmatlari tahlil qilinadi. Tadqiqot natijasida grim, postij va soch turmagining o‘zaro uyg‘unligi aktyor obrazining vizual va badiiy yaxlitligini ta’minlovchi muhim omil ekanligi aniqlanadi.*

Kalit so‘zlar: *o‘zbek teatr san’ati, grim san’ati, teatr grimi, milliy grim maktabi, aktyor obrazi, dramaturgik obraz, tarixiy-portret grimi, postij san’ati, soch turmagi, Sur’at Jalilov.*

Аннотация. *В статье рассматриваются процессы становления и развития искусства грима в узбекском театре с историко-художественной и научно-методической позиций. Обосновывается положение о том, что в процессе развития профессионального театра грим постепенно перешёл от функции внешнего декоративного оформления к важнейшему художественному компоненту создания драматургического образа. Особое внимание уделяется творческой, педагогической и методической деятельности Сурата Джалилова, сыгравшего значительную роль в формировании узбекской национальной школы грима. Анализируются его подходы к историко-портретному гриму, искусству постижа, а также методике преподавания грима в системе высшего художественного образования.*

Ключевые слова: *узбекское театральное искусство, искусство грима, театральный грим, национальная школа грима, сценический образ, драматургический образ, историко-портретный грим, искусство постижа, причёска, Сурат Джалилов.*

Abstract. *The article examines the processes of formation and development of the art of makeup (make-up) in the Uzbek theatre from historical, artistic, scientific, and methodological perspectives. It substantiates the thesis that in the course of professional theatre development, makeup gradually transitioned from a function of external decorative design to a crucial artistic component in creating a dramatic character. Special attention is given to the creative, pedagogical, and methodological activities of Surat Dzhalilov, who played a significant role in shaping the Uzbek national school of theatrical makeup. The study analyzes his approaches to historical-portrait makeup, the art of postiche (wig-making), as well as the methodology of teaching makeup within the system of higher arts education.*

Keywords: *Uzbek theatrical art, art of makeup, theatrical make-up, national school of makeup, stage image, dramatic character, historical-portrait makeup, art of postiche, hairstyle, Surat Dzhalilov.*

O‘zbek teatr san’ati tarixini grim san’atidan ajratgan holda o‘rganish mumkin emas. Chunki aktyor yaratayotgan badiiy obrazning ishonchliligi faqat dramaturgik matn yoki ijro mahorati bilan emas, balki uning tashqi qiyofasini shakllantiruvchi vizual vositalar – grim, libos, postij va sahna bezagi uyg‘unligi bilan belgilanadi. Shu sababli o‘zbek professional teatrining shakllanish jarayoni bir vaqtning o‘zida milliy grim madaniyatining rivojlanish bosqichlarini ham o‘zida aks ettiradi. Mazkur jarayonni ilmiy jihatdan tahlil qilish shuni ko‘rsatadiki, o‘zbek grim san’ati tayyor Yevropa modelining nusxasi sifatida emas, balki xalq tomoshalari, jadid teatrining

estetik qarashlari hamda professional teatr maktabining shakllanishi natijasida bosqichma-bosqich rivojlangan mustaqil san'at turidir.

Professional teatr paydo bo'lishidan avval ham o'zbek xalq tomosha madaniyatida aktyor tashqi qiyofasini o'zgartirishning turli shakllari mavjud bo'lgan. Masxarabozlar, qiziqchilar, dorbozlar va qo'g'irchoqbozlar tomoshabinda muayyan obraz haqidagi dastlabki tasavvurni hosil qilish uchun yuzni bo'yash, sun'iy soqol va mo'ylovlardan foydalanish, qosh va ko'z chiziqlarini bo'rttirish, shuningdek, turli tabiiy bo'yoqlar yordamida xarakter yaratish usullarini qo'llaganlar. Albatta, bu davrda grim bugungi ma'nodagi professional san'at darajasiga yetmagan edi, biroq keyinchalik shakllangan teatr grimining estetik ildizlari aynan ana shu xalq tomoshalari tajribasiga borib taqaladi.

M.T.To'laxo'jayeva o'zbek professional teatrining shakllanish jarayonini tahlil qilar ekan, uning paydo bo'lishi tasodifiy hodisa emasligini, balki xalqning ko'p asrlik tomosha madaniyati negizida yuzaga kelgan tarixiy jarayon ekanligini ta'kidlaydi. Olimaning fikricha, "Yuksak rivojlangan musiqa madaniyati, xoreografiya san'ati, qo'g'irchoq teatri, masxaraboz va qiziqchilar teatri Yevropa tipidagi professional teatrning shakllanishi uchun obyektiv shart-sharoit yaratdi" [1]. Mazkur fikr grim san'ati tarixini o'rganishda ham muhim metodologik ahamiyatga ega. Chunki professional grim ustalari faoliyati XX asr boshlarida yuzaga kelgan bo'lsa-da, obrazning tashqi qiyofasini badiiy vositalar orqali ifodalash an'analari xalq teatrida ancha ilgari shakllangan edi.

Xalq tomoshalarida grimning asosiy vazifasi real insonni boshqa shaxsga o'xshatish emas, balki personajning xarakterini bir qarashdayoq tomoshabinga anglatishdan iborat bo'lgan. Komik obrazlarda yuzning ayrim qismlari ataylab kattalashtirilgan, qoshlar keskin chizilgan, burun hajmi sun'iy ravishda o'zgartirilgan yoki yuzning ayrim joylari qoraytirilib, mubolag'ali ifoda yaratilgan. Bunday usullar dramatik ishonchlilikni emas, balki sahnaviy ta'sirchanlikni kuchaytirishga xizmat qilgan. Demak, o'zbek xalq tomoshalaridagi grim elementlari dekorativ xarakter kasb etgan bo'lsa-da, ularning asosiy maqsadi obrazning tashqi belgilarini vizual ravishda ifodalashdan iborat bo'lgan.

XIX asr oxiri va XX asr boshlarida jadidchilik harakati ta'sirida o'zbek teatr san'ati yangi taraqqiyot bosqichiga ko'tarildi. Mahmudxo'ja Behbudiy, Abdulla Avloniy, Hamza Hakimzoda Niyoziy singari ma'rifatparvarlar teatrni xalqni ma'rifatga chorlovchi vosita sifatida baholadilar. Ular sahnadagi obrazning hayotiy ishonchliligiga alohida e'tibor qaratganlari sababli aktyorning tashqi qiyofasi ham dramaturgik mazmun bilan uyg'unlashishi zarur edi. Ayniqsa, tarixiy va ijtimoiy xarakterdagi pyesalarda personajning yoshi, kasbi, ijtimoiy mavqei va ruhiy holatini tashqi ko'rinish orqali ifodalash ehtiyoji kuchaydi. Natijada grim oddiy pardoz vositasidan dramaturgik obraz yaratishning ajralmas qismiga aylana boshladi.

1914-yilda Samarqandda Mahmudxo'ja Behbudiyning "Padarkush" dramasining sahnalashtirilishi o'zbek professional teatrining shakllanishida yangi bosqichni boshlab berdi. Mazkur spektaklda hali maxsus grim rassomi faoliyat yuritmagan bo'lsa-da, aktyorlarning tashqi qiyofasini personaj xarakteriga moslashtirishga urinishlar kuzatiladi. Dastlabki yillarda grimni aktyorlarning o'zlari bajarishgan, buning uchun esa oddiy kosmetik vositalar, tabiiy bo'yoqlar hamda qo'lda tayyorlangan soqol va mo'ylovlardan foydalanilgan. Bu holat professional grim maktabining hali shakllanmaganini ko'rsatsa-da, aynan shu davrda grimning mustaqil kasb sifatida zarurligi amaliy jihatdan yaqqol sezila boshlagan.

1920–1930-yillarda davlat teatrlarining tashkil etilishi bilan teatr ishlab chiqarish tizimi ham tubdan o'zgardi. Repertuarning kengayishi, tarixiy va jahon dramaturgiyasi namunalarining sahnalashtirilishi aktyor qiyofasiga qo'yiladigan talablarni sezilarli darajada oshirdi. Agar avval grim faqat tashqi bezak vazifasini bajargan bo'lsa, endilikda u aktyor ijrosining tarkibiy qismiga aylandi. Ayniqsa, tarixiy shaxslarni sahnada gavdalantirish jarayonida portret o'xshashligini ta'minlash, yoshni o'zgartirish, yuz anatomiyasini modellashtirish va postij vositalaridan foydalanish zarurati paydo bo'ldi. Bu esa maxsus grim ustalari tayyorlash masalasini kun tartibiga olib chiqdi.

Hamza nomidagi O'zbek davlat akademik drama teatrining shakllanishi o'zbek grim san'ati tarixida alohida bosqichni tashkil etadi. Aynan shu teatrda grim bo'limi tashkil qilinib, maxsus mutaxassislar faoliyat yurita boshladi. Rus teatr maktabidan kelgan tajribali grim ustalari mahalliy aktyorlar bilan ishlash jarayonida o'zbek sahnasining milliy xususiyatlarini hisobga olgan yangi yondashuvlarni shakllantirdilar. Natijada Yevropa grim texnikalari milliy teatr estetikasi bilan uyg'unlashib, keyinchalik o'zbek professional grim maktabining vujudga kelishiga zamin yaratdi.

Bu davrning eng muhim natijasi shundaki, grim aktyorning tashqi qiyofasini bezash vositasidan dramaturgik obraz yaratishning zaruriy badiiy komponentiga aylandi. Endilikda grimning vazifasi aktyorni tanib bo'lmas darajada o'zgartirish emas, balki uning ijro etayotgan obrazining xarakteri, yoshi, ruhiyati va tarixiy davrini ishonchli ifodalashdan iborat edi. Aynan ana shu tamoyillar keyinchalik Sur'at Jalilov faoliyatida yanada mukammal shakllanib, o'zbek milliy grim maktabining nazariy va amaliy asoslariga aylandi.

XX asrning ikkinchi yarmiga kelib o'zbek teatr

san'atida aktyorlik, rejissura, sahna bezagi va kostyum san'ati qatori grim ham alohida kasbiy yo'nalish sifatida shakllana boshladi. Bu jarayon bevosita professional teatrlarning rivojlanishi, repertuarning kengayishi hamda tarixiy va jahon dramaturgiyasi namunalarining sahnalashtirilishi bilan bog'liq edi. Aynan shu davrda o'zbek grim san'atining nazariy va amaliy asoslarini shakllantirgan mutaxassislar avlodi yetishib chiqdi. Ularning orasida Sur'at Jalilovning faoliyati alohida o'rin egallaydi. Chunki u nafaqat uzoq yillar davomida teatr va kino sohasida ijod qildi, balki o'zbek grim maktabining uzluksiz rivojlanishini ta'minlagan pedagogik va metodik tizimni ham yaratdi.

Sur'at Jalilovning kasbiy shakllanishi Hamza nomidagi O'zbek davlat akademik drama teatrida faoliyat yuritgan tajribali grim ustasi V.P.Luchixin bilan chambarchas bog'liq. Luchixin rus teatr maktabida shakllangan klassik grim texnikalarini Toshkent teatrlariga olib kirgan mutaxassislardan biri hisoblanadi. U grimni faqat bo'yoq surtish amaliyoti sifatida emas, balki aktyor obrazini yaratish jarayonining tarkibiy qismi sifatida talqin qilgan. Aynan shu yondashuv keyinchalik Sur'at Jalilov faoliyatida yanada rivojlantirildi.

1946-yilda Sur'at Jalilov Hamza teatrida V.P.Luchixinga shogird tushishi bilan o'zbek professional grim maktabining yangi bosqichi boshlandi. Dastlab u grim tayyorlash, bo'yoqlar bilan ishlash, postij buyumlarini yasash va parik tayyorlash texnologiyalarini amaliy mashg'ulotlar orqali o'rgandi. Biroq Sur'at Jalilovning asosiy yutug'i tayyor texnikalarni takrorlashda emas, balki ularni milliy teatr talablariga moslashtira olganidadir.

O'zbek sahnasida yaratilayotgan obrazlar rus yoki Yevropa teatrlaridagi personajlardan antropologik va etnografik jihatdan sezilarli farq qilardi. Tarixiy qahramonlarning yuz tuzilishi, soqol va mo'ylov shakllari, bosh kiyimlari, liboslari hamda milliy estetik qarashlar grim yechimlarining ham o'ziga xos bo'lishini talab etardi. Shu sababli Sur'at Jalilov rus maktabi tajribasini bevosita ko'chirmasdan, uni o'zbek aktyorining yuz anatomiyasi va milliy obraz yaratish an'analari bilan uyg'unlashtirdi.

Sur'at Jalilov faoliyatini tahlil qilish shuni ko'rsatadiki, u grimni uch asosiy yo'nalishda rivojlantirdi. Birinchidan, tarixiy portret grimini mukammallashtirdi. Ikkinchidan, postij san'atini mustaqil kasbiy yo'nalishga aylantirdi. Uchinchidan, grimni oliy ta'limda o'qitish metodikasini ishlab chiqdi.

Tarixiy portret grimiga bo'lgan yondashuv uning ijodida alohida o'rin egallaydi. Tarixiy shaxslarni sahnada gavdalantirish jarayonida tashqi o'xshashlikni ta'minlash bilan bir qatorda obrazning ruhiy holatini ham ifodalash zarurligini u doimo ta'kidlab kelgan. Shu bois grim yaratishda miniatyuralar, tarixiy portretlar, haykaltaroshlik namunalari, yozma manbalar va adabiy tavsiflardan foydalanish amaliyotini keng qo'llagan. Bu usul keyinchalik o'zbek teatrlarida tarixiy obraz yaratishning muhim metodik tamoyiliga aylandi.

Sur'at Jalilov ijodining yana bir muhim jihati postij san'atiga bo'lgan munosabatida namoyon bo'ladi. O'sha davrda ko'plab teatrlarda tayyor soqol va mo'ylovlardan foydalanish odati mavjud edi. Bunday buyumlar ko'pincha barcha aktyorlarga mos kelmas, yuz anatomiyasi bilan uyg'unlashmas edi. Sur'at Jalilov esa har bir aktyorning yuz tuzilishi individual ekanligini hisobga olib, postij buyumlarini obrazga mos ravishda tayyorlash tamoyilini ilgari surdi. Natijada sun'iy soqol, mo'ylov, qosh va pariklar grimning alohida yordamchi vositasi emas, balki obrazning ajralmas tarkibiy qismiga aylandi.

Ayniqsa, tarixiy spektakllarda postijning ahamiyati yanada ortardi. Chunki Amir Temur, Alisher Navoiy, Bobur, Ulug'bek kabi tarixiy shaxslarning tashqi qiyofasi tomoshabin ongida allaqachon shakllangan tasavvurlarga ega edi. Agar grim va postij ushbu tarixiy tasavvurlarga mos kelmasa, aktyorning ijrosi qanchalik kuchli bo'lmasin, obrazning ishonchliligi pasayib ketardi. Shu bois Sur'at Jalilov tarixiy obrazlar ustida ishlashda antropologik aniqlik va portret o'xshashligiga alohida e'tibor qaratgan.

Sur'at Jalilovning ijodiy qarashlarini tahlil qilar ekan, Feruza Jalilova uning grim haqidagi metodik qarashlarini quyidagicha izohlaydi: "Grimning uch tarkibiy qismini – grim, postij va soch turmagini mukammal egallagan mutaxassisgina haqiqiy grimchi-musavvir hisoblanadi" [2]. Mazkur fikr grim san'atining faqat kosmetik ishlov emasligini, balki bir-biri bilan uzviy bog'langan uchta yo'nalishning yagona badiiy tizimidan iborat ekanligini ko'rsatadi.

Mazkur metodik qarash Sur'at Jalilov maktabining asosiy nazariy tamoyiliga aylandi. Chunki grim bo'yoqlari mukammal bajarilgan bo'lsa-da, postij yoki soch turmagi obrazga mos kelmasa, umumiy badiiy yaxlitlik buziladi. Xuddi shuningdek, faqat postij yordamida xarakter yaratish ham yetarli emas. Demak, aktyor tashqi qiyofasini shakllantirishda grim, postij va turmaklash o'zaro uyg'un holda qo'llanilgandagina obrazning badiiy ishonchliligi ta'minlanadi.

Sur'at Jalilov faoliyatining yana bir muhim tomoni shundaki, u grimni texnik jarayon sifatida emas, aktyorning ijodiy faoliyati bilan uzviy bog'liq badiiy hodisa sifatida baholagan. Uning fikricha, grim aktyor ijrosidan mustaqil yashamaydi. Aksincha, grim aktyorning mimikasi, plastikasi va sahnadagi harakatlari bilan uyg'unlashgandagina o'zining haqiqiy estetik qiymatini namoyon qiladi. Shu jihatdan Sur'at Jalilov yaratgan metodika o'zbek teatrida aktyor va grim rassomi o'rtasidagi ijodiy hamkorlikning yangi modelini shakllantirdi.

Sur’at Jalilov faoliyatining eng muhim natijalaridan biri grim san’atini amaliy tajriba doirasidan chiqarib, uni kasbiy ta’lim tizimining mustaqil yo‘nalishiga aylantirganidadir. O‘zbek teatrida uzoq yillar davomida grim sir-asrorlari asosan ustoz-shogird an’anasi orqali o‘rgatilgan bo‘lsa, XX asrning 60-yillaridan boshlab ushbu tajribani nazariy jihatdan umumlashtirish va maxsus o‘quv faniga aylantirish zarurati yuzaga keldi. Bu ehtiyoj bir tomondan professional teatrlar sonining ortishi, ikkinchi tomondan kino va televideniye rivojlanishi natijasida malakali grim mutaxassislariga bo‘lgan talabning keskin oshishi bilan izohlanadi.

1966-yildan boshlab Sur’at Jalilov Toshkent davlat san’at institutida grim fanidan dars bera boshladi. Mazkur voqea o‘zbek grim san’ati tarixida alohida bosqich hisoblanadi. Chunki shu davrgacha grim asosan teatr amaliyotida egallanadigan kasb sifatida qaralgan bo‘lsa, endilikda u oliy ta’lim tizimiga kiritilib, maxsus o‘quv rejalari va metodik dasturlar asosida o‘qitila boshlandi. Natijada grim san’ati ijodiy tajribaga asoslangan hunardan ilmiy-metodik asosga ega bo‘lgan kasbiy yo‘nalishga aylandi.

Sur’at Jalilov ishlab chiqqan o‘qitish metodikasi grimni alohida texnik operatsiyalar yig‘indisi sifatida emas, balki obraz yaratish jarayonining yaxlit tizimi sifatida talqin qiladi. Mazkur metodikada grimchi avvalo dramaturgik materialni o‘rganishi, personajning yoshi, ijtimoiy mavqei, kasbi, yashagan davri, xarakteri va psixologik holatini tahlil qilishi, shundan keyingina tashqi qiyofani yaratishga kirishishi lozimligi ta’kidlanadi. Bu yondashuv grimni dekorativ bezak darajasidan aktyorlik san’ati bilan uzviy bog‘liq ijodiy faoliyat darajasiga olib chiqdi.

O‘zbek san’atshunosligida grim san’atini mustaqil ilmiy tadqiqot obyekti sifatida o‘rganish XX asr oxiri va XXI asr boshlariga to‘g‘ri keladi. Ungacha teatrshunoslikka oid tadqiqotlarda aktyor mahorati, rejissura, dramaturgiya, sahna bezagi va kostyum san’atiga keng e’tibor qaratilgan bo‘lsa-da, grim ko‘proq ushbu jarayonlarning yordamchi elementi sifatida talqin etilgan. Natijada grimning badiiy-estetik mohiyati, obraz yaratishdagi funksiyasi hamda uning teatr tasviriy madaniyatidagi o‘rni maxsus ilmiy tahlil qilinmagan.

XX asr o‘zbek teatrining tasviriy madaniyatini tizimli o‘rgangan muhim tadqiqotlardan biri D.M. Qodirovaning “XX asr o‘zbek teatri ssenografiyasi: tarkib topishi va rivojlanish jarayonlari” [3] mavzusidagi doktorlik dissertatsiyasidir. Muallif mazkur tadqiqotda o‘zbek teatrida ssenografiyaning shakllanish bosqichlari, sahna makoni, dekoratsiya, teatr rassomchiligi, rekvizit, kostyum va boshqa tasviriy vositalarning rivojlanishini tarixiy manbalar asosida kompleks tahlil qiladi.

Dissertatsiyaning muhim jihatlaridan biri shundaki, muallif teatr spektaklining badiiy yaxlitligi faqat dramaturgiya va rejissura bilan emas, balki sahna tasviriy vositalarining o‘zaro uyg‘unligi orqali yuzaga kelishini ilmiy asoslaydi. U sahna makoni, dekoratsiya, kostyum va boshqa vizual komponentlar spektaklning g‘oyaviy yechimini ta’minlovchi yaxlit tizimni tashkil etishini ta’kidlaydi. Ushbu nazariy qarash grim san’atini ham ssenografik tizimning ajralmas elementi sifatida baholash imkonini beradi. Zero, grim aktyor qiyofasini dekoratsiya va kostyum bilan uyg‘unlashtirib, obrazning vizual yaxlitligini ta’minlaydi.

D.M. Qodirova o‘z tadqiqotida XX asr boshlaridan boshlab o‘zbek teatrida sahna bezagi, kostyum va rassomlik madaniyatining bosqichma-bosqich rivojlanganini, bu jarayon jadid teatrining shakllanishi bilan yangi bosqichga ko‘tarilganini ko‘rsatadi. Ayniqsa, professional teatrlarning tashkil etilishi natijasida sahna bezagi bilan bir qatorda aktyor tashqi qiyofasini badiiy shakllantirishga bo‘lgan ehtiyoj ham kuchaygan. Muallifning mazkur xulosalari grim san’atining ham aynan shu davrda mustaqil ijodiy yo‘nalish sifatida shakllana boshlaganligini tasdiqlovchi tarixiy asos vazifasini bajaradi.

Muallif spektaklning badiiy yechimi ushbu uch ijodkorning uzviy hamkorligi natijasida yuzaga kelishini qayd etadi. Mazkur nazariy qarashni grim san’atiga tatbiq etganda, grimyor ham ayni ijodiy jarayonning to‘laqonli ishtirokchisi ekanligi ayon bo‘ladi. Chunki aktyorning tashqi qiyofasi rejissyor konsepsiyasi va teatr rassomi yaratgan vizual muhit bilan uyg‘unlashgandagina obrazning estetik yaxlitligi ta’minlanadi.

O‘zbek teatrida tarixiy, folklor-etnografik hamda zamonaviy spektakllar ssenografiyasining o‘ziga xos xususiyatlarini tahlil qilar ekan, har bir janr uchun alohida tasviriy yechim zarurligini ilmiy asoslaydi. Ushbu xulosa grim san’ati uchun ham muhim metodologik ahamiyatga ega. Chunki tarixiy spektaklda qo‘llaniladigan portret grimi, folklor asarlaridagi milliy grim uslubi yoki zamonaviy dramaturgiyadagi tabiiy grim usullari bir-biridan sezilarli darajada farqlanadi. Demak, grim uslubini tanlash ham spektakl janri va ssenografik konsepsiya bilan bevosita bog‘liq.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Туляходжаева, М. История театра. – Ташкент: Илм-Зиё-Заковат, 2021. – 304 с.
2. Jalilova F. Grim. – Toshkent: Yangi asr avlodi, 2007. – 48 b.
3. Qodirova D.M. XX asr o‘zbek teatri ssenografiyasi: tarkib topishi va rivojlanish jarayonlari: san’atshunoslik fanlari doktori (DSc) dissertatsiyasi. – Toshkent, 2010.

IV BO‘LIM
PEDAGOGIKA, PSIXOLOGIYA

Roza KUTEKEEVA,

Ózbekstan mámleketlik konservatoriyası
Nókis filialı Ulıwma kásiplik hám social-gumanitar
pánler kafedrası professorı,
Qaraqalpaqstan xalıq artisti



AKADEMIYALÍQ VOKAL KÓRKEM ÓNERINDE HAWAZ TÁRBIYASÍNÍŃ ZAMANAGÓY USÍLLARÍ

Annotaciya. *Bul maqalada akademiyalıq vokal kórkem ónerinde hawaz tárbiyasınıń zamanagóy pedagogikalıq hám metodikalıq jantasıwları tallanadı. Dem alıw texnikası, rezonator sistemaların rawajlandırıw, registrler aralıq ótiw, artikulyaciyalıq apparattı qáliplestiriw, dawıs gigienası hám psixologiyalıq tayarlıq sıyaqlı máseleler ilimiy-ámeliy kózqarastan sáwlelendiriledi. Sonday-aq, dástúriy vokal pedagogikası menen zamanagóy ilimiy-texnikalıq qatnaslardıń úylesiwi máselesi, sonday-aq, Ózbekstan joqarı muzıkalıq bilimlendiriw sistemasında akademiyalıq vokal pánin oqıtıwdıń ózine tán ózgeshelikleri kórip shıǵıladı.*

Tayanısh sózler: *akademiyalıq vokal, dawıstı tárbiyalaw, demleniw texnikası, rezonatorlıq sistema, registrler aralıq ótiw, vokal pedagogikası, fonaciya, artikulyaciya, dawıs gigienası, bel canto.*

Аннотация. *В данной статье анализируются современные педагогические и методические подходы к воспитанию голоса в академическом вокальном искусстве. С научно-практической точки зрения освещаются такие вопросы, как дыхательная техника, развитие резонаторных систем, межрегистровый переход, формирование артикуляционного аппарата, гигиена голоса и психологическая подготовка. Также рассматривается вопрос сочетания традиционной вокальной педагогики с современными научно-техническими подходами, а также особенности преподавания академического вокала в системе высшего музыкального образования Узбекистана.*

Ключевые слова: *академический вокал, воспитание голоса, дыхательная техника, резонаторная система, межрегистровый переход, вокальная педагогика, фонация, артикуляция, гигиена голоса, бель канто.*

Abstract. *This article analyzes modern pedagogical and methodological approaches to voice education in academic vocal art. Issues such as breathing technique, development of resonator systems, interregister transition, formation of the articulatory apparatus, voice hygiene, and psychological preparation are covered from a scientific and practical perspective. It also examines the integration of traditional vocal pedagogy with modern scientific and technical approaches (phonetogram, acoustic analysis, video-stroboscopy, biofeedback), as well as the specifics of teaching academic vocal in the higher music education system of Uzbekistan.*

Keywords: *academic vocal, voice education, breathing technique, resonator system, interregister transition, vocal pedagogy, phonation, articulation, voice hygiene, bel canto.*

Akademiyalıq vokal kórkem óneri – bir neshe ásirlik tariyxqa iye bolgan, qatań atqarıwshılıq hám pedagogikalıq principlerge tiykarlangan quramalı kórkem óner túri. Dawıs – vokal atqarıwshısınıń tiykarǵı quralı bolıp, onı tárbiyalaw procesi tek gana kórkemlik emes, al fiziologiyalıq hám psixologiyalıq táreplerdi de óz ishine aladı.

“Dawıstı tárbiyalaw” túsinigi vokal pedagogikasında keń mániste qollanıladı. Bul tek ǵana

texnikalıq kónlikpelerdi qáliplestiriw emes, al dawıs apparatınıń tábiyiy imkaniyatların rawajlandırıw, onı bekkemlew hám kórkem súwretlew quralina aylandırıw procesin ańlatadı.

Rus vokal pedagogikası mektebiniń iri wákili L.B. Dmitrievtiń pikirinshe, vokal pedagogikası "dawıs fiziologiyası, akustika hám estetikanıń tutasqan noqatında jaylasqan quramalı pán'" [1, c. 14]. Tap sonday pikirdi amerikalıq vokal pedagog R. Miller da qollap-quwatlaydı. Ol óziniń izertlewlerinde vokal bilimlendiriwdi "ilimiy tiykarlanǵan ámeliyat" sıpatında táriyipleydi hám taza intuitivlik qatnastıń jeterli emesligin atap ótedi [5, p. 7].

Zamanagóy sharayatta vokal pedagogikası dástúriy italyan bel canto mektebi principlerinen baslap, zamanagóy akustikalıq-fiziologiyalıq izertlewler nátiyjelerine shekem bolgan keń kólemdegi bilimlerge súyenedi. Shved alımı J. Sundbergtiń aerodinamikalıq-akustik izertlewleri ses payda boliw procesin matematikalıq hám fizikalıq jaqtan túsindiriwge imkan berdi, bul bolsa vokal pedagogikasın jańa ilimiy basqıshqa alıp shıqtı [4, p. 45].

Usı maqaladıń maqseti akademiyalıq vokal tárbiyasında qollanılatuǵın zamanagóy metodlardı sistemalastiriw, olardıń ilimiy-teoriyalıq tiykarların ashıp beriw hám de ámeliy áhmiyetin analizlewden ibarat.

Vokal atqarıwdıń tiykarı tuwrı dem alıw texnikası esaplanadi. Akademiyalıq vokalda tiykarınan diafragmal-qabırǵa dem alıw qollanıladi. Diafragmal-qabırǵa dem alıwı – dem alıwda diafragma (kókirek hám qarın boslıǵın ajıratıp turıwshı bulshiq et) hám tómengi qabırǵalardıń aktiv qatnasıwına tiykarlangan dem alıw túri. Bul usıl iyin hám tamaq bulshiq etleriniń artıqsha kúshleniwin kemeytedi.

L.B. Dmitriev óz izertlewlerinde atap ótkenindey, "duris qoyılǵan dem alıw – bul dawıstıń erkinligi hám uzaq jasawınıń kepili bolıp tabıladı" [1, c. 58]. Zamanagóy metodikada dem alıw shınıǵıwları tómendegi basqıshlarda alıp barıladı:

– Statikalıq shınıǵıwlar – háreketsiz halatta dem alıw apparatın seziw hám qadaǵalaw;

– Dinamikalıq shınıǵıwlar – háreket penen úylesken dem aliw shinigiwları;

– Fonacion dem alıw shınıǵıwları – ses shıǵarıw procesi menen baylanıslı dem alıw qadaǵalawı. Fonaciya – dawıs sińirleriniń terbeliwi nátiyjesinde ses payda boliw procesi. Fonacion dem alıw shınıǵıwları dawıs shıǵarıw waqtında dem ağımın tegis hám úzliksiz basqarıwǵa úyretedi.

Búgingi kúnde kóplegen pedagoglar "opora" (dem alıw tayanıshı) túsinigine ayrıqsha itibar qaratadı. Bul ses sińirlerine túsetuǵın hawa basımın teń salmaqlı basqarıw qábileti esaplanadı. J. Sundbergtiń pikirinshe, opora hádiysesi subglottal basımnıń turaqlı saqlanıwı menen tikkeley baylanıslı bolıp, ol ses intensivligi hám tembriniń turaqlılıǵın támiyinleydi [4, p. 62].

Sestiń baylıǵı, jańǵırıǵı hám uzaq aralıqtan esitiliwi kóp tárepten rezonator boslıqlarınıń duris isletiliwine baylanıslı. Rezonatorlar – ses tolqınların kúsheyttiriwshi hám reń beriwshi anatomiyalıq boslıqlar (bas, kókirek, murın-tamaq boslıqları). Olar seske individual tembr ózgesheligin beredi.

Zamanagóy metodikada rezonatorlardı rawajlandırıw ushın tómendegi jaqınlasıwlar qollanıladı:

1. "Maska" sezimin qáliplestiriw – dawıstı bet súyekleri tarawında rezonanslastırıw shınıǵıwları;

2. Vokalizm shınıǵıwları – túrli dawıslılar (a, e, i, o, u) járdeminde rezonator sazlawdi bekkemlew;

3. Akustikalıq qadaǵalaw quralları – zamanagóy programmalıq támiynat járdeminde dawıs tembrin vizual analiz yetiw.

Fonetogramma – sestiń jiyilik hám intensivlik diapazonın grafikalıq tárizde kórsetiwshi ilimiy-ámeliy usıl. Ol pedagogqa qosıqshınıń dawıs imkaniyatların obektiv bahalaw imkaniyatın beredi.

Sundberg rezonatorlar ishinde "qońıraw formantası" dep atalıwshı qubılıstı ayrıqsha ajıratıp kórsetedi. Bul akademiyalıq vokal dawısına tán, orkestr jańlawı ústinen esitiliwge múmkinshilik beriwshi 2800–3200 Gc aralıǵındaǵı akustikalıq kóteriliw bolıp tabıladı [4, p. 118]. Bul hádiyse áyne jutqinshaq keńligi hám jutqinshaq tómenge túsiwi nátiyjesinde payda boladi hám ol professional akademiyalıq dawıstı háwesker dawıstan parıqlaytuǵın tiykarǵi akustikalıq belgisi esaplanadi.

Akademiyalıq vokalda dawıstiń bir registrden ekinshisine (kókirek registrinen bas registrine) tegis ótiwi áhmiyetli texnikalıq wazıypalardan biri esaplanadi6. Registr – ses diapazonınıń belgili bir bólimi bolip, onda ses payda boliw mexanizmi birdey qásiyetke iye boladı. Tiykarǵı registrler: kókirek, aralas hám bas registrleri.

R. Miller atap ótkenindey, registrler arasındaǵı "passaj" (ótiw) noqatların jasırıw sheberligi professional qosıqshını háweskerden ajıratıp turatuǵın tiykarǵı kriteriyalardan biri bolıp esaplanadı [5, p. 116]. Zamanagóy pedagogikada bul mashqalanı sheshiw ushın "aralas" registr texnikasınan paydalanıw usınıs etiledi, bul bolsa registrler arasındaǵı keskin shegaranı jumsartadı hám dawıs pútinligin támiyinleydi. Nazarovtıń pikirinshe, ózbek vokal pedagogikasında da registrler aralıq ótiwdi shınıǵıwda "gradual" (basqıshpa-basqısh) usıl nátiyjeli nátiyje beredi, sebebi ol dawıs apparatına artıqsha awırlıq túsirmeydi [3, 87-b].

Vokal atqarıwshılıǵında sóz anıqlıǵı hám muzıkalıq kórkemlilik úylesimi úlken áhmiyetke iye. Artikulyaciyalıq apparattı (láb, til, jaq bulshıq etleri) erkin hám bir waqıtta aktiv halatqa keltiriw

zamanagóy metodikanıń áhmiyetli bagdarlarınan biri esaplanadı.

Artikulyaciya – sóylew hám qosıq atqarıwında seslerdiń aniq aytılıwın támiyinlewshi organlar (til, erin, tańlay) iskerligi. Vokalda artıqsha artikulyaciyalıq zorıǵıw dawıs erkinligine unamsız tásir kórsetiwi múmkin.

Milliy vokal mektebi kontekstinde bul másele ayrıqsha áhmiyetke iye, sebebi ózbek tiliniń fonetikalıq ózgeshelikleri (dawıssızlardıń qıs-qalıǵı, ayırım dawıssızlardıń artikulyaciyalıq quramalılıǵı) Evropa vokal repertuarın orınlawda qosımsha texnikalıq qıyınshılıqlardı tuwdıradı [2, 143-b.]. Yusupovanıń atap ótiwinshe, milliy maqam atqarıwshılıǵınan akademiyalıq vokalǵa ótiwde studentler kóbinese “tábiyiy” artikulyaciya menen “akademiyalıq” artikulyaciya arasındaǵı ayırmashılıqtı ańlap jetiwde qıynaladı, bul bolsa arnawlı metodikalıq shınıǵıwlar islep shıǵıwdı talap etedi [2, 151-b].

Zamanagóy vokal pedagogikasında dawıs gigienası máselesi ayrıqsha áhmiyetke iye bolmaqta. Miller dawıs gigienasın “vokal texnikasınıń ajiralmas bólegi” dep ataydı, sebebi naduris fonaciyalıq rejim, artıqsha júkleme yamasa qadaǵalawsız orinlaw dawıs sińirlerinde túyinsheler, isikler sıyaqlı patologiyalıq ózgerislerge alıp keliwi múmkin [5, p. 203]. Buǵan tómendegiler kiredi:

– Kúndelikli dawıs júklemesin durıs bólistiriw;

– Jılıtıw (vokal “razminka”) hám salqınlatıw shınıǵıwların májbúriy qollanıw;

– Suw-duz balansın saqlaw, tamaq silekey qabatın qurǵatıwshı faktorlardan (shegiw, suwıq ishimlikler) saqlanıw;

Joqarı dem alıw jolları keselliklerinde dawıs rejimin sheklew.

Vokal pedagogları ámeliyatında “vokal gigiena” túsinigi tek ǵana medicina emes, bálki pedagogikalıq baǵdar sıpatında da qaraladı – sebebi naduris úyretilgen texnika óz-ózinen gigienalıq mashqalalardıń kelip shıǵıw sebebi bolıwı múmkin.

Dawıs tárbiyalaw procesiniń ajıralmas bólegi – bul atqarıwshınıń psixologiyalıq tayarlıǵı. Saxna qorqınıshı (tremanıń bir túri) kóplegen jas qosıqshılardıń texnikalıq jaqtan puqta ózlestirilgen materialdı saxnada erkin atqara almawınıń tiykarǵı sebeplerinen biri. Zamanagóy pedagogika bul baǵdardaǵı jumıstı tómendegi baǵdarlarda alıp barıwdı usınıs etedi:

1. Turaqlı saxna ámeliyatı arqalı beyimlesiw reflekslerin qáliplestiriw;

2. Dem alıw hám relaksatsiya texnikaların psixologiyalıq tayarlıq quralları sıpatında qollanıw;

3. Atqarıwshılıq procesin nátiyje emes, al proces sıpatında qabıl etiwge úyretiw.

Ózbekstan joqarı muzıka bilimlendiriw mákemelerinde akademiyalıq vokal pánin oqitiw ózine tán eki tárepleme wazıypanı atqaradı: bir tárepten, jáhán vokal mekteplerıniń klassikalıq principlerin ózlestiriw, ekinshi tárepten, milliy atqarıwshılıq dástúrlerin saqlap qalıw hám rawajlandırıw. Nazarovtıń atap ótiwinshe, bul eki baǵdardıń únles qosıp alıp barılıwı “milliy vokal mektebiniń ózine tán hawazı”n qáliplestiriwdiń gilti esaplanadı [3, 112-b]. Bunday qatnas studentlerge tek ǵana Evropa opera repertuarın emes, al ózbek kompozitorlarınıń shıǵarmaların da joqarı professional dárejede atqarıw imkaniyatın beredi.

Juwmaqlap aytqanda, akademiyalıq vokal kórkem ónerinde dawıs tárbiyalaw – kóp qırlı hám úzliksiz process bolıp, ol dástúriy pedagogikalıq principler menen zamanagóy ilimiy-texnikalıq jetiskenliklerdiń úylesimli qollanılıwın talap etedi. Dem alıw texnikası, rezonator sistemalar, registrler aralıq ótiw, artikulyaciyalıq apparattı rawajlandırıw, dawıs gigiyenası hám psixologiyalıq tayarlıq boyınsha islep shıǵılǵan zamanagóy metodlar vokal pedagogikasınıń nátiyjeliligin sezilerli dárejede asıradı. Analiz sonı kórsetedi, ilimiy-texnikalıq qurallardıń dástúriy pedagogikalıq ámeliyat penen úylestiriliwi vokal bilimlendiriwin jáne de obyektiv hám nátiyjeli etedi. Keleshekte bul tarawda sanlı texnologiyalardıń jáne de tereń integraciyası, sonday-aq, milliy vokal mektebi dástúrlerin zamanagóy ilimiy qatnaslar menen bayıtıw perspektivalı baǵdar bolıp qalmaqta.

Paydalanılǵan ádebiyatlar:

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – Москва: Музыка, 2007. – 368 с.

2. Yusupova M. Ózbek vokal mektebi tariyxı hám teoriyası. – Tashkent: Muzıka baspası, 2015. – 214 b.

3. Nazarov A. Vokal pedagogikasi asoslari. – Tashkent: Muzıka, 2019. – 176 b.

4. Sundberg J. The Science of the Singing Voice. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1987. – 226 p.

5. Miller R. Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers. – New York: Oxford University Press, 2004. – 320 p.

6. Sadikova D. Milliy va Evropa vokal an’analarining uyg‘unlashuvi masalalari // O‘zbekiston san’atshunosligi jurnali. – 2020. – №3.



Musallam ABDUJABBAROVA,
O‘zDSMI “Ijtimoiy gumanitar fanlar” kafedrasi dotsenti, pedagogika fanlari nomzodi



Antonina KOSHELEVA,
O‘zDSMI “Ijtimoiy gumanitar fanlar” kafedrasi dotsenti, pedagogika fanlari nomzodi

MADANIY KOD – MILLIY TARBIYANING MUHIM OMILI SIFATIDA

Annotatsiya. *Ushbu maqolada madaniy kodning milliy tarbiya tizimidagi o‘rni va pedagogik ahamiyati yoritilgan. Milliy qadriyatlar, urf-odatlar, an’analar, til, tarixiy xotira, ma’naviy-axloqiy me’yorlar hamda milliy o‘zlikni anglash madaniy kodning muhim tarkibiy qismlari sifatida tahlil qilingan. Madaniy kodni yosh avlod tarbiyasi jarayoniga integratsiya qilish orqali ularda milliy g‘urur, vatanparvarlik, ma’naviy barkamollik, ijtimoiy mas’uliyat va umuminsoniy qadriyatlarga hurmat tuyg‘ularini shakllantirish imkoniyatlari ochib berilgan. Madaniy kodni milliy tarbiyaning muhim omili sifatida o‘rganish yoshlarning milliy identikligi va ma’naviy-axloqiy kompetensiyalarini rivojlantirishga xizmat qilishi asoslangan.*

Kalit so‘zlar: *madaniy kod, milliy tarbiya, milliy qadriyatlar, milliy o‘zlik, milliy identiklik, ma’naviy-axloqiy tarbiya, pedagogik jarayon, milliy madaniyat, urf-odat, an’ana, vatanparvarlik, yoshlar tarbiyasi.*

Аннотация. *В статье рассматриваются место и педагогическое значение культурного кода в системе национального воспитания. Национальные ценности, традиции, обычаи, язык, историческая память, духовно-нравственные нормы и осознание национальной идентичности анализируются как важнейшие составляющие культурного кода. Раскрываются педагогические возможности интеграции культурного кода в образовательный и воспитательный процесс с целью формирования у молодого поколения чувства национальной гордости, патриотизма, духовной зрелости, социальной ответственности и уважения к общечеловеческим ценностям. Обосновывается, что изучение и передача культурного кода как важного фактора национального воспитания способствует развитию национальной идентичности, духовно-нравственных качеств и социально-культурной компетентности учащейся молодёжи.*

Ключевые слова: *культурный код, национальное воспитание, национальные ценности, национальная идентичность, духовно-нравственное воспитание, педагогический процесс, национальная культура, традиции, обычаи, патриотизм, культурное наследие, воспитание молодёжи.*

Abstract. *This article examines the role and pedagogical significance of the cultural code in the system of national upbringing. National values, traditions, customs, language, historical memory, spiritual and moral norms, and awareness of national identity are analyzed as essential components of the cultural code. The study highlights the pedagogical potential of integrating the cultural code into the educational and upbringing process in order to develop national pride, patriotism, spiritual maturity, social responsibility, and respect for universal human values among the younger generation. The article substantiates that studying and transmitting the cultural code as an important factor of national upbringing contributes to the development of national identity, spiritual and moral qualities, and sociocultural competence among young people.*

Keywords: *cultural code, national upbringing, national values, national identity, spiritual and moral education, pedagogical process, national culture, traditions, customs, patriotism, cultural heritage, youth education.*

Ma’lumki, so‘nggi yillarda Markaziy Osiyo mintaqasida siyosiy, iqtisodiy va madaniy-gumanitar hamkorlikning yangi bosqichi tobora rivojlanmoqda. Mintaqaviy davlatlar o‘rtasida o‘zaro ishonch, yaxshi qo‘shnichilik va strategik sheriklik munosabatlarining mustahkamlanishi mintaqaviy integratsiya jarayonlarini jadallashtirmoqda. O‘zbekiston Respublikasi Prezidenti Shavkat Mirziyoyevning xalqaro minbarlarda ilgari surgan tashabbuslari mazkur jarayonlarning muhim siyosiy va ma’naviy asoslaridan biri bo‘lib xizmat qilmoqda.

Ayniqsa, Markaziy Osiyoning umumiy tarixiy-madaniy merosini o‘rganish, asrash va xalqaro miqyosda targ‘ib etishga qaratilgan tashabbuslar mintaqaviy hamkorlikning muhim yo‘nalishiga aylandi. 2021-yilda Xiva shahrida YUNESKO hamkorligida “Markaziy Osiyo jahon sivilizatsiyalari chorrahasida” mavzusida xalqaro forumning o‘tkazilishi, 2025-yilda Samarqand shahrida YUNESKO Bosh konferensiyasining 43-sessiyasi tashkil etilgani O‘zbekistonning madaniy diplomatiya sohasidagi faol siyosatini namoyon etuvchi muhim voqea sifatida, shuningdek, Markaziy Osiyo davlatlari o‘rtasida chegara, xavfsizlik, savdo-iqtisodiy va transport-kommunikatsiya masalalari bo‘yicha erishilgan kelishuvlar mintaqada o‘zaro ishonch muhitini mustahkamlanganligi, natijada umumiy tarixiy

va madaniy qadriyatlarga asoslangan mintaqaviy hamjihatlik “Yangi Markaziy Osiyo” konsepsiyasining muhim tarkibiy qismi sifatida namoyon bo‘layotganligida yaqqol ko‘rinmoqda. Bu jarayonlar esa Markaziy Osiyoning tarixiy-madaniy qadriyatlar salohiyatini zamonaviy mintaqaviy hamkorlik nuqtai nazaridan tadqiq etish, uning xalqlar o‘rtasidagi o‘zaro anglashuv va hamjihatlikni ta’minlashdagi o‘rnini ilmiy jihatdan baholashning muhimligini belgilaydi.

So‘nggi yillarda dunyo ijtimoiy fanlarida madaniy kod, milliy kod tushunchalari keng qo‘llanilmoqda. Madaniy kod bu – ajdodlardan meros qolgan noyob madaniy xususiyatlar. Ming yillar oldingi madaniy o‘ziga xoslik haqidagi milliy ma’lumotning urf-odat, maqol, ramz, timsollardagi tasviri. Ko‘pincha u xalqning so‘z, yozuvida emas, ramzlarida, xulq-avtorida namoyon bo‘ladi.

O‘zbekiston hududida shakllangan va jahon sivilizatsiyasi taraqqiyotiga salmoqli hissa qo‘shgan ikki Renessans – Sharq Uyg‘onish davri va Temuriylar davri ilm-fan, madaniyat va ma’naviy taraqqiyot an’analari milliy-madaniy merosning muhim tarkibiy qismini tashkil etadi. Ushbu tarixiy tajriba va intellektual an’analar avlodlar vorisligi orqali zamonaviy jamiyatning ma’naviy-axloqiy qadriyatlari, madaniy dunyoqarashi va ijtimoiy tafakkurida o‘z ifodasini topib kelmoqda. Yangi O‘zbekistonda qayta madaniy tiklanish, Uchinchi Renessans tajribasini qayerdan izlashimiz kerak? Bu savolga javobni hazrat Alisher Navoiy tayinlab ketganlar: “Har ne istarsen, o‘zingdin istagil”. Samarqand, Buxoro, Xiva yodgorliklari madaniyat va san’at timsollari. Ularning g‘ishtlarida, naqshlarida bobolarimiz barmoqlarining izlari shu kunga qadar turibdi. Butun jahon sayyohlari ularni qidirib kelishadi. Ular nega Yevropaning osmono‘par binolari, go‘zal landshaftlariga emas, bizning qadimiy madaniyatimizga o‘ch? Chunki bu afsonaviy shaharlarda bizning madaniy kodimiz mujassam. Sayyohlar o‘zbekning madaniy kodiga maftun.

“Madaniyat” nima? Bu savolga olimlar hali yagona to‘g‘ri javob topishgani yo‘q. Ba’zilar madaniyat bu – “kultura”ning tarjimasi, “ishlov berish”, “parvarish qilish” kabi ma’nolarini anglatishini ta’kidlab kelishadi. Keyinchalik madaniyatli bu – “ma’rifatli”, “tarbiyali”, degani deyildi. Amerikalik olimlar A.Kreber va K.Klakxonlar 1952-yilda bir kitob chiqarishdi. Unda “madaniyat nima”, degan savolga 164 ta ta’rifni ularni ilmiy jihatdan tahlil qilganlar.[1]

Keyinchalik bu raqam ikki baravariga oshib ketdi. Fan va texnologiyalar shiddati, globalizatsiya ta’riflar sonini keskin oshirib yubordi.

“Madaniyat” so‘zini birinchi bo‘lib, De Agri Cultura, ya’ni “qishloq xo‘jaligi madaniyati” tarzida eramizdan oldingi 160-yilda rimlik siyosatchi, yozuvchi Mark Porsiy Katon o‘z asarida ishlatgan. Hozirgi kunda madaniyat “sivilizatsiya” ma’nosida ham tushuniladi va “tabiat”ga qarshi ma’noda qo‘llaniladi. Madaniyatning dunyoda tan olingan, universal ta’rifi tabiat(olam) va odamning o‘zgartirilishi. Ya’ni tabiat (olam, yer)ga ishlov berish, parvarishlab o‘zgartirish; odamga insonga ishlov berib, parvarishlab o‘zartirish – tarbiya. Turli zamon va makonlarda yashab, ijod qilgan olim, mutafakkirlar madaniyat, tarbiya to‘g‘risida o‘z fikrlarini aytib ketishgan. Biroq, mana madaniyatning eng mukammal, universal ta’rifini va Insonga qaratilgan madaniy da’vatni biz Mir Alisher Navoiyning:

Aql ila olam yuzin obod qil,
Xulq ila odam elini shod qil.

satrlarida ko‘ramiz. Bu bilan Navoiy birinchidan, odamlarni dunyoni, tabiatni o‘zgartirib, uni go‘zal, obod qilishga va buning uchun aql, bilimlarga ega bo‘lishga undaydi. Ikkinchidan, go‘zal xulq, axloq, muomala bilan bir-birini shod-xursand qilishga chaqiradi. Bu bekorga aytilmagan. O‘zgartirilmagan, tartibga solinmagan olam, yer tikanzorga, to‘qayga aylanadi. O‘zgartirilmagan tabiiy odam yovvoyi, o‘ziga ham birovlarga ham ziyon yetkazadigan, tartibni buzuvchi, zararli odamga aylanadi. Buni eramizdan avval ellinlar – (qadimgi greklar) o‘zlarini madaniyatli, boshqalarni esa madaniyatsiz – yovvoyilar, deyishgani ham tasdiqlaydi. Madaniyatli va yovvoyi odamni bitta so‘z ajratgan. Bu so‘z “paydey”, ya’ni “tarbiyalangan” degan ma’noni bergan. Demak, madaniyatli odam bu – tarbiyalangan, tarbiya ko‘rgan odam. Tarbiya kuchli bo‘lishi uchun tarbiyachi, maktab o‘qituvchisi, ota-ona tarbiya haqidagi fan – pedagogikani bilishi kerak bo‘ldi. Chunki madaniyat tug‘ma emas, u har bir odamning qanday tarbiyalanganligiga bog‘liq, uning insoniy fazilatlari va ijodiy faoliyatining ifodasidir.

Atoqli pedagog Avloniyning:

“Tug‘ib tashlov bilan bo‘lmas bola, bo‘lgay balo sizga,
Vujudi tarbiyat topsa, bo‘lur ul rahnamo sizga.”

degan haqqoniy satrlari shundan so‘zlaydi. Demak, tarbiyalangan bola – madaniyatning, tug‘ib tashlab, qarovsiz qoldirilgan bolada yovvoyi alomatlar bo‘ladi. Bu alomatlarni “yaxshi”, “chiroyli”, “yoqimli”, “tartibli”, “foydali”, deb sifatlasa bo‘ladimi? Aslo.

Biz ishlatayotgan “madaniyat” bizga arabcha “madina” (shahar) so‘zidan o‘zlashdi. Arablar odamlarning turmushini badaviy va madaniyga bo‘lishgan. Badaviy – sahroyi, madaniy – shahar turmushni anglatgan. Badaviylar ko‘chmanchilar bo‘lib, ular dashtu sahrolarda ko‘chmanchi turmush kechirishgan. Shaharliklar madaniyatli hisoblanib, o‘troq yashashgan. Lekin hozir odamni madaniyatli yoki madaniyatsiz, deyishda uning turar joyiga qaralmaydi. Qayerda bo‘lmasin, yoqimli (yaxshi), foydali, tartibli, chiroyli xulqi bo‘lsa, madaniyatli hisoblanadi.

Madaniyatga intilish odam o‘zini, olamni tanib, “nima yaxshi”, “nima chiroyli”, “nima yoqimli”, “nima foydali” ekanligini anglaganidan so‘ng boshlandi. Chunki madaniy turmush yaxshi, qulay, yoqimli, xavfsiz, chiroyli edi. Madaniyatlilik bilan madaniyatsizlikni farqlay boshladi. Buning uchun “yaxshi-yomon”, “chiroyli-xunuk”, “yoqimli-yoqimsiz”, “tartibli-tartibsiz”, “foydali-zararli” degan so‘zlar yordamga keldi. Chunki “yaxshi”, “chiroyli”, “tartibli”, “yoqimli”, “foydali” ish-harakatlar orom bersa, “yomon”, “xunuk”, “yoqimsiz”, “zararli” harakatlar ozor berar edi.

Asrlar o‘tdi, odam yashadi, har kuni nimanidir yasadi, yasaganini o‘zgartirdi, yaxshilab boraverdi. Yaxshisi – madaniyat, eng yaxshilari – san’at deyildi. Shuning uchun havaskor yigit aytgan qo‘shiqni madaniyat desak, ustoz qo‘shig‘ini san’at, deymiz.

Odam faqat buyum yasamadi. Turmushi yaxshilana borib, madaniy xulqlarni ham ijod qildi. Ilgari o‘ziga kerak narsalarni tortib-talashib, urib, o‘g‘irlab qo‘lga kiritgan bo‘lsa, asta sekin buning “yomon”, “xunuk”, “yoqimsiz”, “tartibsiz”, “zararli” ekanligini angladi. Asta sekin o‘zi istagan narsasini bir-biri bilan gaplashib, xushmuomalalik bilan, kelishib, savdolashib, sotib, ayriboshlab oladigan bo‘ldi. Chunki bu “yaxshi”, “chiroyli”, “yoqimli”, “foydali” edi.

Madaniy jamiyat haqida ilmiy qarashlar rivojlandi. Bobomiz Abu Nasr Forobiy madaniy jamiyat idealini shunday tavsiflagan edi: “Madaniy jamiyat va madaniy shahar (yoki mamlakat) shunday bo‘ladiki, bu mamlakatda har bir bir odam kasb-hunarda ozod, hamma bab-baravardir. Kishilar o‘rtasida farq bo‘lmaydi. Har kim o‘zi istagan yoki tanlagan kasb-hunar bilan shug‘ullanadi. Odamlar chin ma’noda ozod yashaydilar”. Asta-asta o‘zgargan va o‘zgarmagan odam orasida farq ko‘rina boshladi. Madaniy turmush urf bo‘lishi barobarida musiqa, adabiyot, rasm, arxitektura, teatr, kino rivojlandi.

Jamiyatning madaniyatini nimalarda ko‘rish mumkin? Madaniyat – bu insonlarning ijodiy faoliyatida yaratilgan moddiy va ma’naviy boyliklar mahsuli. Biroq, ularning borligi, ko‘pligi emas, balki ulardan odamlarning foydalanish darajasi jamiyatning madaniy darajasini ko‘rsatadi. Ya’ni sport maydonlari, kutubxonalar, opera teatri, shashmaqom, qadriyat, bilim, svetofor, odamgarchilik, tartib haqida bilimlar bo‘lsayu, odamlar ulardan foydalanmasa, amal qilmasa, bu jamiyat madaniyatli emas. Bu xuddi buloqning yonida yashab, uning zilol suvlaridan ichmay yashashga o‘xshaydi.

Shuning uchun XIX asrning oxiri, XX asr boshida Turkistonda yuzaga kelgan jadidlik harakati namoyandalari Mahmudxo‘ja Behbudiy, Munavvarqori Abdurashidxon o‘g‘li, Abdurauf Fitrat, Abdulla Avloniy va boshqalar ma’rifat bilan madaniyatni ko‘tarishga intildilar. Gazeta, jurnallar chiqarib, kutubxonalar, yangi maktablar tashkil qilib, teatr tomoshalarini tashkil qildilar. Ularni odamlarga ko‘rsatib, xalqimizni yomon, zararli odatlardan qutqazib, odamlarni qoloqlikdan qutqazishga intildilar.

Odamning madaniyati faqat muomala bilan cheklanmaydi. Madaniyat inson hayotining hamma sohalariga kirib bora boshladi. Asta sekin har bir sohaning madaniyati paydo bo‘ldi. Natijada huquqiy madaniyat, ekologik madaniyat, tibbiy madaniyat, tomoshabin madaniyati, nutq madaniyati, dehqonchilik madaniyati, axborot madaniyati, savdo, xizmat ko‘rsatish madaniyati, kitobxonlik madaniyati va boshqa turlari yuzaga keldi. Qisqasi, odam har kuni qanday ish, faoliyat bilan shug‘ullansa, o‘sha ish, faoliyatning madaniyati bor. Shuning uchun unga amal qilish kerak. Chunki madaniyatli bo‘lish nafaqat yoqimli, balki xavfsiz, tartibli va foydali. Buni biz har kuni bajaradigan, lekin e’tibor qilmaydigan ishlarimizda ham ko‘rish mumkin. Masalan, taomlanish madaniyati. Bizga ma’lumki ushbu madaniyat ham boshqalari kabi oilada, farzand tarbiyasida alohida ahamiyat kasb etadi. Keling shu o‘rinda doimiy iste’mol qilib keladigan “uzum” mevasi to‘g‘risida to‘xtalib o‘tsak.

Xalqlar bir-biridan madaniyati bilan farqlanadi, ajralib turadi. Har bir xalqning betakror madaniyati bor. Shu sababli ba’zida bir xalq uchun madaniyat belgisi, deb qadrlanadigan narsa boshqa xalq vakillari uchun erish, madaniyatsiz tuyuladi. Bunga sabab madaniy kod bilan belgilanuvchi stereotiplarda.

Tarixda madaniy aloqalar hozirgidek tig‘iz bo‘lmagan. Xalqlar bir-birlarini yaxshi bilmagan, tanimagan. Odamlar o‘z madaniyati ichida tarbiyalanib, o‘sib, o‘z madaniyatini yagona, eng to‘g‘risi shu, deb ko‘nikib yashagan. Boshqalar ham shunday. Shuning uchun madaniyat vakillari bir-birlari bilan uchrashib qolganida bir-birlarining odati, o‘zini tutishlari g‘alati ko‘ringan. Hatto g‘ashini keltirgan. Buni hozirgi tilda ksenofobiya ham deyishadi. Madaniyatli kishi bundan o‘zini tortadi, albatta. Masalan, Yevropadasiz. Mehmondorchilik. Stol o‘rtasidagi likopga bir necha bosh uzum qo‘yilgan. Buni ko‘rgan yevropalik nima qiladi? Uzumga qarab, ko‘ngli ketib, ko‘zi bilan yaxshi, chiroyli, sersuv donalarini tanlaydi. Keyin qo‘lini yuborib, o‘sha donalarni bitta-bitta terib, og‘ziga kiritib yuboradi... Keyin qo‘lini pirojniy, yoki vinoga uzatadi. Bu G‘arb madaniyati uchun norma.

O‘zbek-chi? U uzumni qanday yeydi? U dasturxondagi likopga qo‘yilgan bir necha bosh uzumni ko‘radi. Bir bosh uzumni o‘ng qo‘li bilan ko‘taradi. Chap qo‘li bilan bir shingilni tepaga tortib uzib oladi. Qolganini likopga qo‘yadi. Chap qo‘lida bir shingil uzumni tutib, o‘ng qo‘li bilan bitta-bitta

uzum donasini og‘ziga soladi. Og‘zini, lablarini yopib tishlaydi. Chunki ochiq og‘iz bilan tishlasa, uzum donasi yorilganida suvi yonida turgan kishiga sachrashi mumkin.

Qovun-tarvuz yeyishning ham madaniyati bor. Bu aynan O‘zbekistonda cho‘qqisiga yetgan, desa bo‘ladi. Bunga sabab biz o‘zbeklar qovun-tarvuz bilan ming yillar davomida shug‘ullanib kelamiz. Masalan Rossiyalik tarvuzni o‘rtasidan qoq ikkiga (silindrga o‘xshatib) bo‘lib, bir amallab, yeydi. O‘zbek esa uni uch usulda - yo tilimlab, yo kosa qilib, yo mayda to‘g‘rab, karchlab yeydi. Bu ham madaniyat. Balki 10 ming yil oldin bizda ham qovun-tarvuzni bunday nazokatli yeyish urf bo‘lmagandir. Bunga sabab – asrlar davomida qovun-tarvuz obrazlarida muhrlangan madaniy kodimizda.

Madaniyatsiz inson yo‘q.

Odamning madaniyatini o‘lchasa, baholasa bo‘ladimi? Bo‘ladi, aks holda odamni tarbiyalab, rivojlantirib ham bo‘lmas edi. Shu ma’noda milliy-zamonaviy madaniyat darajasini 1dan 100 gacha raqamlasak, har birimiz ana shu oraliqdagi bir raqamga mosmiz. Odamning madaniy darajasi undagi real darajaning biror sohadagi, jamiyatdagi ideal darajaga nisbati bilan belgilanadi.

Jamoaviylik, ko‘pdan ayrilmaslik, ko‘p bilan birga baxtli bo‘lish bizning madaniy kodimizda bor. Mana shu kod bizning niyatlarimizni, xulqimizni go‘zal qiladi. Mahalla, qishloqlarimizda odamlar bir-birlariga hurmat-izzatdan shod, ko‘ngillari obod yashaydilar. Ana shu madaniy kod bo‘masa, nari borsa, baxtning yarmiga erishiladi. Ya’ni odamlar xulqi ila bir-birlarini shod qilmay qo‘yishadi. Bunday boylik, farovonlik bizga tatimaydi. Shuning uchun ham mana shu madaniy kod ishlamay qolib, tartib buzilganida o‘zbek “qornimga emas, qadrimga yig‘layman”, deydi. Chunki insoniy qadr-qimmatni moddiy boylikdan baland tutadi o‘zbek. Zero Alisher Navoiy ifodalagan madaniy kodimizni – go‘zal xulq ila odam elini shod qilishning oromini, rohatini unutganimiz yo‘q. Unutmaymiz ham. Chunki bir pallasiga – moddiy, ikkinchisiga ma’naviy boylikni tengligini belgilab turadigan qadimiy, sharqona madaniyat kodeksimiz, kodimiz bor. Madaniy kod ana shu jarayonda milliy qadriyatlarning mazmunan anglanishi va shaxsiy e’tiqod hamda hayotiy pozitsiyaga aylanishini ta’minlovchi vosita sifatida ahamiyat kasb etadi. Ayniqsa, halollik, mehnatsevarlik, kattaga hurmat, kichikka izzat, mehr-oqibat, vatanparvarlik, bag‘rikenglik va jamoaviy mas’uliyat kabi qadriyatlarning avlodlar tajribasi asosida singdirilishi milliy tarbiyaning barqarorligini ta’minlaydi.

Globallashuv va raqamlashuv sharoitida milliy madaniy kodning mazmun-mohiyatini yosh avlodga zamonaviy pedagogik texnologiyalar, raqamli ta’lim resurslari va innovatsion tarbiyaviy yondashuvlar orqali yetkazish milliy o‘zlikni saqlash bilan bir qatorda, yoshlarning umuminsoniy qadriyatlarga ochiq va bag‘rikeng munosabatini shakllantirishga xizmat qiladi.

Demak, madaniy kod va milliy tarbiya o‘rtasidagi munosabatni “tarixiy-madaniy meros, qadriyatlarni anglash, ijtimoiylashuv, milliy o‘zlik, ma’naviy-axloqiy kamolot” tizimi asosida talqin qilish mumkin. Bunda madaniy kod milliy tarbiyaning mazmuniy negizi, milliy tarbiya esa mazkur kodning shaxs ongi va xulq-atvorida namoyon bo‘lishini ta’minlovchi ijtimoiy-pedagogik mexanizm sifatida namoyon bo‘ladi hamda milliy o‘zlikni anglagan, tarixiy xotira va ma’naviy merosga tayangan, shu bilan birga zamonaviy dunyo talablariga mos ravishda fikrlay oladigan barkamol shaxsni tarbiyalash uchun mustahkam nazariy va amaliy asos yaratadi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Mirziyoyev Sh.M. Yangi O‘zbekiston strategiyasi. – Toshkent: O‘zbekiston, 2021. – 464 b.
2. Mirziyoyev Sh.M. Milliy taraqqiyot yo‘limizni qat’iyat bilan davom ettirib, yangi bosqichga ko‘taramiz. – Toshkent: O‘zbekiston, 2017. – 592 b.
3.Qoraboyev U., Soatov G‘. O‘zbekiston madaniyati: o‘quv qo‘llanma. – Toshkent: Tafakkur bo‘stoni, 2011. – 196 b.
4. Ma’naviyat: asosiy tushunchalar izohli lug‘ati. – Toshkent: G‘afur G‘ulom nomidagi nashriyot-matbaa ijodiy uyi, 2009. – 759 b.
5. Qo‘chqorov V. Ma’naviyat va milliy o‘zlikni anglash. – Toshkent: Akademiya, 2008. – 414 b.
6. Erkayev A. Ma’naviyat – millat nishoni. – Toshkent: Ma’naviyat, 1997. – 240 b.
7. Komilov N. Komil inson – millat kelajagi. – Toshkent: O‘zbekiston, 2001. – 47 b.
8. Milliy istiqlol g‘oyasi: asosiy tushunchalar, tamoyillar va atamalar (qisqa izohli lug‘at). – Toshkent: Yangi asr avlodi, 2002. – 183 b.
9. Nazarov Q. Ma’naviyatshunoslikning dolzarb masalalari. – Toshkent: Muharrir, 2010. – 160 b.
10. Mahmud Koshg‘ariy. Devonu lug‘otit turk. – Toshkent: O‘zbekiston, 2017. – 488 b.
11. Yusuf Xos Hojib. Qutadg‘u bilig. – Toshkent: Fan. – 965 b.
12. Alisher Navoiy. Mahbub ul-qulub. – Toshkent: G‘afur G‘ulom nomidagi nashriyot-matbaa ijodiy uyi, 2021. – 280 b.
13. Navoiy asarlari uchun qisqacha lug‘at. – Toshkent: Fan, 1993. – 373 b.
14. Lévi-Strauss C. Structural Anthropology. – New York: Basic Books, 1963. – 410 p.
15. UNESCO. 43rd session of the General Conference (30 October–13 November 2025, Samarkand, Uzbekistan) [Elektron resurs]. – UNESCO, 2026. – URL: https://www.unesco.org/en/node/195154 (murojaat sanasi: 24.09.2026).

Mushtariybegim ISOKOVA,
O‘zDSMI “San’atshunoslik va madaniyatshunoslik” kafedrasi o‘qituvchisi



O‘ZBEK KINO SAN’ATINING BOLA RUHIYATI VA TARBIYASIGA TA’SIRI

Annotatsiya. *Mazkur maqolada o‘zbek kino san’atining bola ruhiyati, ma’naviy-axloqiy qarashlari, tafakkurini shakllantirishdagi o‘rni tahlil qilinadi. Bolalar uchun suratga olingan filmlardan Temurmalik Yunusov rejissyorligidagi “Tangalik bolalar” filmi misolida bola obrazining psixologik talqini, Vatanga muhabbat va shaxs kamolotida ijtimoiy muhitning ta’siri ochib beriladi. Shuningdek, Xudoyberdi To‘xtaboyevning “Sariq devni minib” asari asosida yaratilgan filmda bolalar adabiyoti va kino san’atining uyg‘unligi nuqtai nazaridan tahlil qilinadi.*

Kalit so‘zlar: *kino, ssenariy, rejissyor, bolalar kinosi, obrazi, tafakkur, ekran talqini, kulminatsiya.*

Аннотация. *В статье анализируется роль узбекского киноискусства в формировании психики ребёнка, его духовно-нравственных представлений и мышления. На примере фильма “Тангалик болалар” (“Дети из Тангалик”), снятого режиссёром Темурмаликом Юнусовым, раскрываются особенности психологической интерпретации детского образа, влияние социальной среды на личностное становление ребёнка и формирование чувства любви к Родине. Кроме того, фильм, созданный по мотивам произведения Худойберди Тухтабаева “Сариқ девни миниб” (“Оседлав жёлтого дьявола”), рассматривается с точки зрения взаимосвязи детской литературы и киноискусства, а также особенностей экранной интерпретации литературного произведения.*

Ключевые слова: *кино, сценарий, режиссёр, детское кино, образ, мышление, экранная интерпретация, кульминация.*

Abstract. *This article examines the role of Uzbek cinema in shaping children’s psychological development, spiritual and moral values, and cognitive abilities. Using the film Tangalik Bolalar (Children of Tangalik), directed by Temurmalik Yunusov, as a case study, the article explores the psychological interpretation of the child character, the influence of the social environment on personal development, and the formation of a sense of love for the homeland. In addition, the film based on Khudoyberdi Tukhtaboyev’s literary work Sariq Devni Minib (Riding the Yellow Devil) is analyzed from the perspective of the interaction between children’s literature and cinema, with particular attention to the specific features of its screen adaptation.*

Keywords: *cinema, screenplay, director, children’s cinema, character, cognition, screen adaptation, climax.*

Kino san’atining bola ruhiyatiga, qalbi va tafakkuriga ta’siri benihoya kuchli, ma’rifiy-tarbiyaviy imkoniyatlari g‘oyat ulkandir. Kinoning ana shu xususiyatlaridan unumli foydalanib, yosh avlodga bag‘ishlangan har bir filmni haqiqiy san’at darajasiga ko‘tarish har qanday ijodkorning maqsadi bo‘lmog‘i lozim. Shu bilan birga, kino keng tafakkur, chuqur bilim, uzoq yillik kuzatishlar ortida erishilgan boy tajribalar maxsuli.

Bola xarakterini ochishdagi, tabiiy xatti – harakatlar, kulguli va jiddiy lavhalarning samimiy va ishonchliligi filmlar yutug‘ini ta’minlagan. Har bir bola obraziga alohida e’tibor bilan yondashilgan. Bolalarcha beg‘uborlik ostidagi dard tomoshabinlarga to‘laligicha yetkazib berila olingan. Shu jihatlari bilan ham filmlar bugungi kunga qadar sevib tomosha qilinadi. Lekin, bugungi kun shiddat bilan o‘sib borayapti. Bolalarning fikrlash doirasi xatto o‘ynaydigan o‘yinlari ham biroz o‘zgargan. Shu nuqtai nazarda ilgari bolalar uchun yaratilgan badiiy filmlarning ko‘pi mavzu jihatidan, hozirgi bolalarga mos kelmaydi. Chunki,

kompyuter texnologiyalari davrida ularni turli innovatsion yangi va takrorlanmas jihatlar bolalarni qiziqtiradi.

Kinoni bir marta bo‘lsa ham ko‘rmagan yoki sevmaydigan inson topilmasa kerak. Kino millionlab muhlislarga ega, eng ommabop san’at turi desak mubolag‘a bo‘lmaydi. Tomoshabinlar filmni tomosha qilar ekan, qahramonlar bilan yashaydi. Ular bilan birga fikrlab, dunyoqarashni kengaytiradi. Yaxshi personajlarga ergashsa, salbiy obrazlardan o‘ziga kerakli xulosalar chiqaradi. Shu o‘rinda kino yosh avlodni insonparvarlik, kattalarga hurmat, mehnatga muhabbat, kelajakka ishonch va umid ruhida tarbiyalashda katta rol o‘ynaydi. Aksariyat badiiy filmlar bolalar ruhiyatiga mos kelmaganligi bois, ularni ko‘rish kichkintoylarga taqiqlanadi. Bolalarga o‘z hayotida yuz beradigan qiziqarli voqealar, sarguzashtlar tasvirlagan badiiy filmlar yaratilishi bola ongini o‘stirishda yordam beradi.

Kinoshunos X.Abulqosimova “kino uchun asar yozadigan mualliflar teatr dramaturgiyasi tajribasiga murojaat qildilar, shu tariqa kinossenariylar pyesaga o‘xshay boshladi” [2, 16-b].

Ta’kidlash joizki, ushbu “Tangalik bolalar” filmi mavzu jihatdan qiziq, sarguzashtlarga boyligi bilan tomoshabinbop. Film 1992-yil suratga olingan, ssenariy muallifi Farhod Musajanov, rejissyor Temurmalik Yunusov.

Film “Tangadekgina” qishloqda o‘z hayoti, o‘ziga yarasha quvonchu tashvishlari bilan yashayotgan ikki do‘st – o‘smir yigit va bosh qahramon Doston ismli bolakayning hayotiy voqealari asosida qurilgan. Filmda obrazlarning turfa xilligi va deyarli barchasiga komik xarakter topilganligi e’tiborni tortadi. Shu bilan birga har bir qahramonning aytmoqchi bo‘lgan gapi bor. Masalan, Zokir ismli yigit qishloqdagi dala ishlariga, odamlarga ko‘pam aralashavermaydi. Hayolga berilib she’r yozishni, go‘zal manzaralardan ilhom olishni yaxshi ko‘radi. Kelajakda shoir bo‘lishni niyat qilgan. Uning ijod namunalari tuman gazetasida ham nashr etilgan. Lekin, uning shashti shaharga borib nashriyotga yozganlarini ko‘rsatganida, u yerdagilarning munosabati so‘ndiradi. Endi u ijod qilmaslikka qaror qiladi. O‘sib kelayotgan yoshlarga ishonchsizlik ularning qalbini sindirishi mumkinligini Zokir qahramoni misolida ko‘rishimiz mumkin. Bu esa biron bir yaxshi ishga bel bog‘lagan o‘smir yoshlarni hamisha qo‘llab – quvvatlash lozimligini, ularga hayotda yelkadosh, maslahatgo‘y yo‘lboshchi bo‘lish kerakligini bildiradi.

Rejissyor mavzuni tanlashda muallif bilan davrning og‘riqli “ba’zi” nuqson, muammolarini ko‘rsatib kulgili kadrlarni tasvirga oladi. Film yillar o‘tsada, o‘z mavqeini yo‘qotmaydi. Chunki uzoq va chekka qishloqlardagi yoshlar mavzusi ularni



“Sehrli qalpoqcha” filmi (rej. S.Karimov)

o‘qishga, shaharga intilishlari, katta orzulari bugun ham ahamiyatliligi bilan e’tiborli.

Filmdagi yana bir yetakchi obrazlardan biri Nortoy Zokirdan tamoman o‘zgacha qiyofada paydo bo‘ladi. Nortoy bir oz yengiltabiat, hushchaqchaq shu bilan birga beg‘ubor qishloq yigiti. Uning quvnoqligi, birinchi va sof muhabbati tomoshabinga kayfiyat bag‘ishlaydi. Bu ham har bir kadr voqealarini boyitadi. Doston orazi esa nafaqat bolalarning, balki, kattalarning ham sevimlisiga aylanib ulgurgan. Hatti–harakatining tabiiyligi bola obrazini yaratishdagi rejissyor mahoratini bildiradi. Doston ko‘rinishidan quvnoq ko‘rinsada, ichida dardi bor. Bu dard uning onasi sabab paydo bo‘lgan. Ya’ni onasi farzandini buvisiga tashlab shaharga ketib qolgan. Bolaning onasiga bo‘lgan mehri, sog‘inchi Nortoyva Zokirlarga ergashib shaharga borishida tasvirlangan. Onasini topolmay begona joylarda xastalikka chalinib, umidsizlikka tushib ortga qaytayotganlarida tasodifan Doston onasi bilan uchrashib qolishi tomoshabinda taskinlikni bersa, onalarni e’tibor va mehrini kuchaytiradi. Sog‘ingan, sevimli insoni bilan diydorlashish yana avvalgi quvnoqligini qaytaradi. Doston garchi onasini qattiq sog‘ingan bo‘lsada qadrdon qishlog‘idan va qishloqdoshlaridan jonajon buvisidan ko‘ngil uzolmay qaytib keladi. Bu shu yoshgina bolaning tug‘ilib o‘sgan yeriga, vatani va hamqishloqlariga bo‘lgan muhabbatidan dalolat beradi.

Filmga milliy, xalq qo‘shiqlari bilan sayqal berilgan lavhalar, yorqin bo‘yoqlar bilan ifodalangan qishloq manzaralari, soddadil insonlari yurtning chekka hududidagi o‘ziga xos hayot tarzi

ifodalangan ushbu filmni haqli ravishda bolalarda vatanparvarlik hissini uyg‘otadi deyish mumkin.

Aytish o‘rinli bu kabi yoshlar mavzusi aks etgan filmlarni katta va kichik tomoshabini bugun ham dolzarb va kerakli. Chunki filmning har bir voqeasi qalbga yaqin mavzuni ko‘rsatadi. Muhimi, bolalar tarbiyasida – e’tibor va munosabatning o‘rni katta ekani namoyish etiladi.

O‘zbek kinosida ko‘plab suratga olingan filmlar bolalar tarbiyasiga ijobiy ta’sir o‘tkazadi. Ota-onalar farzandlarini kichkinaligidan adabiyotga qiziqishini ertak kitoblari o‘qib shakllantiradi. Ayniqsa, barchamiz sevib asarlarini o‘qigan, O‘zbekiston xalq yozuvchisi Xudoyberdi To‘xtaboyevni barchamiz yaxshi ko‘ramiz. Adib bir nechta bolalar jurnallarida faoliyat olib borgan bo‘lsada, bola va o‘smir ruhidagi go‘zallikni himoyalashga e’tibor berib kelgan. Yozuvchi tinimsiz mehnati, izlanishlari, bolalarga cheksiz mehr-muhabbati tufayli o‘zbek bolalar adabiyotining zabardast namoyondasiga aylangan. Uning asarlarida bolalar mavzusi keng targ‘ib etilgan. “Ssenariysiz film bo‘lishi mumkin emas. Agar ssenariy kino nuqtai nazaridan yaxshi yozilgan, unga yaxshi g‘oyalar singdirilgan bo‘lsa, u rejissyorda ijodiy ilhom uyg‘otadi va film yaratish jarayoni boshlanib ketadi” [3, 5-b]. Bunda ssenariyning kino talablariga qanchalik javob bera olishi ahamiyatli.

“Sariq devni minib” asarini misol qilib ko‘rsatish mumkin. Ushbu asarni yozilishiga sababchi bo‘lgan eng avvalo, uning o‘g‘li bo‘lgan ekan. Uning o‘qishga bo‘lgan qiziqishi juda past ekanligini sezgan ota o‘g‘liga avvaliga biroz dakki beradi. Va kutilgan natijani bermagach, ijodkorona yo‘l tutadi. Farzandini obrazlashtirgan Xudoyberdi To‘xtaboyev uning boshiga sehrli qalpoqchani kiydiradi. Qalpoqcha kichik sohibiga qanday yutuq va mag‘lubiyatlar olib kelishi sarguzashtlar orqali oshkor bo‘la boshlaydi. O‘g‘lining birgina “kichik” kamchiligi navbatdagi shoh asarning yozilishiga asos bo‘la oladi.

Film voqealari davomida 6-sinf o‘quvchisi Hoshimjonning ajoyib sarguzashtlari, uning sehrli qalpoqcha yordamida erishgan qahramonliklari qiziqarli tarzda hikoya qilinadi. Bolalar ushbu film orqali ko‘plab kulgili va qiziq voqealarga guvoh bo‘lishadi. Asarning muhim xususiyati shundaki, unda tarbiyaviy g‘oya bolaga to‘g‘ridan-to‘g‘ri pand-nasihat shaklida singdirilmaydi. Aksincha,



“Tangalik bolalar” filmi (rej. R.Muhammadjonov)

sarguzasht, fantastik holat va yumor orqali bola mustaqil ravishda xulosa chiqarishga undaydi. Bu usul bolalar auditoriyasi bilan ishlashda samarali hisoblanadi. Filmda maktab, do‘stlik, oila, ota-ona bilan munosabat, tengdoshlar o‘rtasidagi muloqot, orzu va kasb tanlash, shaxsiy mas’uliyat kabi masalalar bolalar hayotining muhim qismi ekaniga alohida e’tibor qaratilgan.

“Sariq devni minib” kabi asarlarning ekranlashtirilishi adabiyot va kino o‘rtasidagi ijodiy aloqani yanada mustahkamlaydi. Adabiyotda so‘z orqali yaratilgan bola dunyosi kino tilida tasvir, harakat, aktyorlik ijrosi va musiqa vositasi sayqal topadi.

Kino san’ati bola ruhiyati, qalbi va tafakkuriga ta’sir ko‘rsatuvchi kuchli estetik-psixologik vositadir. Uning imkoniyati faqat bolani ko‘ngilochar mazmun bilan ta’minlashda emas, balki bolaga insonni tushunish, o‘z hislarini anglash, tanlov va uning oqibatlarini baholash, boshqalarga nisbatan hamdard bo‘lish va dunyoga mustaqil munosabat shakllantirish imkonini berishdadir.

O‘zbek bolalar kinosi tarixidagi “Tangalik bolalar”, “Sariq devni minib”, “Zumrad va Qimmat”, “Chinor ostidagi duel” kabi turli mavzudagi asarlar turli davrlarda bolalik, oila, ta’lim, orzu, mehnat, muhabbat, vatan va insonlararo munosabatlarning turli qirralarini ekranga olib kirgan. Ularning bugungi ahamiyati faqat xotira bilan belgilanmaydi. Aksincha, ushbu asarlar bolalar kinosi uchun muhim badiiy tamoyillarni belgilaydi.

Eng muhimi, bolani tarbiyalash uchun yaratilgan film bolaga yuqoridan turib nasihat qilmasligi, balki u bilan birga o‘ylashi, his qilishi va savol berishi lozim. Shunda kino haqiqatan ham bolaning qalbiga yetib boradi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1.Akbarov H. Adabiyot va kino. – Toshkent: G‘afur G‘ulom nomidagi adabiyot va san’at nashriyoti, 1984. – 49 b.

2.Abulqosimova X. “Kino san’ati asoslari” O‘zbek milliy ensiklopediyasi davlat ilmiy nashriyoti. – Toshkent, 2009. – 100 b.

3.Abulqosimova X. Kinoteledramaturgiya asoslari. – Toshkent: O‘zDSMI, 2009. – 60 b.

4.“Tangalik bolalar” filmi haqida O‘zbekiston Kinematografiya agentligi ma’lumotlari.

Bekzod DAVRONOV,
O‘zDSMI “Folklor va etnografiya” kafedrasi dotsenti v.b.,
pedagogika fanlari bo‘yicha
falsafa doktori (PhD)



OLIY TA’LIMDA CHOLG‘U IJROCHILIGINI O‘QITISH METODIKASINI TAKOMILLASHTIRISHNING PEDAGOGIK ASOSLARI

Annotatsiya. *Ushbu maqolada oliy ta’lim muassasalarida cholg‘u ijrochiligi fanini o‘qitish metodikasini takomillashtirishning pedagogik asoslari tadqiq etilgan. Maqolada nazariy tahlil, qiyoslash, pedagogik kuzatuv, suhbat, modellashtirish va olingan natijalarni tizimlashtirish usullaridan foydalanildi. Cholg‘u ijrochiligi fanini o‘qitish jarayonining diagnostik, nazariy-tahliliy, texnik-amaliy, badiiy-ijodiy va refleksiv bosqichlarini uzviy birlashtirishga asoslangan model ishlab chiqilib unda talabaning yakka ijrochilik imkoniyatlarini baholash, amaliy mashg‘ulotlarni aniq maqsad asosida tashkil etish, musiqiy asarlarni badiiy talqin qilish va ijodiy mustaqillikni rivojlantirishga xizmat qiladi.*

Kalit so‘zlar: *kreativlik, musiqa cholg‘usi, refleksiya, ta’lim, mustaqil ta’lim, metodika, ijrochilik ko‘nikmasi, yakka yondashuv, texnologiya.*

Аннотация. *В данной статье исследуются педагогические основы совершенствования методики преподавания дисциплины «Инструментальное исполнительство» в высших образовательных учреждениях. В процессе исследования использовались методы теоретического анализа, сопоставления, педагогического наблюдения, беседы, моделирования и систематизации полученных результатов. Разработана модель, основанная на органичном интегрировании диагностического, теоретико-аналитического, технически-практического, художественно-творческого и рефлексивного этапов процесса обучения дисциплине «Инструментальное исполнительство». Данная модель направлена на оценку индивидуальных исполнительских возможностей студентов, организацию практических занятий на основе конкретно определённых целей, художественную интерпретацию музыкальных произведений и развитие творческой самостоятельности обучающихся.*

Ключевые слова: *креативность, музыкальный инструмент, рефлексия, образование, самостоятельное обучение, методика, исполнительские навыки, индивидуальный подход, педагогические технологии.*

Abstract. *This article examines the pedagogical foundations for improving the methodology of teaching the discipline of Instrumental Performance in higher education institutions. The study employed theoretical analysis, comparison, pedagogical observation, interviews, modeling, and systematization of the obtained results. A model was developed based on the coherent integration of the diagnostic, theoretical-analytical, technical-practical, artistic-creative, and reflective stages of the Instrumental Performance teaching process. The proposed model is aimed at assessing students’ individual performance abilities, organizing practical training based on clearly defined objectives, developing artistic interpretation of musical works, and fostering students’ creative independence.*

Keywords: *creativity, musical instrument, reflection, education, independent learning, methodology, performance skills, personalized approach, pedagogical technologies.*

Oliy ta'lim tizimida bo'lajak musiqa o'qituvchilarini tayyorlashda nazariy bilimlarni o'zlashtirish hamda, ularni amaliy ijrochilikda qo'llay olishni shakllantirishni ham ko'zda tutadi. Xususan, cholg'u ijrochiligi fani bo'yicha amaliy mashg'ulotlar talabalarning musiqiy-ijrochilik bilimlarini shakllantirish va rivojlantirishga xizmat qiluvchi o'ziga xos pedagogik jarayon hisoblanadi. Shu bois, oliy ta'lim tizimida cholg'u ijrochiligi fanini o'qitish metodikasini takomillashtirish zamonaviy musiqa ta'limining muhim va dolzarb yo'nalishlaridan biri sifatida e'tirof etiladi.

Bugungi kunda cholg'u ijrochiligi fanini o'qitishda ustoz tanlangan asarni ijro etib ko'rsatishi, talabaning uni kuzatishi va takroriy mashqlar orqali ijro ko'nikmasini shakllantirishi muhim hisoblanadi. Bunday yondashuv ko'p yillar davomida ijrochilik tajribasini avloddan avlodga yetkazishning samarali vositasi bo'lib kelgan. Biroq bugungi oliy ta'lim sharoitida talabaning faqat tayyor ijro namunasini takrorlashi yetarli emas. Zamonaviy mutaxassisdan ijro etilayotgan asarning mazmunini mustaqil anglash, ijrochilik yechimlarini izlash, o'z faoliyatini baholash va ijodiy qarorlar qabul qilish qobiliyati ham talab etiladi.

Shu nuqtayi nazardan, cholg'u ijrochiligini o'qitish metodikasini takomillashtirishda "ijroni o'rgatish" tushunchasidan "ijrochilik faoliyatini rivojlantirish" tamoyiliga o'tish zarurdir. Bunda talaba o'quv jarayonining passiv ishtirokchisi emas, balki o'z ijrochilik faoliyatini rejalashtiruvchi, tahlil qiluvchi va takomillashtiruvchi faol shaxs sifatida qaraladi.

Musiqa ta'limiga doir ilmiy izlanishlarda ta'lim jarayonini amaliy faoliyat asosida tashkil etish, yakka tartibdagi mashg'ulotlarni samarali olib borish hamda talabalarning ijodiy faolligini rag'batlantirish masalalariga alohida e'tibor berilgan. Cholg'u ijrochiligi yo'nalishidagi so'ngi ilmiy ishlarda yangi innovatsion pedagogik yondashuvlarni qo'llash, ijro mahoratini oshirish, talabalarning kreativ qobiliyatini rivojlantirish hamda ijrochilik ko'nikmalarini takomillashtirish masalalari keng o'rganilmoqda.

Shunga qaramay, oliy ta'lim sharoitida cholg'u ijrochiligini o'qitishning turli tarkibiy qismlarini – texnik tayyorgarlik, musiqiy-badiiy talqin, mustaqil ijodiy faoliyat, raqamli vositalardan foydalanish va refleksiv tahlilni yagona metodik tizim asosida birlashtirish masalasi yetarli darajada tizimlashtirilmagan. Albatta cholg'u ijrochiligi fani amaliy mashg'ulotlarini tashkil etishning bugungi kunda qayta ko'rib chiqish va uni zamonaviy pedagogik talablar asosida takomillashtirishni talab etadi.

Ta'lim dargohlarida cholg'u ijrochiligini o'qitish metodikasini takomillashtirishni tadqiq etishda, avallo, musiqa ta'limining pedagogik va metodik asoslarini o'rganishni taqazo etadi. O'zbek musiqa pedagogikasiga oid ilmiy manbalarda musiqa ta'limini mazmuni, talabalarning musiqiy qobiliyatlarini rivojlantirish, nazariy bilimlarni amaliy mashg'ulot bilan uyg'unlashtirish hamda mashg'ulotlarni samarali tashkil etish masalalari keltirib o'tilgan. Mazkur ilmiy ishlar cholg'u ijrochiligini o'qitish uchun umumiy pedagogik zamin yaratishi bilan ahamiyatlidir.

Biroq umumiy musiqa ta'limi metodikasiga oid yondashuvlarni cholg'u ijrochiligiga bevosita tatbiq etishda qarama-qarshiliklar mavjud. Sababi cholg'u ijrochiligi mashg'ulotida bilimni o'zlashtirish jarayoni eshitish nazorati, texnik mashq, musiqiy talqin va ijro amaliyoti bilan bog'liq holda kechadi. Shuning uchun mazkur fanni o'zlshtirishda umumiy pedagogik tamoyillar bilan bir qatorda cholg'uning texnik va badiiy xususiyatlarini hisobga oluvchi alohida yondashuvlar talab etiladi.

D.T.Nosirov cholg'u ijrochiligini o'qitishda innovatsion pedagogik yondashuvlardan foydalanish masalasini ko'rib chiqib, ta'lim jarayonida zamonaviy texnologiyalar va faol metodlardan foydalanish imkoniyatlarini yoritadi. Ushbu yondashuv cholg'u ijrochiligini an'anaviy usullar bilan zamonaviy pedagogik vositalarni uyg'unlashtirish zarurligini ko'rsatadi.

M.F.Bannaqulov an'anaviy cholg'u ijrochiligini o'qitishda o'zaro uyg'unlashgan yondashuv masalasini tadqiq etib, ijrochilik ta'limida turli pedagogik omillarning o'zaro ta'sirini ko'rsatadi [5]. Ushbu qarash cholg'u ijrochiligini alohida metodlar yig'indisi sifatida emas, balki o'zaro bog'liq pedagogik jarayonlar tizimi sifatida ko'rish imkonini beradi.

D.S.Samatova tomonidan ijrochilik ko'nikmalarni rivojlantirishning tashkiliy-pedagogik mexanizmlari o'rganilib, o'qitish prinsiplari va ijro texnikasini rivojlantirishga e'tibor qaratilgan [6]. Ushbu tadqiqot cholg'u ijrochiligida texnik tayyorgarlikning muhimligini ko'rsatadi.

S.B.Sunnatovaning ishlarida dutor ijrochiligida kreativlikni takomillashtirish, ijodiy fikrlash va ijrochilik imkoniyatlarini kengaytirish masalalari yoritilgan. U.M.Baxtiyorovaning tadqiqotlarida esa professional ijrochilikda kreativlikni rivojlantirish bilan bog'liq omillar tahlil qilingan. Mazkur tadqiqotlar cholg'u ijrochiligida texnik mukammallik bilan bir qatorda ijrochining

badiiy va ijodiy mustaqilligi ham muhim ekanini ko‘rsatadi.

Xorijiy ilmiy adabiyotlarda cholg‘u ijrochiligi ta’limi masalasi keng metodologik kontekstda o‘rganilgan. E.Haddon cholg‘u ijrochiligi ta’limida pedagogik yondashuvlar va o‘qituvchining instrumental pedagog sifatidagi faoliyatini tahlil qiladi [7] D.J.Elliottning praksiologik musiqa ta’limi konsepsiyasida musiqiy bilimni real musiqiy faoliyat bilan bog‘lashga ustuvor ahamiyat beriladi [8]. Adabiyotlar tahlili shuni ko‘rsatadiki, mavjud tadqiqotlarda cholg‘u ijrochiligini o‘qitishning ayrim komponentlari – ijro texnikasi, kreativlik, innovatsion metodlar, instrumental ko‘nikmalar yoki raqamli texnologiyalar alohida o‘rganilgan. Biroq ushbu komponentlarning diagnostik, texnik-amaliy, badiiy-ijodiy va refleksiv bosqichlarni qamrab oluvchi yagona metodik tizim sifatida oliy ta’lim jarayoniga integratsiyalashuvi yetarli darajada tizimlashtirilmagan.

Shu jihatdan mazkur ilmiy maqolaning asosiy yo‘nalishi mavjud ilmiy qarashlarni takrorlash emas, balki ularni oliy ta’limdagi cholg‘u ijrochiligi mashg‘ulotining o‘ziga xos xususiyatlari bilan bog‘lab, talabaning yakka rivojlanishi, amaliy ijro, badiiy talqin, mustaqil tahlil va refleksiv baholashni birlashtiruvchi yaxlit metodik yondashuvni asoslashdan iborat.

Mazkur maqola oliy ta’lim muassasalarida cholg‘u ijrochiligini o‘qitish metodikasini takomillashtirishning pedagogik asoslarini aniqlashga yo‘naltirilgan bo‘lib, ilmiy yondashuvni metodologik asosini shaxsga yo‘naltirilgan, kompetensiyaviy faoliyatga asoslangan va refleksiv yondashuvlar tashkil etadi.

Nazariy tahlil asosida artpedagogika, cholg‘u ijrochiligi metodikasi hamda cholg‘u ijrochiligi ta’limiga oid ilmiy adabiyotlar o‘rganildi. Qiyosiy tahlil asosida an’anaviy va zamonaviy cholg‘u ijrochiligini o‘qitish yondashuvlarining umumiy va farqli jihatlari aniqlandi.Biz ilmiy izlanishlarimizda modellashtirish metodi asosida cholg‘u ijrochiligini o‘qitishning o‘zaro bog‘liq bosqichlardan iborat metodik modeli ishlab chiqildi. Model diagnostik, nazariy-tahliliy, texnik-amaliy, badiiy-ijodiy, refleksiv va natijaviy komponentlarni qamrab olgan holda qyidagicha ketmaketlikni tashkil etadi. Pedagogik maqsadni belgilash, diagnostik baholash, yakka metodik rejalashtirish, nazariy-tahliliy tayyorgarlik, texnik-amaliy faoliyat, badiiy-ijodiy talqin, refleksiv tahlil, erishilgan natijalarni baholash, keying yakka rivojlanish vazifalarini belgilash.

Diagnostik bosqichda talabaning boshlang‘ich ijrochilik tayyorgarligi, texnik imkoniyatlari, musiqiy eshitish qobiliyati va mustaqil ishlash darajasi aniqlanadi.

Nazariy-tahliliy bosqichda ijro etiladigan asarning janri, shakli, lad-tonal xususiyatlari, ritmik tuzilishi va badiiy mazmuni o‘rganiladi.

Texnik-amaliy bosqichda asarni ijro etish uchun zarur bo‘lgan maxsus ko‘nikmalar shakllantiriladi. Bunda texnik mashqlar o‘rganilayotgan asarda uchraydigan real ijrochilik muammolari bilan bog‘lanadi.

Badiiy-ijodiy bosqichda talaba asarning mazmunini tinglovchiga yetkazish, musiqiy obrazni yaratish va individual talqin variantlarini izlashga yo‘naltiriladi.

Zamonaviy raqamli vositalardan foydalanish ham ushbu jarayonning muhim tarkibiy qismi sifatida qaraladi. Audio va video yozuvlar yordamida talaba o‘z ijrosini qayta tinglashi, kuzatishi va tahlil qilishi mumkin. Shu tariqa raqamli vosita oddiy texnik yordamchi emas, balki ijrochilik faoliyatini tahlil qilish vositasiga aylanadi.

Refleksiv bosqichda talaba o‘zining erishgan natijasi, mavjud kamchiliklari va keyingi rivojlanish vazifalarini anglaydi. Bunda “Bugun nimani o‘rgandim?”, “Qaysi muammoni bartaraf eta oldim?” va “Keyingi mashg‘ulotgacha nimani mustaqil mashq qilishim kerak?” kabi savollardan foydalanish mumkin.

Talabaning natijasini faqat texnik aniqlik asosida baholash o‘rniga quyidagi mezonlarni kompleks hisobga olish maqsadga muvofiq:

Mezoni	Baholash mazmuni
Texnik ijro	Aniqlik, tezlik va ijro apparati faoliyati
Ritmik barqarorlik	Temp va ritmning izchilligi
Musiqiy ifodalilik	Frazirovka, dinamika va artikulyatsiya
Badiiy talqin	Asar mazmunining ochilishi
Mustaqillik	Mustaqil ijrochilik qarorlarini qabul qilish
Refleksiya	O‘z ijrosini tahlil qilish
Ijodkorlik	Individual ijrochilik yechimlarini taklif qilish

Shunday qilib, taklif etilayotgan metodik yondashuv cholg‘u ijrochiligini “asarni o‘rganish va ijro etish” jarayoni sifatida emas, balki “o‘rganish – anglash – ijro etish – tahlil qilish – baholash – takomillashtirish” bosqichlarining uzviy ketma-ketligiga asoslangan uzluksiz pedagogik qism sifatida tashkil etishni nazarda tutadi.

Oliy ta’limda cholg‘u ijrochiligi fanini o‘qitish metodikasini takomillashtirish bugungi kun musiqa ta’limining muhim pedagogik vazifalaridan hisoblanadi. Faoliyatimiz davomida olib borilgan nazariy-amaliy tahlil cholg‘u ijrochiligini o‘qitish samaradorligi faqat ijro mahorati bilan emas, balki talabaning musiqiy fikrlashi, asarning badiiy talqini, ijodiy erkinlik va o‘z ijrosini tahlil qila olish qobiliyati bilan ham belgilanadi, degan xulosaga kelish imkonini berdi.

Oliy dargohlarda cholg‘u ijrochiligi bo‘yicha ta’lim berish metodikasini takomillashtirishning eng asosiy pedagogik shartlari bu talabaga yakka yondashuv, talabani amaliyotga yo‘naltirilgan ta’lim, bosqichma-bosqich mohir tayyorgarlik, badiiy-ijodiy faoliyat, zamonaviy raqamli vositalardan foydalanish va refleksiv baholash belgilandi.

Cholg‘u ijrochiligini o‘qitishda audio va video yozuvlar, raqamli ta’lim resurslari va multimedia vositalaridan foydalanish talabaning o‘z ijrosini qayta tinglashi, kuzatishi va tahlil qilishi uchun sharoit yaratadi. Shu bilan birga, mustaqil ijodiy topshiriqlar talabaning musiqiy tafakkuri va ijodiy mustaqilligini rivojlantirishga xizmat qiladi.

Qisqa qilib aytganda oliy ta’limda cholg‘u ijrochiligi fanini o‘qitish metodikasini takomillashtirishning samarali yo‘li ustoz-shogirt an’anasiga asoslangan ijrochilik tajribasini zamonaviy pedagogik yondashuvlar bilan bog‘lashdan iborat. Bunda talabaning ijrochilik faoliyati texnik o‘zlashtirishdan badiiy anglashga, badiiy anglashdan ijodiy talqinga, ijodiy talqindan mustaqil refleksiv faoliyatga olib boradigan uzluksiz pedagogik jarayon sifatida tashkil etilishi lozim.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Urinova S.Sh. Bo‘lajak musiqa o‘qituvchilarining kasbiy kompetentligini oshirishning nazariy asoslari // Best Innovator in Science. – 2022. – № 1. – B. 68–74.
2. Nosirov D.T. Cholg‘u ijrochiligini o‘qitishda innovatsion pedagogik yondashuvlar // Advances in Science and Education. – 2026. – Vol. 2, № 3. – B. 94–98.
3. Xalilov M. “Cholg‘u ijrochiligi” fanini zamonaviy yondashuvlar asosida tashkil etish metodikasi. – 2024. – № 2(4). – B. 4–8.
4. Axmedov M. Cholg‘u ijrochiligini o‘qitish bo‘yicha ilmiy-amaliy yondashuvlar. – 2024. – № 2(6). – B. 59–64.
5. Bannaqulov M.F. An’anaviy cholg‘u ijrochiligini o‘qitishda sinergetik yondashuv // Multidisciplinary Journal of Science and Technology. – 2025. – Vol. 5, № 5. – B. 1155–1158.
6. Samatova D.S. Organizational and pedagogical mechanisms for developing students’ instrumental skills // Multidisciplinary Journal of Science and Technology. – 2025. – Vol. 5, № 3. – B. 248–251.
7. Haddon E. (Ed.). Instrumental Music Education: Developing Pedagogies as Instrumental Teachers. – London: Bloomsbury Publishing, 2025.
8. Elliott D.J. (Ed.). Praxial Music Education: Reflections and Dialogues. – New York: Oxford University Press, 2005.



Tolibek XOJANAZAROV,
Ózbekstan mámleketlik konservatoriyası
Nókis filiali docenti

XIX ÁSIR ITALIYA BEL CANTO QOSÍQSHÍLÍQ DÁSTÚRLERI HÁM OLARDÍŃ ZAMANAGÓY AKADEMIKALÍQ VOKAL MEKTEBINE TRANSFORMACIYASÍ

Annotaciya. *Bul maqalada XIX ásir italyan bel canto vokal mektebiniń qáliplesiw ózgeshelikleri hám oniń zamanagóy akademiyalıq vokal pedagogikasına transformaciya procesi izertlenedi. Bel canto usılınıń texnikalıq-fiziologiyalıq tiykarları (legato, messa di voce, dawıs registrlerin teńlestiriw, koloratura texnikası), oniń italyan opera dramaturgiyası menen úzliksiz baylanıslılıǵı hám de XIX ásir dawamında ótken stillik evolyuciyası (rossinian, keyin verdian bel canto) kórip shıǵıladı. Teoriyalıq dereklerdi analizlew tiykarında bel canto principleriniń zamanagóy vokal bilim beriw metodikasında qalay saqlanıp qalganlıǵı hám qayta talqılańganı aniqlanadi, sonday-aq, dástúriy bel canto texnikası menen zamanagóy vokal-akustikalıq pán jetiskenliklerin úylestiriwge qaratılgan jantasıwlar talqılanadı.*

Gilt sózler: *bel canto, italyan vokal mektebi, legato, messa di voce, koloratura, ses registrleri, vokal pedagogikası tariyxı, akademiyalıq vokal tálimi.*

Аннотация. *В данной статье исследуются особенности формирования итальянской вокальной школы бель канто XIX века и процесс её трансформации в современную академическую вокальную педагогику. Рассматриваются технико-физиологические основы стиля бель канто (legato, месса ди воке, выравнивание голосовых регистров, техника колоратуры), его неразрывная связь с итальянской оперной драматургией, а также стилистическая эволюция в течение XIX века (россинианское, а затем вердианское бель канто). На основе анализа теоретических источников определяется, как принципы бель канто сохраняются и интерпретируются в современной методике вокального образования, а также обсуждаются подходы, направленные на гармонизацию традиционной техники бель канто с достижениями современной вокально-акустической науки.*

Ключевые слова: *бель канто, итальянская вокальная школа, легато, месса ди воке, колоратура, регистры голоса, история вокальной педагогики, академическое вокальное образование.*

Abstract. *This article examines the formation of the nineteenth-century Italian bel canto vocal school and the process of its transformation into contemporary academic vocal pedagogy. It considers the technical-physiological foundations of the bel canto style (legato, messa di voce, register equalization, coloratura technique), its close connection with Italian operatic dramaturgy, and its stylistic evolution over the course of the nineteenth century (from the Rossinian to the Verdian bel canto). Based on an analysis of theoretical sources, the article identifies how bel canto principles have been preserved and reinterpreted within contemporary vocal-pedagogical methodology, and discusses approaches aimed at integrating traditional bel canto technique with the findings of modern vocal-acoustic science.*

Key words: *bel canto, Italian vocal school, legato, messa di voce, coloratura, vocal registers, history of vocal pedagogy, academic vocal education.*

Bel canto (italyansha “bel canto” – “gózzal qosıq aytiw”) jáhán vokal kórkem ónerinde qáliplesken eń tásirsheń hám uzaq ómir súrgen metodikalıq-pedagogikalıq sistemalardan biri esaplanadı. Onıń tamırları XVII-XVIII ásir Italiya opera kórkem ónerine barıp taqalatuǵın bolsa da, bel canto óziniń klassikalıq, házirgi kúnde de norma sıpatında qabıl etiletuǵın formasın áyne XIX ásirde – Joakkino Rossini, Vinchenzo Bellini hám Gaetano Donizetti sıyaqlı kompozitorlardıń dóretiwshilik jumısı dáwirinde taptı [1, 27-b].

Bel canto stili tek estetikalıq emes, al qatań texnikalıq-fiziologiyalıq principlerge tiykarlangan bir pútin vokal sisteması edi: sestiń tegis hám úzliksiz aǵımı (legato), dem alıw kúshin áste-aqırın kóbeytiw hám azaytıw arqalı dinamikalıq basqarıw (messa di voce), ses registrlerin (kókirek, aralas, bas registr) sezilerli teńlestiriw, sonday-aq, joqarı texnikalıq shaqqanlıq (koloratura, passajlar, treller) talap etiwshi atqarıw stili usı sistemanıń tiykarın quraytuǵın edi [2, 44-b].

XIX ásir dawamında bel canto usılı ózi de statikalıq halında qalmadı – Rossini dáwirindegi jańa koloratura usılınan Verdi dóretiwshiligi menen baylanıslı bolǵan dramalıq, kúshlirek hám psixologiyalıq jaqtan tereńirek “canto spianato” usılına qaray evolyuciyalandı[3:58]. Bul process opera orkestriniń keńeyiwi, teatr zallarınıń úlkeyiwi hám muzıkalıq dramaturgiyanıń quramalasıwı menen tikkeley baylanıslı edi.

XX-XXI ásirlerde bel canto principleri jáhán akademiyalıq vokal táliminiń teoriyalıq-metodikalıq tiykarına aylandı, biraq bul process avtomat kóshiriw yemes, al quramalı transformaciya – dástúriy metodikalıq principlerdiń zamanagóy vokal-akustikalıq pán jetiskenlikleri menen qayta talqılanıwı kórinisinde ótti [4, 71-b]. Sol sebepli bel canto dástúrleriniń tariyxıy qáliplesiwi hám olardıń zamanagóy vokal pedagogikasına ótiw mexanizmlerin ilimiy analizlew teoriyalıq hám ámeliy jaqtan úlken áhmiyetke iye.

Izertlewdiń maqseti – XIX ásir italyan bel canto dástúrleriniń qáliplesiw ózgesheliklerin talqılaw hám olardıń zamanagóy akademiyalıq vokal mektebine transformaciyalanıw mexanizmlerin ilimiy tiykarlawdan ibarat.

Ilimiy-izertlew jumısları: 1) bel canto usılınıń texnikalıq-fiziologiyalıq hám estetikalıq principlerin sistemalastırıw; 2) XIX ásir dawamında bel canto usılınıń ishki evolyuciyasın anıqlaw; 3) bel canto pedagogikalıq mektepleri hám olardıń jetekshi wákilleriniń jumısın talqılaw; 4) bel canto principleri zamanagóy vokal bilim beriw metodikasında saqlanıp qalıwı hám qayta talqılanıw formaların anıqlaw.

Materiallar hám metodlar. Izertlew derek bazasın tómendegiler quradı: XIX ásir italyan vokal pedagoglarınıń (N. Vakkay, M. Garsia hám basqalar) teoriyalıq-metodikalıq kitapları; XX–XXI ásir vokal pedagogikası hám muzıka tanıwına tiyisli ilimiy ádebiyatlar [1, 8-b]; zamanagóy vokal-akustikalıq izertlewler nátiyjeleri; jetekshi akademiyalıq vokal bilimlendiriw mákemeleriniń oqiw baǵdarlamaları hám metodikalıq qollanbaları.

Izertlewde tómendegi metodlardan paydalanıldı:

– tariyxiy-teoriyalıq analiz – bel canto usılınıń qáliplesiw hám evolyuciya procesin úyreniw;

– salıstırmalı metodikalıq analiz – túrli dáwir hám mekteplerge tiyisli vokal-pedagogikalıq kózqaraslardı óz ara salıstırıw;

– derek tanıw analizi – tiykargı teoriyalıq kitapshalar hám zamanagóy metodikalıq ádebiyatlardı sın kózqarastan úyreniw;

– fiziologiyalıq-akustikalıq analiz elementleri – bel canto texnikalıq principlerin zamanagóy vokal ilimi kózqarasınan túsindiriw;

– sistemalı-strukturalıq qatnas – bel canto sistemasın óz ara baylanıslı texnikalıq, estetikalıq hám pedagogikalıq komponentler jıyındısı sıpatında tallaw.

Analiz úsh baǵdarda alıp barıldı: birinshiden, bel canto usılınıń klassik dáwirindegi (XIX ásir) teoriyalıq-ámeliy tiykarları úyrenildi; ekinshiden, usıldıń ishki evolyuciyası (rossinian hám verdian basqıshları) salıstırıldı; úshinshiden, bel canto principleriniń XX–XXI ásir akademiyalıq vokal bilimlendiriw metodikasına qalay ótkeni hám qayta talqılanǵanı analizlendi.

Nátiyjeler. Izertlew nátiyjesinde bel canto uslubiniń tiykarǵı texnik-uslubiy principleri sistemalastırıldı hám olardıń zamanagóy vokal pedagogikasındağı ornı anıqlandı. Ulıwmalasqan nátiyjeler tómendegi kestede keltirilgen.

Bel canto principi	XIX ásirdegi mazmunı	Zamanagóy vokal tálimindegi talqılanıwı
Legato	Seslerdi úzilissiz, tegis aytiw; dem aǵımınıń úzliksizligi [1, 52-b]	Dem alıwdı basqarıw hám vokal frazanı qáliplestiriw shınıǵıwlarınıń tiykarǵı principi sıpatında saqlanıp qalǵan.
Registrlerdi teńlestiriw	Kókirek, aralas hám bas registrler arasında sezilerli ótiw [3, 61-b]	Zamanagóy vokal-akustika járdeminde ilimiy tiykarlanıp, anıǵıraq shınıǵıw sistemalarına aylandırılǵan.
Koloratura texnikası	Joqarı tezliktegi passajlar, treller, ótiwlerdi erkin hám aniq orınlaw [1, 55-b]	Arnawlı texnikalıq shınıǵıwlar (vokalizler) sistemasında saqlanıp, koloratura repertuarǵa tayarlawda qollanıladi.

Analiz kórsetedi, XIX ásirdiń birinshi yarımında (Rossini dáwiri) bel canto usılı tiykarınan koloratura texnikası, dawıstıń jeńilligi hám hárekecheńligine itibar bergen bolsa, ásirdiń ekinshi yarımında (Verdi dóretiwshiligi tásirinde) usıl barǵan sayın dramalıq kúsh, hám psixologiyalıq ekspressivlikke baǵdarlandı. Bul evolyuciya “canto fiorito” (súwretli qosıq aytıw) dan “canto spianato” (tegis, kúshli qosıq aytıw)ǵa ótiw sıpatında táriyiplenedi [3, 64-b]. Sonıń menen birge, eki metodikalıq basqısh ta legato, messa di voce hám appoggio sıyaqlı tiykarǵı texnikalıq principlerdi uluwma tiykar sıpatında saqlap qaldı, bul bolsa bel kantonıń bir pútin pedagogikalıq sistema sıpatında turaqlılıǵın támiyinledi.

XIX ásir bel canto pedagogikasınıń qáliplesiwinde M. Garsianıń “Traité complet de l'art du chant” atlı kitabı ayrıqsha orın iyeleydi. Onda birinshi márte dawıs apparatı fiziologiyası ilimiy jaqtan táriyiplengen hám laringoskop járdeminde vokal perdelerıniń islewi baqlanǵan, bul bolsa vokal pedagogikasın intuitiv tájiriybeden ilimiy-empirik tiykarǵa ótkeriwdiń baslanıwı bolǵan [4, 68-b].

Zamanagóy akademiyalıq vokal mektebine transformaciyanıń analizi bel canto principleriniń tikkeley ótkerilmegenligin, al úsh baǵdarda qayta kórip shıǵılǵanlıǵın kórsetti: birinshiden, dástúriy ámeliy-intuitiv bilimler zamanagóy fiziologiya hám akustika kózqarasınan qayta talqılanǵan; ekinshiden, shınıǵıwlar sisteması hár qıylı milliy vokal mekteplerıniń mútájliklerine beyimlestirilgen; úshinshiden, bel canto estetikası zamanagóy repertuar hám atqarıw usılı (sonıń ishinde, romantikalıq, zamanagóy akademiyalıq hám hátteki ayırım estrada usılı) menen sintezlesken [6, 42-b].

Dodalaw. Alingan nátiyjeler bel canto usılınıń tek tariyxıy-estetikalıq hádiyse emes, al házirge shekem óziniń ilimiy-ámeliy áhmiyetin joǵaltpagan bir pútin pedagogikalıq sistema ekenligin tastıyıqlaydı. Bul juwmaq R.Millerdiń zamanagóy vokal pedagogikasında “klassikalıq bel canto principleri ilimiy tastıyıqlanǵan universal vokal-fiziologiyalıq nızamlıqlarǵa tiykarlanadı”degen kózqarasına sáykes keledi [7, 21-b].

Sonıń menen birge, izertlew dawamında bel canto principlerin zamanagóy vokal tárbiyasına qollanıwda eki túrli jaqınlasıw bar ekenligi anıqlandı: birinshisi – puristlik jaqınlasıw, bunda XIX ásir usılı múmkin bolǵansha haqıyqıy saqlanıwı kerek ekenligi atap ótiledi; ekinshisi – integral jaqınlasıw, bunda bel canto principleri zamanagóy vokal ilimi hám túrli milliy dástúrler menen sáykeslendirilgen halda qollanıladı [6, 45-b]. Bul izertlew nátiyjeleri integraciyalıq qatnas ámeliy jaqtan jáne de nátiyjeli ekenligin kórsetedi, sebebi ol bel canto tiykarındaǵı fiziologiyalıq nızamlılıqlardı saqlaǵan halda, hár qıylı dawıs tipleri hám milliy repertuar ózgesheliklerine beyimlesiw imkaniyatın beredi.

Bel canto hám zamanagóy milliy vokal mektepleri (sonnan Oraylıq Aziya akademiyalıq vokal mektebi) arasındaǵı óz ara tásir máselesi ayrıqsha qızıǵıwshılıq oyatadı: milliy vokal mektepleri bel canto tiykarındaǵı texnikalıq negizdi qabıl etken halda, onı ózine tán milliy hawaz mádeniyatı hám repertuarı menen bayıtqan [8:33]. Bul process aldınǵı izertlewlerde kórip shıǵılǵan regionlıq vokal mekteplerıniń institucionallıq qáliplesiwi menen úzliksiz baylanıslı bolıp, óz aldına tereń tallawdı talap etedi.

Bel canto principleriniń zamanagóy vokal-akustikalıq pán menen úylesiwi máselesi de ayrıqsha talqılawǵa ılayıq. XX ásirdiń ortalarınan baslap rawajlanǵan elektroglottografiya, spektral analiz usılları XIX ásir pedagogları tek esitiw hám vizual baqlaw arqalı intuitiv túrde sezgen hádiyselerdi – máselen, qosıqshınıń formantası dep atalıwshı joqarı jiyilikli energiya jıynaǵın yamasa registrler arasındaǵı ótiw noqatlarınıń anıq akustik kórsetkishlerin – ilimiy jaqtan ólshew hám tastıyıqlaw imkanın berdi [5, 41-b]. Bul bolsa bel canto pedagogikasın endi tek ǵana ustaz-shákirt tájiriybesine emes, al obektiv ólshew maǵlıwmatlarına da súyengen halda oqıtıw imkaniyatın jarattı.

Sonıń menen birge, ayırım avtorlar zamanagóy texnologiyalıq qurallardıń hádden tıs isletiliwi nátiyjesinde bel kantonıń tiykarǵı kórkem-estetikalıq mánisi – sestiń janlı, individual hám ekspressivlik ózgesheligi – arqa planga ótip qalıwı múmkinliginen eskertedi [7, 24-b]. Usı izertlew nátiyjeleri sonı kórsetedi, zamanagóy vokal-akustikalıq qurallar bel canto pedagogikasın almastırıw emes, al onı tekseriw hám anıqlastırıw quralları sıpatında xızmet etiwi maqsetke muwapıq – al juwmaqlawshı ólshem sıpatında bolsa hámiyshe janlı, kórkemlik jaqtan tásirshen atqarılıw saqlanıp qalıwı kerek.

Izertlewdiń shegarası sıpatında sonı atap ótiw kerek, jumısta tiykarınan jetekshi Evropa hám Amerika derekleri tallandı, regionallıq vokal bilimlendiriw mákemelerinde bel canto principleriniń ámeliy qollanılıw ózgeshelikleri óz aldına ele de izertleniwi arqalı tereńirek úyreniliwi múmkin.

Juwmaq. XIX ásir italyan bel canto dástúrleri legato, messa di voce, registrlerdi teńlestiriw, koloratura texnikası hám dem tayanıshı sıyaqlı tiykarǵı texnikalqı estetikalıq principler tiykarında qáliplesken bir pútin pedagogikalıq sistema sıpatında júzege keldi hám ásir dawaminda rossinian uslubınan verdian uslubına qaray

ishki evolyuciyanı basıp ótti. Bul principler zamanagóy akademiyalıq vokal bilimine tikkeley emes, al ilimiy tiykarlaw, beyimlestiriw hám túrli milliy dástúrler menen sintezlew arqalı transformaciyalanıp ótti.

Ámeliy usınıs sıpatında tómendegiler usınıs etiledi:

vokal bilimlendiriw baǵdarlamalarına bel canto tariyxı hám teoriyasına baǵıshlangan arnawlı páńdi keńirek kiritiw;

klassik bel canto shınıǵıwların (vokalizlerdi) zamanagóy vokal-akustikalıq túsindirme menen bayıtqan halda oqıw qollanbalarına kirgiziw;

3) bel canto principleri hám milliy vokal mektepleri ortasındaǵı ózara tásirdi izertlewshi qospa ilimiy joybarlardı rawajlandırıw.

Paydalanílǵan ádebiyatlar:

1. Vaccai N. Metodo pratico di Canto Italiano per Camera. – Milano: Ricordi, 1832 (qayta nashr: New York: G. Schirmer, 1975). – 64 p.

2. García M. Traité complet de l’art du chant. – Paris: chez l’auteur, 1847 (qayta nashr: Da Capo Press, 1984). – 302 p.

3. Celletti R. A History of Bel Canto / transl. by F. Fuller. – Oxford: Clarendon Press, 1991. – 268 p.

4. Stark J. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. – Toronto: University of Toronto Press, 1999. – 264 p.

5. Miller R. Training Soprano Voices. – Oxford: Oxford University Press, 2000. – 256 p.

6. Karimova Sh.A. Bel kanto an’analarining zamonaviy vokal ta’limidagi o‘rni // San’at. – 2021. – №3. – B. 40–49.

7. Miller R. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. – New York: Schirmer Books, 1986. – 358 p.

8. Nazarova D.S. Bel canto texnikasi va milliy vokal maktablari uyg‘unlashuvi masalalari // Pedagogik mahorat. – 2022. – №2. – B. 26–35.

VI BO‘LIM
MADANIYATSHUNOSLIK, NOMODDIY MADANIY MEROS



Kamoliddin UMAROV,
O‘zDSMI “San’atshunoslik va madaniyatshunoslik” kafedrasi katta o‘qituvchisi, san’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD)

JAMIYAT IJTIMOIY-MA’NAVIY BARQARORLIGINI TA’MINLASHDA O‘ZBEK TEATRINING O‘RNI

Annotatsiya. *Ushbu maqolada teatr san’atining jamiyat ijtimoiy-ma’naviy barqarorligini ta’minlashdagi o‘rni, o‘zbek teatrining tarixiy taraqqiyot bosqichlari, uning milliy qadriyatlarni saqlash va yosh avlod tarbiyasidagi vazifalari tahlil qilinadi. Maqolada teatr sahnasi orqali jamiyatdagi dolzarb ijtimoiy muammolarning badiiy talqin etilishi, tomoshabinda estetik didni shakllantirish va milliy g‘oyani mustahkamlash masalalari yoritilgan.*

Kalit so‘zlar: *Jamiyat, teatr san’ati, spektakl, ijtimoiy muhit, tafakkur, ma’naviy barqarorlik, milliy qadriyat, tomoshabin madaniyati, yoshlar tarbiyasi, milliy g‘oya, millatlararo munosabatlar.*

Аннотация. *В данной статье анализируется роль театрального искусства в обеспечении социально-духовной стабильности общества, этапы исторического развития узбекского театра, его задачи по сохранению национальных ценностей и воспитанию молодого поколения. В статье освещаются вопросы художественной интерпретации актуальных социальных проблем общества через театральную сцену, формирования эстетического вкуса у зрителя и укрепления национальной идеи.*

Ключевые слова: *Общество, театральное искусство, спектакль, социальная среда, мышление, духовная стабильность, национальные ценности, культура зрителей, воспитание молодежи, национальная идея, межнациональные отношения.*

Abstract. *This article analyzes the role of theatrical art in ensuring the socio-spiritual stability of society, the stages of the historical development of Uzbek theatre, and its tasks in preserving national values and educating the younger generation. The article examines the artistic interpretation of pressing social issues through the theatrical stage, the development of the audience’s aesthetic taste, and the strengthening of the national idea.*

Keywords: *Society, theatrical art, performance, social environment, thinking, spiritual stability, national values, audience culture, youth education, national idea, interethnic relations.*

Bizga milliy ruhni uyg‘otadigan san’at kerak, xalqni ilhomlantiradigan adabiyot kerak, yoshlarga faxr va iftixor beradigan kino kerak, qalblarni junbishga keltiradigan musiqa kerak, odamning o‘zini anglashga undaydigan teatr kerak.

O‘zbekiston Respublikasi Prezidenti
Shavkat MIRZIYOYEV

Har qanday jamiyatning barqaror taraqqiyoti nafaqat iqtisodiy ko'rsatkichlar, balki uning ma'naviy salohiyati bilan ham belgilanadi. Ana shu ma'naviy salohiyatni shakllantirishda san'atning turli sohalari, jumladan, teatr san'ati alohida o'rin tutadi. Zero, teatr – bu shunchaki tomosha emas, balki inson qalbiga, uning tuyg'u va tafakkuriga bevosita ta'sir ko'rsatuvchi kuchli vositadir.

Barcha sohalar qatori teatr san'atiga ham muhtaram Prezidentimiz tomonidan katta e'tibor qaratilmoqda. Teatr san'ati tarbiya maskani, ibratxona bo'lgani bois jamiyat va teatr o'rtasidagi munosabatlar doimo muhim bo'lgan. Prezidentimiz tomonidan 2024-yilning 22-noyabr kuni e'lon qilingan "Teatrlarning jamiyat madaniy hayotidagi nufuzini yanada oshirish chora-tadbirlari to'g'risida" gi farmonlarida aynan ijtimoiy-madaniy jarayonlarda teatr san'atining o'rni masalasi to'liq ochib berildi [1].

O'zbek teatri tarixi asrlar davomida shakllanib kelgan boy an'analarga ega. Xalq teatri namunalari – qiziqchilik, dorbozlik, qo'g'irchoq o'yinlari kabi shakllardan tortib, XX asr boshlarida Mahmudxo'ja Behbudiy, Abdulla Avloniy, Hamza Hakimzoda Niyoziy, Cho'lpon, Abdulla Qodiriy kabi ma'rifatparvarlarimiz asos solgan zamonaviy milliy teatrgacha bo'lgan yo'l ya'ni millatning o'z-o'zini anglash jarayonining bevosita aksidir. Ular teatrni nafaqat ko'ngil ochish vositasi, balki xalqni ma'rifatga, ozodlikka, chorlovchi minbar sifatida ko'rgan edilar. Bu an'ana bugungi kunda ham o'z ahamiyatini yo'qotgani yo'q.

Jamiyat ijtimoiy-ma'naviy barqarorligi deganda bu insonlar o'rtasidagi hurmat, umumiy qadriyatlarga sodiqlik, milliy va umuminsoniy g'oyalarning uyg'unligi, turli ijtimoiy qatlamlar o'rtasida murosa va hamjihatlikning mavjudligidir. Teatr san'ati aynan shu jihatlarni shakllantirishda beqiyos imkoniyatlarga ega. Sahnada namoyish etilayotgan har bir asar tomoshabinni fikrlashga, o'z hayotiy pozitsiyasini qayta ko'rib chiqishga undaydi.

Hozirgi kunda o'zbek teatri repertuarida ijtimoiy mavzular alohida o'rin egallaydi. Oilaviy munosabatlar, ota-ona va farzand o'rtasidagi tushunmovchiliklar, yoshlar tarbiyasidagi muammolar, mehnat va halollik masalalari – bularning barchasi sahna asarlarida badiiy shaklda ifodalanib, tomoshabinni o'ylashga, xulosa chiqarishga chorlaydi. Bu jarayonda teatr jamiyatdagi salbiy holatlarni fosh etuvchi, ijobiy qadriyatlarni targ'ib qiluvchi kuchli ijtimoiy institut vazifasini bajaradi.

Jamiyat ijtimoiy-ma'naviy barqarorligini ta'minlashda Respublikamizda o'tkazilgan festivallarning ham ahamiyati yuqori hisoblanadi. Shu sabab, istiqlol yillari mamlakatimizda xalqaro miqyosdagi ko'plab teatr loyihalari tashkil etildi. Jumladan, 2000-yili Qarshi shahrida Xalqaro "Ipak yo'li – teatr sayohati" loyihasi doirasida mualliflik teatrlarining uchrashuvi bo'lib o'tadi. Mazkur festival teatr san'atining an'anaviy mezonlaridan chekingan holda, turli ramzlar, eksperimentlarga asoslangan spektakllarni saralab olgani bilan e'tiborli edi. "Ipak yo'li – teatr sayohati" loyihasi jahon madaniy jamoatchiligida ijobiy taassurot qoldiradi va ko'p o'tmay aynan shu loyiha doirasida Germaniyaning Myulxaym shahrida O'rta Osiyo teatr jamoalarining festivali bo'lib o'tadi. Mazkur festivalda mamlakatimizdan ikkita teatr – Respublika Yosh tomoshabinlar teatri "Boz masxaraboz", "Eski machit" teatr-studiyasi "Qobil va Hobil" spektakllari bilan ishtirok etdi. O'ziga xos uslubda sahnalashtirilgan mazkur spektakllar o'zbek teatrini xalqaro nufuzini oshirishga xizmat qildi.

Mustaqillikka erishganimizdan so'ng mamlakatimizni yetakchi teatrlari bir qancha xorij davlatlarida gastrol safarlarida bo'lib, o'z spektakllarini ko'rsatish imkoniyatiga ega bo'ldi. Jumladan, 1996-yili A.Hidoyatov nomidagi O'zbek davlat drama teatri (hozirgi O'zbekiston davlat drama teatri) jamoasi Fransiyaning dunyoga mashhur Avinyon festivalida "Buyuk Ipak yo'li" spektaklini namoyish etdi. Sharq va G'arbni bog'lovchi savdo yo'lining nomi ramziy asos qilib olingan mazkur spektakl jahon xalqlari o'rtasida o'zaro birdamlik, hamjihatlik, do'stlik g'oyalarini tarannum etishi bilan qimmatli edi. I.Muxtarov spektaklning g'oyasi haqida to'xtalib, shunday yozgan edi: "Buyuk Ipak yo'li"da ham an'anaviy badiiy madaniyatning boy meroslariga nisbatan alohida ziyraklik bilan qarash boshlandi. Rejissyor B.Yo'ldoshev, rassom G.Brim, bastakor M.Bafoyev tasviriy san'at, musiqa, plastika, nur vositasi orqali o'rta asr dunyosi mamlakatlarining timsollarini bir-biriga singdiradi. Spektaklda bitta ham so'z ifoda etilmaydi, faqat pianinochi Adiba Sharipova mahorat ila chalgan fortepiano ovozigina yangrab turadi. Tuyalar karvoni bilan birgalikda tomoshabin Hindiston va Xitoy, O'rta Osiyo orqali G'arbiy Yevropagacha bo'lgan katta masofadagi Buyuk Ipak yo'lini bosib o'tadi" [2]. Aynan shu yili Sohibqiron Amir Temur tavalludining 660 yilligi munosabati bilan rejissyor B.Yo'ldoshev Parijdagi "Adeon" teatrida "Movarounnahr shoirlari" nomli teatrlashtirilgan tomoshani sahnalashtiradi. Unda bir qator Sharqning buyuk shoir va shoiralari siymosi o'ziga xos badiiy kompozitsiyada aks ettirilgan edi. Ushbu tomosha millatimizning ulug' shaxslarini jahon madaniy jamoatchiligiga yaqindan tanitishda ajoyib manbaga aylandi.

So'nggi yillarda muhtaram prezidentimiz Sh.Mirziyoyev tashabbuslari bilan madaniyat va san'at sohasiga katta ishonch bildirilmoqda. Yangi O'zbekistonda uchinchi renessans

poydevorini barpo etishda san’at, adabiyot, madaniyat, ayniqsa, teatr san’atining alohida o‘rni mavjud. Ayniqsa, milliy teatr san’atimizning eng yaxshi namunalarini jahon miqyosida targ‘ib qilish, xorij teatrlari bilan hamkorlik aloqalarini mustahkamlash zarur ahamiyat kasb etmoqda. Professor M.To‘laxo‘jayeva ta’kidlab o‘tganidek, “Hozirgi kunda butunjahon madaniy voqealiklarida o‘zgacha yashashning imkoni yo‘q. Mavjud davrda milliy madaniyat o‘tmishi, teatr san’ati qadriyatlarining ulkan merosi ham muhim vazifa bo‘lib qolaveradi.

Milliy teatrning bosh maqsadi mavjud – u ham bo‘lsa, zamonaviy davr jamiyat dunyoqarashining ko‘zgusi bo‘lishidir” [3]. Aynan shu maqsad va vazifalar ijrosini ta’minlashda O‘zbekiston Respublikasi Vazirlar Mahkamasining 2021-yil 23-apreldagi “Yevroosiyo” xalqaro teatr san’ati festivalini o‘tkazish chora-tadbirlari to‘g‘risida”gi Qarori alohida o‘rin tutdi. Mazkur festivalni tashkil etishdan o‘ylangan muhim jihatlardan biri – teatr san’atining asl namunalarini ommaga yoyish, takomillashtirish, har xil millat hamda xalqlar o‘rtasidagi do‘stlik va birodarlik munosabatlarini yanada rivojlantirish, kreativ hamkorlik, madaniy munosabatlarni xorijiy tomonlama yoyishni ko‘zda tutgan edi [4]. Shuningdek, ushbu festival orqali O‘zbekistonning xorijiy davlatlar bilan ijtimoiy-madaniy aloqalarini rivojlantirish, jahon teatrlari bilan hamkorlikda yagona madaniyat platformasini shakllantirish, millatlar o‘rtasida umuminsoniy g‘oya va qadriyatlarni targ‘ib qilish ko‘zda tutilgan edi.

Ilk bor tashkil etilgan festivalda Qozog‘iston, Tojikiston, Qirg‘iziston, Rossiya, Belarus, Turkiya, Gruziya, Ozarbayjon hamda mamlakatimiz teatrlari o‘z spektakllari bilan ishtirok etdi. Xususan, G. Musrepov nomidagi Qozog‘iston davlat bolalar va o‘smirlar teatrining “Qorako‘z”, Ozarbayjon davlat yosh tomoshabinlar teatrining “Urush”, Turkiya Eski shahar mustaqil teatrining “Qaytish”, V.Mayakovskiy nomidagi Tojikiston davlat rus drama teatrining “Umar Hayyom istig‘fori”, B.Kidikeeva nomidagi Qirg‘iz davlat yoshlar teatrining “Umut”, Minsk shahar yangi drama teatrining “Varshava ohanglari”, Nodar Dumbadze nomidagi Tbilisi yosh tomoshabinlar teatrining “Tun va to‘tiqush”, yurtimizda joylashgan O‘zbekiston davlat drama teatrining “Romeo va Julyetta”, O‘zbek Milliy akademik drama teatrining “Adolat fasli” spektakllari sahnalashtirildi. Turli mavzu va janrdagi ushbu spektakllar yurtimiz madaniy jamoatchiligi va soha mutaxassislarida ijobiy taassurot qoldirdi.

Festivalda Ilhom Asadov (Ozarbayjon), Leonid Kipnis (Rossiya), Kristof Fetriye (Fransiya), Anara Yerkebay (Qozog‘iston) hamda Koxa Gogidze (Gruziya) singari taniqli xorijlik teatr mutaxassislari ham ishtirok etib, zamonaviy teatr san’atini rivojlantirish bo‘yicha o‘z taklif-mulohazalarini bildirdilar.

“Yevroosiyo” xalqaro teatr festivali teatr san’ati bo‘yicha ijodiy aloqalarni rivojlantirishi bilan birga O‘zbekistonning xorijiy davlatlar bilan madaniy munosabatlarini mustahkamlashga ham xizmat qildi. Bugungi globallashuv davrida san’at orqali millatlar o‘rtasida umuminsoniy va baynalmilal g‘oyalarni targ‘ib qilish zarur ahamiyat kasb etmoqda. Festival aynan shu maqsadga qaratilgani bilan e’tiborli bo‘ldi. Festival doirasida mamlakatimiz teatrlari xorijning bir qator teatrlari bilan xalqaro memorandumlar imzoladi. Unda ijodiy, ijtimoiy-madaniy sohalarda hamkorlik qilish bo‘yicha kelishuvlar tasdiqlandi.

Aynan ushbu festival bilan parallel ravishda poytaxtimizda ilk bor “Turk dunyosi talabalar teatr festivali” bo‘lib o‘tdi. O‘zbekiston davlat san’at va madaniyat institutida tashkil etilgan mazkur festivalda yurtimiz yoshlaridan tashqari Qirg‘iziston, Qozog‘iston, Turkmaniston, Ozarbayjon va Turkiya singari mamlakatlarning talabayoshlari o‘z spektakllari bilan ishtirok etdi. Bundan tashqari Rossiya, Belarus, Tojikiston, Xitoy kabi mamlakatlardan tashrif buyurgan mutaxassislar mazkur jarayonda qatnashib, spektakllarni baholab borishdi. Festival orqali turkiy dunyo yoshlari o‘zaro tajriba almashish, mahoratlarini oshirish, sahna san’atida vujudga kelayotgan yangi tendensiyalar bilan tanishish imkoniyatiga ega bo‘lishdi. Ta’kidlash lozimki, mazkur festival Xalqaro Turkiy Madaniyat Tashkiloti – Turksoyning tashabbusi bilan tashkil etildi. Ma’lumki, Turksoy tashkilotining asosiy maqsadi – turkiy davlatlar va millatlar o‘rtasida do‘stlik-birodarlik, tinchlik-totuvlik, hamjihatlik va hamkorlikni kuchaytirishdan iborat. Ushbu o‘zaro faol do‘stona aloqalar ma’naviy-ma’rifiy, madaniy, iqtisodiy hamda siyosiy sohalarni o‘z ichiga oladi.

2021-yil poytaxtimizda MDH, Boltiqbo‘yi davlatlari va Gruziya teatr ijodkorlarining IV Yoshlar teatr san’ati forumi o‘tkazildi. Yoshlar teatr san’ati anjumanini tashkil etishdan maqsad – xalqaro madaniy aloqalarni rivojlantirish, yosh rejissyorlar, aktyorlar, rassomlarni kashf qilish, teatrshunoslar faoliyatini qo‘llab-quvvatlash, turli teatrlar o‘rtasida o‘zaro tajriba va muloqot almashishdan iborat. Har ikki yilda bir marotaba o‘tkaziladigan mazkur nufuzli forumga Toshkent shahri ilk bor mezbonlik qildi.

Forumda Estoniya, Qozog‘iston, Qirg‘iziston, Gruziya, Ukraina, Rossiya, Moldova, Belarus, Tojikiston, Ozarbayjon singari mamlakatlardan tashrif buyurgan teatr ijodkorlari o‘z spektakllarini namoyish etishdi. Xususan, G.Musrepov nomidagi

Qozog'iston davlat bolalar va o'smirlar teatrining "Qulager", Ozarbayjon davlat milliy akademik drama teatrining "Manqurt", "Bir, ikki, uch, to'rt, besh, men qidirishni boshlayman..." (festivaldan tashqari), Moldovani I.Karadjale nomidagi Satirikus milliy teatrining "Kalamush ovi", Gruziyani Iliya davlat universiteti teatrining "Marat/Bog'", T.Fazilova nomidagi Tojikiston davlat musiqali drama teatrining "Sudxo'rning o'limi", Ukraina "Oltin darvoza" teatrining "Dada, siz meni yaxshi ko'rasizmi?", B.Kidikeyeva nomidagi Qirg'iziston davlat yosh tomoshabinlar teatrining "Samolyot maktubchalar", Armanistonni K.S.Stanislavskiy nomidagi Yerevan davlat rus drama teatrining "Gardeniya", Belarusni Belarus dramaturgiyasi respublika teatrining "Menga uyat emas!...", Rossiyani A.S.Pushkin nomidagi Pskov shahar drama teatrining "Bolakay Tutanxamonning qabri", mamlakatimiz nomidan esa Sirdaryo viloyati musiqali drama teatrining "Momo yer" kabi sahna asarlari taqdim etildi. Forum dasturidan o'rin olgan spektakllar mavzu, janr va uslub jihatidan rang-barangligi, dramaturgiya, rejissura, aktyorlik ijrosi, ssenografiya san'atidagi o'ziga xos izlanishlarni aks ettirgani, jahon teatrlaridagi yangicha tendensiyalarni qamrab olgani va yana boshqa xususiyatlari bilan e'tiborli bo'ldi. Shuningdek, forum mamlakatlar o'rtasida o'zaro do'stona aloqalarni mustahkamlash, umumbashariy g'oyalarni targ'ib qilishga ham xizmat qildi.

O'zbekistonning jahon mamlakatlari bilan xalqaro integratsion aloqalarini rivojlanishi, millatlar o'rtasida o'zaro do'stlik-birodarlik, umuminsoniy va baynalmilal qadriyatlarning mustahkamlanishida ham teatr san'ati muhim o'rin tutdi. Qolaversa, mamlakatimiz hamda xalqaro miqyosda bo'lib o'tgan teatr san'atiga oid festivallar, seminar va forumlar, xorijiy safarlari o'zbek teatrining xorijiy tashkilotlar o'rtasidagi aloqalarni yangi bosqichga olib chiqdi, ayniqsa, xalqlar o'rtasidagi ijtimoiy-ma'naviy munosabatlarni yuqori saviyaga yetishiga turtki bo'ldi [5].

Hozirgi davrda Yangilanayotgan O'zbekistonda jamiyat va teatr munosabatlarini yanada yaxshilash, bu bo'yicha yangi tashabbuslarni amalga oshirish muhim vazifa bo'lib turibdi. Bugungi kunda dolzarb ahamiyat kasb etayotgan "uchinchi renessans" poydevorini qurish, jamiyatimizda milliy hamjihatlik tuyg'usini shakllantirish, yoshlarda buzg'unchi g'oyalarga qarshi immunitetni kuchaytirish hamda ularni yuksak ma'naviy-axloqiy qadriyatlarga sadoqat ruhida tarbiyalashda teatr san'atining ahamiyati beqiyos. Shu ma'noda ushbu vazifalarga xizmat qiluvchi badiiy-g'oyaviy jihatdan barkamol sahna asarlari yaratish va ularni xalqimiz orasida keng targ'ib qilish teatr ijodkorlari zimmasidagi asosiy vazifalardan hisoblanadi.

Teatr yosh avlod ma'naviy dunyoqarashini shakllantirishda beqiyos rol o'ynaydi. Maktab va oliy o'quv o'quv yurtlari yoshlari uchun tashkil etilayotgan maxsus spektakllar, teatr-pedagogika sohasidagi izlanishlar bugungi kunda tobora ahamiyat kasb etmoqda. Yosh tomoshabin sahnada ko'rgan ijobiy qahramon obrazi orqali hayotiy qadriyatlarni o'zlashtiradi, salbiy xatti-harakatlarning oqibatlarini teran anglaydi.

Shu bilan birga, zamonaviy sharoitda o'zbek teatri jiddiy sinovlar bilan ham yuzma-yuz kelmoqda. Raqamli texnologiyalar, ijtimoiy tarmoqlar va on-layn ko'ngilochar platformalarning jadal rivojlanishi tomoshabin e'tiborini boshqa yo'nalishlarga jalb etmoqda. Bunday sharoitda teatr o'z mavqeyini saqlab qolish uchun nafaqat mazmun jihatidan, balki shakl va ijro uslubi jihatidan ham yangilanishga muhtoj. Zamonaviy sahna texnologiyalaridan foydalanish, yangi dramaturgik yechimlarni izlash, yosh tomoshabin bilan muloqot tilini topish – bularning barchasi bugungi kun teatr arboblari oldida turgan dolzarb vazifalardir.

Xulosa qilib aytganda, o'zbek teatri nafaqat milliy san'atimizning nodir namunasi, balki jamiyatimiz ma'naviy barqarorligini ta'minlovchi muhim ijtimoiy institutdir. Uning bu vazifani muvaffaqiyatli bajarishi uchun davlat va jamoatchilik tomonidan yetarli e'tibor va qo'llab-quvvatlash lozim. Zero, teatri rivojlangan jamiyat bu o'z tarixini, qadriyatlarini anglagan, kelajakka ishonch bilan qaraydigan jamiyatdir.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. "Teatrlarning jamiyat madaniy hayotidagi ahamiyatini oshirish va ular faoliyatini yanada qo'llab-quvvatlash chora-tadbirlari to'g'risida"gi PQ-399 son qarori. 2024-yil 22-noyabr. Lex.uz
2. Muxtarov I. "Bo'ronlarda bordek halovat..." // Rejissyor Bahodir Yo'ldoshev. Suhbatlar, maqolalar, esdaliklar / Tuzuvchi va mas'ul muharrir: E.Muxtorov. – Toshkent: "San'at" jurnali nashriyoti, 2015. – 39 b.
3. To'laxo'jayeva M. Teatr tanqidchiligi: artist, rejissyor, spektakl. – Toshkent: "San'at" jurnali nashriyoti, 2015. – 275 b.
4. O'zbekiston Respublikasi Vazirlar Mahkamasining 2021-yil 23-apreldagi "Yevroosiyo" xalqaro teatr san'ati festivalini o'tkazish chora-tadbirlari to'g'risida" gi 235-son Qarori. // https://lex.uz/docs.
5. Umarov K. "Zamonaviy ijtimoiy-madaniy jarayonlarda o'zbek teatrining o'rni". San. fan. fal. dok. dis. – Toshkent: O'zDSMI, 2025. – 144 b.



Ulug‘bek BAXROMOV,
Namangan davlat texnika universiteti “Dizayn”
kafedrasi o‘qituvchisi

FARG‘ONA VODIYSI AN’ANAVIY DO‘PPILARIDAGI KASHTALARNING ETNOMADANIY XUSUSIYATLARI

Annotatsiya. *Mazkur maqolada Farg‘ona vodiysi an’anaviy do‘ppilaridagi kashtalarning etnomadaniy xususiyatlari tadqiq etiladi. Do‘ppi kashtachiligi xalqning tarixiy-madaniy merosi, milliy qadriyatlari va estetik qarashlarining muhim ifodasi sifatida yoritiladi. Tadqiqotda kashta naqshlari, ramziy belgilar, ranglar va ularning madaniy-semantik mazmuni tahlil qilinadi.*

Kalit so‘zlar: *do‘ppi, an’anaviy kashtachilik, kashta, naqsh, kompozitsiya, rang, milliy libos.*

Аннотация. *В данной статье исследуются этнокультурные особенности вышивки, используемой в традиционных тюбетейках Ферганской долины. Вышивка на тюбетейках рассматривается как важная составляющая историко-культурного наследия народа, отражающая национальные ценности и эстетические представления. В исследовании анализируются традиционные орнаменты, символические мотивы, цветовые решения и их культурно-семантическое содержание.*

Ключевые слова: *тюбетейка, традиционная вышивка, вышивальное искусство, орнамент, композиция, цвет, национальный костюм.*

Abstract. *This article examines the ethnocultural characteristics of embroidery found on traditional skullcaps of the Fergana Valley.Skullcap embroidery is explored as an important expression of the people’s historical and cultural heritage, national values, and aesthetic perspectives. The study analyzes embroidery patterns, symbolic motifs, colors, and their cultural and semantic meanings.*

Keywords: *skullcap, traditional embroidery, embroidery, ornament, composition, color, national costume.*

Maqolada globallashuv, ommaviy ishlab chiqarish, qo‘l mehnatiga bo‘lgan talabning qisqarishi, an’anaviy kashta texnologiyalarining soddalashuvi, tajribali ustalarning kamayishi va ustoz-shogird an’analarining uzilish xavfi kabi omillarning milliy kashtachilik merosini saqlashga ta’siri ko‘rib chiqiladi. An’anaviy kashtachilikni asrab-avaylashda kashta namunalari va texnologiyalarini ilmiy hujjatlashtirish, muzey va arxiv fondlarini boyitish, mavjud namunalarni raqamlashtirish, ustoz-shogird tizimini qo‘llab-quvvatlash hamda yoshlarni kashtachilik san’atiga jalb etish muhim yo‘nalishlar sifatida asoslanadi. Tadqiqot natijalari Farg‘ona vodiysi do‘ppi kashtachiligining tarixiy-badiiy merosini saqlash, ilmiy o‘rganish va zamonaviy dizayn amaliyotida davom ettirish uchun ilmiy-amaliy ahamiyatga ega.

XX asrning 30-yillarida Farg‘ona do‘ppichiligida “Chust nusxa” yaratildi. O‘zbekistonning Farg‘ona vodiysi, xususan Namangan viloyati Chust shahrida qadimdan tayyorlanadigan erkaklar do‘ppisi bo‘lib, u milliy hunarmandchilik san’atining eng yorqin namunasidir. Chust do‘ppilari nafaqat kiyim elementi, balki ramziy va madaniy ma’noga ega bezakli san’at asaridir Chust do‘ppisi naqshlanishini tahlil qilganimizda qora tagligi, 4 dona qalampir nusxa naqshi hamda yonlarida ustunchalar borligi, yon boshining ancha kattaligi, naqshlarning keskinligi yaxlit bodom shaklining qisqa va keskin qamralgan uchlar bilan ajralib turadi. Odatda to‘rt dona qalampir naqshi bo‘lib, ular to‘rt yo‘nalishni shimol, janub, sharq, g‘arb ifodalaydi. Chust do‘ppilari to‘rt kajli bo‘lib, asosan qora, moshrang, to‘q ko‘k satin(las)dan tayyorlanadi. Karj chiziqlari bo‘rtib turadi. Tepa qismining har bir bo‘lagining bittadan qalampir nusxasi tushirilgan gul tikiladi. Kashta naqshlariga gul tikish ham o‘ziga xos kashta yo‘llari bor. Bunda “bakir-bukir”, “taroq”, “pildiroq”, “kulcha” va

boshqa gul nusxalari ishlatiladi. Gullar oq ipakdan tikiladi. Ularning tagiga chiziqlar bo‘ylab namga chidamli qog‘oz, ipak va sun’iy materialdan maxsus to‘shamalar qo‘yiladi. Namangan viloyati Chust tumanida yashovchi hunarmand Ra’no Hakimova 5-avlod vakili hisoblanadi. U bilan suhbatda quyidagilarga aniqlik kiritildi. “*Chust erkaklar do‘ppilariga kashtado‘zlikning soddaligi va nozikligi bilan ishlov berilgan. Naqshlar qora mato ustidan oq iplar (odatda ipak) bilan bezatilgan ya’ni ikkita oq va qora rang ishlatiladi. Musulmonlar tomonidan Chust do‘ppilaridagi qalampir naqshlar yovuzlikni qaytarish, to‘rtburchak esa inson boshini to‘rt tomondan himoya qiladi deb talqin qilinadi va to‘rt unsur yer suv havo va olovni bildiradi. Oq iplar poklik tinchlikni anglatgan. Chust do‘ppini pastki naqshlari boylik va hayotning ramzi hisoblangan*”[1]. Bu do‘ppilar Namangan viloyati chevarlari va uy bekalari tomonidan tikiladi. Chust do‘ppilari kvadrat shaklida bo‘lib, u osongina uchburchak shaklga aylanadi va olib yurish uchun qulay. Do‘ppilarni kundalik hayotda shuningdek qayg‘uli kunlarda, to‘y marosimlarida, diniy marosimlarda, ish kunlarida ham kiyish mumkin. Bu do‘ppilarga mahalliy bozorlarda talab katta, hamda chet el sayyohlarini ham bu bosh kiyimlar juda qiziqtirmoqda.

Farg‘ona vodiysi do‘ppichiligida “Chust” do‘ppilaridan keyin, ularga o‘xshatma qilib Marg‘ilon do‘ppilari yaratilgan. Do‘ppining tepa qismi to‘rt karjga ajratilib, har karjiga bir dona qalampir nusxa tikilib, asosan qora rangdagi satin va ipak matolardan tayyorlanadi. Marg‘ilon do‘ppilarining qalampir nusxasi Chust do‘ppisinikiga nisbatan ingichkaroq va kashta tikish usuli bilan farq qiladi. Namga chidamli qog‘oz yoki matodan ingichka tasma qirqilib, tasma kashta naqsh ostiga joylanadi.

Do‘ppilar “piltado‘zi” usulida tayyorlanib, kizagiga qora paxta va ipak ipdan tayyorlangan “chalma” jiyaklar tikiladi. Marg‘ilon do‘ppilari azaldan o‘ziga xosligi bilan ajralib turadi. Ushbu mahsulotlar dovrug‘i qadimdan Buyuk ipak yo‘li bo‘ylab keng tarqalgan. Marg‘ilon shahridagi “Yoyilma” mahalla fuqarolar yig‘ini hududida yashovchi Mukarram Ibrohimova do‘ppido‘zlar sulolasining beshinchi avlod vakili. Ajdodlardan meros bo‘lib kelayotgan kasb sirlarini puxta o‘zlashtirgan Mukarram opa Marg‘ilon do‘ppisining o‘nlab yangi nusxalarini yaratdi. Hozirgi kunda milliy hunarmandchilik jumladan, do‘ppido‘zlik ham rivojlandi, – deydi Mukarram Ibrohimova – Ayni paytda iroqi



Farg‘ona vodiysi bosh kiyimlari.
Chust do‘ppi. XX asr boshi.
Namangan viloyati Davlat tarix va madaniyat muzeyi.

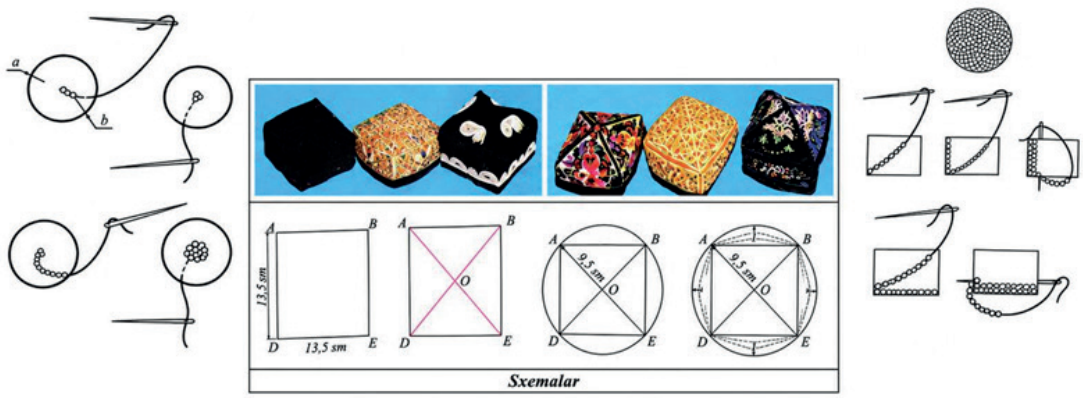
do‘ppi, Chust do‘ppi, Qo‘qon do‘ppi, Marg‘ilon do‘ppi, gilam do‘ppilar nafaqat mamlakatimiz, balki xorijda ham mashhur. Marg‘ilon do‘ppisining yuzlab turlari mavjud. Ularda viloyatning o‘ziga xos tabiati, ayollarimizning nafis qalbi, latofati, orzu-umidlari ifodalanadi. Ayni kunda nabiralarim bilan qizlar uchun tikayotgan “Gulnoz”, “Bahor”, “Janon”, “Yong‘oq nusxa”, “Shabnam” kabi do‘ppi turlari ko‘pchilikka manzur bo‘layotganidan quvonaman[2].

Marg‘ilon do‘ppilarida qalampir shakli nozik, ingichka va mayin, ularning tagli yaxlitligi yaxlit oq iplardan tikiladi. Marg‘ilonlik Usmanova Odina 5-avlod vakili. Opaning aytishiga qaraganda, Marg‘ilon do‘ppisidagi to‘rtta shakl 4 ta eshik ma’nosida tasvirlangan. Bezaklarda Marg‘ilon do‘ppilaridagi qalampir shakli erkaklarimizga ziyon zahmat yetmasligi, ko‘z tegmasligi uchun tumor vazifasini bajargan. To‘rtta shakl ichidagi chiziqlar inson peshonasidagi chiziqlar kabi tasvirlangan. Bu do‘ppilarni tayyorlashda 1-chizma chizib olinadi, tikish jarayoni ko‘proq qo‘lda bajariladi, mato Marg‘ilon do‘ppilarida 80–90-yillarda satin ishlatilgan bo‘lsa, hozirda ko‘proq bo‘zni bo‘yash natijasida mato tayyorlanmoqda. Bezaklar erkak do‘ppilarida oq va siyoh ranglardan foydalanilgan. Bu do‘ppilar astarli bo‘lib maxsus qog‘oz ishlatiladi. Oddiy suvdan namlab turish uchun ishlatiladi. Bu suvni mahalliy usulda purkashadi. Keyin quritish jarayonlari bosqichma-bosqich bajariladi. Kley sifatida taxta kley ishlatiladi. Pardozlash uchun maxsus laklardan foydalaniladi. Oldingi davrlarda pardozlash jarayonida tosh dazmollardan foydalanishgan[3].

Bezagidagi asosiy mavzu gullayotgan buta, ba’zan uning shoxida turgan yashil yoki ko‘k rangdagi qush bo‘lib bunday do‘ppilar Farg‘onaning markaziy va g‘arbiy qismdagi barcha joylarga xos. Farg‘ona vodiysining “Sandali”, “Aqqa ikki so‘m”, “Chimboy”, “Surka-chekma” kabi turli xil do‘ppilaridagi naqshlar soddaligi bilan farqlanadi.

Qo‘qonning “Oqpar” nomdagi turli xil do‘ppilariga qora mato fonida juft bodom shakli va atrofiga tishli jiyak tikiladi. Erkaklar, yosh bolalar va xotin-qizlar kiyishiga mo‘ljallangan Qo‘qon do‘ppilari ham o‘ziga xos tayyorlanish usuli bilan ajralib turadi. Kizagining chetiga qora rangli ipak

[1] R. Hakimov bilan muallif suhbati. 2019-yil 4-sentabr.
[2] M.Ibrohimova bilan muallif suhbati. 2019-yil 15-sentabr.
[3] Dala yozuvlari Farg‘ona viloyati Marg‘ilon shahar. 2022-yil 18-fevral.



Farg‘ona vodiysi do‘ppilarining bichish-tikish texnologiyasi. M.Rahmonova – “Barkamol avlod” Respublika bolalar badiiy ijodiyot markazi “Do‘ppido‘zlik” to‘garak rahbari. 2016-yil.

yoki paxta ipdan tayyorlangan “chalma” jiyak qadaladi. Do‘ppilar “piltado‘zi” usulida tayyorlanib, tepasi unchalik baland bo‘lmagan to‘rt tomonli, qo‘l kashta chokining “xomdo‘zi”, “chinda xayol”, “ilmoq” turlari qo‘llaniladi. Do‘ppilarga “chorgul” kompozitsiyasida, kashta nusxalarining “qalampir”, “bodom” turlari tikiladi. Kizagiga tepasiga joylashgan kashta nusxasiga hamohang ravishda “mehrob”, “arka” yoki sayqallangan gul barglari tanlanadi. Andijonda qizlar kiyishiga mo‘ljallangan “oqpar” do‘ppilarning foni asosan oq rangda, kashta nusxasining “chorgul” kompozitsiyasi qo‘llanilib, tepa qismi zigzak yo‘li orqali to‘rt tarkka ajratilib tayyorlanadi. Har bir tarhga bir xil gulg‘unchalar joylashtiriladi va ba’zan gullar orasiga yozuvlar bilan bezak beriladi. Erkaklar do‘ppisining tepa qismiga solingan to‘rt dona bodom tasviri kichikroq hajmda, kizaklarda joylashgan yarim oy shakllarining balandligi bir xil bo‘lmay, choklar ichiga to‘shama (qog‘oz, ip va h.k. kabi) qo‘yilmasdan to‘liq tabiiy to‘ldirib tikilishi bilan farqlanadi. Andijon do‘ppilarining “setora” va “injiq” nusxalari choklarining o‘ta mayda va nafisligi bilan xarakterlanib, boshqa do‘ppido‘zlik maktablaridan farqlanadi. Hozirgacha saqlanib, yanada sayqallanib kelayotgan “Andijon”, “setora”, “injiq”, “qalin”, “Shahrixon”, “Paxtaobod” kabi nusxalarni xalq sevib kiymoqda. XX asrgacha uslubi va turlarining ko‘pligi bilan ajralib turgan Toshkent do‘ppilarining shakllanishi shahar aholisining etnik tarkibiga ham bog‘liq edi.

Farg‘ona vodiysining kashtalari novdalar va halqalardan iborat nozik naqshlari bilan ajralib turadi. Ularda naqsh ichida ko‘p joy qoladi. Farg‘ona ustalarining mahsulotlari rangli tagzaminlarda bajariladi, bu uslubni asosan ruyijo, do‘ppi, kamroq gulko‘rpa va so‘zana kabi katta kashtalarda uchratish mumkin [1].

Toshkent do‘ppilarining ba’zi birlari chakmato‘r texnikasi bo‘yicha tikilgan bo‘lib, ularning asosi katakchalarni hosil qiluvchi mayda nuqtalar bilan bezatilgan. Bu nuqtalar doimo oq rangdagi ipak bilan tikilgan. Do‘ppining bu turi shimoliy Tojikiston elementlarining (bezak ranglar uyg‘unligi, do‘ppining to‘g‘ri chiziqlar bilan to‘rtta teng bo‘lakka bo‘linishi) Qo‘qon va Toshkent do‘ppilarida uchraydigan (bezakni o‘rab turgan nuqtalar) elementlar bilan birga qo‘shilishi sifatida 1920-yillardan keyin paydo bo‘lgan. Chakmato‘r texnikasi – bu o‘zbek milliy kashtachilik san’atida ishlatiladigan maxsus tikuv (kashta) usuli bo‘lib, u geometrik shaklli naqshlarni hosil qilishda qo‘llaniladi. “Chakmato‘r” so‘zi “chakma” (teshish, igna bilan kirish) va “to‘r” (to‘r shaklidagi naqsh) so‘zlaridan kelib chiqqan.

Bu texnika ignani matoga orqa va old tomondan bir xil masofada o‘tkazib, to‘rga o‘xshash naqsh hosil qilish orqali bajariladi.

“Chamanda gul” bezagi keng tarqalgan bo‘lib, u gullari barq urib gullagan butoqcha tasviridan iborat bo‘lgan, ko‘pincha uning shoxlarida yashil va ko‘k qushchalar tasvirlangan. 1940 yillarda “qizil gul” deb atalgan Toshkent do‘ppisi keng tarqaldi, u “chamanda gul” do‘ppisi bilan umumiy uslubiy belgilarga ega bo‘lganligi sababli ham uning bir turi hisoblanadi. “Qizil gul” do‘ppisi uchun do‘ppi gardishining qora rangdagi jiyagi fonida yaqqol ajralib turadigan quyuq, ravshan va yorqin major kolorit xos. Bezak kompozitsiyasi 4 ta bir xil qo‘shaloq elementdan tuzilgan bo‘lib, do‘ppi to‘rt bo‘lagining har bittasida bittadan element joylashtiriladi. Bezak kattaligi bir xil bo‘lgan ancha yirik ikkita to‘pguldan iborat, ulardan biri do‘ppining gardishiga, ikkinchisi esa tubiga joylashtiriladi. Bitta namunada bir nechta turli choklarga foydalaniladi. To‘pgul baland qavariq kashta tikish usulida bajariladi, bunda foydalaniladigan paxta taglik hajmiylik effektini yaratadi; tarh “kanda xayol” chokining qavariq yuza hosil qiladigan turi bilan sidirg‘asiga qoplanadi.

XX asrning 50-yillariga kelib Toshkentda ish-

lab chiqilgan va xoch shaklidagi chok bilan tikilgan do‘ppi ayniqsa ommalashdi. Bu do‘ppi bezagining asosiy elementini yon tomonda tasvirlangan atirgul butog‘i tashkil etardi. Atirgul odatda to‘q-qizil ipak bilan tikilgan, to‘q-pushti rangdan ham foydalanilgan [3]. Aksariyat hollarda oq, ba’zan och-yashil rangdagi tarh ham sidirg‘asiga tikiladi. Toshkent iroqi do‘ppilarining ilk namunalarida atirgul birmuncha yirik bo‘lib, do‘ppi tepasining anchagina qismini egallardi, keyinchalik kashtalarga boshqa motivlar ham kiritildi, ya’ni gul kompozitsiyasiga ipak qurti kapalaklarini kirita boshladilar va bu bezak “kapalak nusxa” nomini oldi. Atirgul bilan bir qatorda kompozitsiyaning asosiy motivi sifatida do‘ppi markazida yirik gul – sarg‘ish-siyohrangdagi kapalakgul paydo bo‘ldi. Bezak kompozitsiyasi 4 ta bir xil qo‘shaloq elementdan tuzilgan bo‘lib, do‘ggai to‘rt bo‘lagining har bittasida bittadan element joylashtiriladi. Bezak kattaligi bir xil bo‘lgan ancha yirik ikkita to‘pguldan iborat, ulardan biri do‘ppining gardishiga, ikkinchisi esa tubiga joylashtiriladi. Bitta namunada bir nechta turli chokdan foydalaniladi. To‘pgul baland qavariq kashta tikish usulida bajariladi, bunda foydalaniladigan paxta taglik hajmiylik effektini yaratadi; tarh “kanda xayol” chokining qavariq yuza hosil qiladigan turi bilan sidirg‘asiga qoplanadi [4].

O‘rganishlar natijasida Farg‘ona vodiysida erkaklar bosh kiyimi eng keng tarqalgan turi do‘ppidir va hozir ham shunday bo‘lib kelmoqda. Vodiyda asosan uch xil Chust, Andijon, Marg‘ilon do‘ppilari milliy hunarmand ustalar tomonidan tayyorlanadi. Tayyorlangan do‘ppilar to‘rt burchakli, “qalampir nusxada”, to‘rt gulli bo‘lib, Marg‘ilon, Qo‘qon do‘ppilarining guli uzunchoq, ingichkaroq, Andijon va Chust do‘ppilarining gullari kalta va yo‘g‘onroq ekanligi bilan farqlanadi [2]. Do‘ppilar “ilma suv”, “achamaq”, “yo‘rmak”, “mishiq ketti”, “setora” kabi gul nusxasi shakllari bilan bezaladi. Bu gullarni tikishda yo‘g‘on va ingichka ipak iplardan foydalaniladi. Azaldan Chust do‘ppilari kiborlar uchun maxsus, Andijon do‘ppilari esa xalq uchun ommaviy tarzda tayyorlangan.

Qo‘qon ayollar kiyinish madaniyatida bosh kiyim asosiy o‘rin tutadi. An’anaviy bosh kiyimlardan biri bu – ro‘mollar bo‘lgan. Barcha ro‘molar to‘rtburchak shaklida bo‘lgan. To‘ylar va marosimlar uchun ayollar zar yoki kumush iplar qo‘shib to‘qilgan ro‘mollar o‘rashgan bo‘lsa, kundalik hayotda oq doka ro‘mollar o‘rashgan. Bu ro‘molarning ayrimlari chetlari islimli naqshlar bilan kashta bilan bezatilgan [5].

Qo‘qon qiz va ayollari do‘pilardan ham ko‘p foydalanishgan. Do‘pilarni bezashda iroqi kashtalar tikilib, gardishlariga nafis jiyaklar bilan ishlov berilgan. Bezaklar esa to‘g‘ridan-to‘g‘ri gullarning o‘z tabiiy nomlari bilan ataladi, masalan, lolagul, bodomgul, o‘rikgul va boshqalar.

Mazkur tadqiqot Farg‘ona vodiysi an’anaviy do‘ppilaridagi kashtalarning etnomadaniy xususiyatlarini o‘rganish, ularning xalqning tarixiy-madaniy merosi, milliy qadriyatlari va madaniy identitetini ifodalashdagi o‘rnini aniqlashga qaratildi. Tadqiqot davomida do‘ppi kashtachiligi nafaqat amaliy-bezak san’ati namunasi, balki avlodlar davomiyligini ta’minlovchi muhim etnomadaniy hodisa ekanligi aniqlandi.

Tadqiqot natijalari shuni ko‘rsatdiki, Farg‘ona vodiysi do‘ppilarida qo‘llanilgan naqsh, ramz, rang va bezak elementlari xalqning tarixiy xotirasi, estetik qarashlari hamda an’anaviy dunyoqarashining o‘ziga xos ifodasidir. Chust, Namangan, Andijon, Qo‘qon va Marg‘ilon hududlarida shakllangan kashtachilik an’analarida umumiy milliy xususiyatlar bilan bir qatorda, mahalliy madaniy muhit va hunarmandchilik tajribasi bilan bog‘liq o‘ziga xos jihatlar ham mavjud. Bu holat Farg‘ona vodiysi do‘ppido‘zligini yagona, ammo ichki hududiy rang-baranglikka ega bo‘lgan etnomadaniy hodisa sifatida baholash imkonini beradi.

Tadqiqotdan kelib chiqib, Farg‘ona vodiysi do‘ppido‘zlik maktablariga oid namunalarni muzey va madaniy meros muassasalarida tizimli ravishda jamlash, raqamlashtirish va elektron ma’lumotlar bazasini yaratish, kashtachilik bo‘yicha amaliy mashg‘ulotlarni ta’lim jarayoniga kengroq joriy etish taklif etiladi. Shuningdek, an’anaviy naqsh va kashta texnologiyalaridan zamonaviy dizayn va milliy liboslarni yaratishda ilmiy asosda foydalanish maqsadga muvofiqdir.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Hakimov A.A. O‘zbekiston hunarmandchiligi. – Toshkent: Fan, 2023. – 265 b.
2. Фахретдинова Д.А. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. – Тошкент: Гафура Гулям, 1972. – 23 б.
3. Rahmatullayeva D., Xodjayeva U., Ataxanova F. Libos tarixi. – Toshkent: Fan, 2015. – 360 b.
4. Hasanboyeva G.K. Kostyum tarixi. – Toshkent: O‘zbekiston, 2002. – 30 b.
5. Qo‘ziyeva M.T. Xonliklar davri o‘zbek milliy liboslar tarixi. – Toshkent: Zilol buloq, 2022. – 152 b.

Mo‘minmirzo XOLMO‘MINOV,
O‘zDSMI Xalq ijodiyoti fakulteti yoshlar bilan ishlash bo‘yicha dekan o‘rinbosari,
“Madaniyat va san’at menejmenti” kafedrasi dotsenti



YANGI O‘ZBEKISTONNING IJTIMOIY-INNOVATSION RIVOJLANISHIDA MADANIY ISLOHOTLARNING O‘RNI

Annotatsiya. *Mazkur maqolada Yangi O‘zbekistonning ijtimoiy-innovatsion rivojlanishida madaniy islohotlarning o‘rni haqida so‘z yuritiladi. Shu bilan birga, iqtisodiy bilimlarga va kreativlikka asoslangan “yangi iqtisodiyot” sharoitida madaniyat va innovatsiyalar o‘rtasidagi o‘zaro aloqadorlik, shuningdek, madaniy qadriyatlarning innovatsion faollikka ta’siri ko‘rib chiqiladi. Ayniqsa, hozirgi kunda milliy o‘zlik va madaniy merosni asrab-avaylash hamda yoshlarni madaniy, ijtimoiy-innovatsion jarayonlarga faol jalb etish masalalariga ham to‘xtalib o‘tilgan.*

Kalit so‘zlar: *ijtimoiy-innovatsion rivojlanish, madaniy islohotlar, kreativ iqtisodiyot, milliy o‘zlik, islohotlar.*

Аннотация. *В данной статье рассматривается роль культурных реформ в социально-инновационном развитии Нового Узбекистана. Вместе с тем анализируется взаимосвязь между культурой и инновациями в условиях «новой экономики», основанной на экономических знаниях и креативности, а также влияние культурных ценностей на инновационную активность. Особое внимание уделяется вопросам сохранения национальной идентичности и культурного наследия, а также активного привлечения молодежи в культурные и социально-инновационные процессы.*

Ключевые слова: *социально-инновационное развитие, культурные реформы, креативная экономика, национальная идентичность, реформы.*

Abstract. *This article discusses the role of cultural reforms in the socio-innovative development of New Uzbekistan. At the same time, it examines the interconnection between culture and innovation in the context of the "new economy" based on economic knowledge and creativity, as well as the impact of cultural values on innovative activity. Particular emphasis is placed on the preservation of national identity and cultural heritage, along with the active involvement of youth in cultural and socio-innovative processes.*

Keywords: *socio-innovative development, cultural reforms, creative economy, national identity, reforms.*

Hozirgi vaqtda xorijning madaniyatshunos olimlari va siyosatchilari uchun iqtisodiy o‘sish va taraqqiyotning majburiy sharti iqtisodiyotni rivojlantirishning innovatsion bosqichiga o‘tkazish ekanligi sifatida e’tirof etilmoqda. Ko‘pgina davlatlarda milliy innovatsion tizimlarni faollashtirish, ilmiy ishlanmalarga davlat va xususiy investitsiyalarni ko‘paytirish, innovatsiyalarni rag‘batlantirish uchun maxsus klasterlar tashkil etish bo‘yicha sa’y-harakatlar amalga oshirilmoqda hamda boshqa siyosiy va iqtisodiy choralar ko‘rilmoqda. Biroq, odatda, milliy-madaniy xususiyatlarni tahlil qilishga yetarlicha e’tibor qaratilmaydi. Bizningcha, bunga eng avvalo rejalashtirilgan jarayonlarga hisobga olinmagan omil madaniyat yoki milliy mentalitetning ta’siri sabab bo‘ladi. Bu holat negizida tahlil etilishi murakkab bo‘lgan madaniy qadriyatlar hamda tasavvurlar, asrlar davomida shakllangan xulq-atvor modellarida namoyon bo‘ladi. Shu nuqtai nazardan, jahonda ijtimoiy-innovatsion rivojlanish jarayonida madaniy islo-

hotlarning o‘rni va ta’sir mexanizmlarini konseptual jihatdan qayta ko‘rib chiqish dolzarb ilmiy muammo sifatida namoyon bo‘ladi. Binabarin, madaniy islohotlarni innovatsiyalarni qabul qilish, o‘zlashtirish va amaliyotga joriy etishning poydevori sifatida tadqiq etish, ularning ijtimoiy taraqqiyotdagi haqiqiy salohiyatini aniqlash zaruratini keltirib chiqaradi.

“Innovatsiyalar ko‘plab shaxslarning o‘zaro ta’siri va hamkorligi mahsuli sifatida yuzaga keladi, deydi rossiyalik tadqiqotchi V.L.Tambovsev. Shu sababli, ularning har biri alohida yoki birgalikda qabul qiladigan qarorlarga ta’sir etuvchi har qanday omil, o‘z-o‘zidan, innovatsion jarayonlar natijalariga ham bevosita ta’sir ko‘rsatadi. Shu nuqtayi nazardan, madaniyat innovatsiyalarga ta’sir etadi degan ta’kidlar, shubhasiz, to‘g‘ri bo‘lsa-da, yetarlicha ilmiy-axborotiy qimmatga ega emas” [1, 75-b].

Shu kabi o‘rganilgan fikrlar ijtimoiy-innovatsion rivojlanish jarayonida madaniy islohotlarning o‘rnini va ularning amaliy ta’sir mexanizmlarini chuqur va empirik tadqiq etish zaruratini ko‘rsatadi. Shu nuqtayi nazardan Yangi O‘zbekiston bugungi kunda ilm-fan, ta’lim, innovatsiya va madaniyatning yirik markazlaridan biriga aylanib bormoqda. Mamlakatda amalga oshirilayotgan keng ko‘lamli islohotlar jamiyat hayotining barcha sohalarini modernizatsiya qilish bilan bir qatorda, milliy o‘zlikni anglash, ma’naviy-ma’rifiy muhitni sog‘lomlashtirish va madaniy sohani yangi bosqichga olib chiqishni bosh maqsad sifatida belgilab berdi.

Bu jarayonda madaniyat ma’naviy qadriyatlarni asrab-avalaydigan, jamiyatning ijtimoiy-innovatsion taraqqiyotini harakatlantiruvchi va mustahkamlaydigan muhim omilga aylanmoqda. Madaniy islohotlarning jadal tus olishi va sohaga zamon talablariga mos innovatsiyalarning joriy etilishi aholining, ayniqsa yoshlarning ijtimoiy faolligi va tafakkuriga bevosita ta’sir ko‘rsatmoqda.

Shu sabab, madaniyat muassasalarining faoliyati qayta ko‘rib chiqilib, ularning ijtimoiy-innovatsion makon sifatidagi roli ortib borayotgani jamiyatning intellektual va ijodiy salohiyatini kengaytirishga xizmat qilmoqda. Madaniy islohotlarning ijtimoiy va innovatsion rivojlanishdagi o‘rnini ilmiy jihatdan tahlil qilish va istiqboldagi ustuvor yo‘nalishlarini belgilab olish alohida dolzarblik kasb etmoqda. Sohadagi islohotlarning tub mohiyati inson kapitalini rivojlantirish va jamiyatda yangicha ma’naviy-intellektual muhitni shakllantirishga qaratilgan. Har qanday ijtimoiy va innovatsion yuksalish, avvalo, inson dunyoqarashi va fikrlash tarzining yangilanishidan boshlanadi. Bu borada davlatimiz rahbari tomonidan ilgari surilgan ma’naviy-ma’rifiy islohotlarga oid qarori va innovatsion g‘oyalar alohida ahamiyatga egadir.

“Darhaqiqat, insonning o‘zgarishi undagi tafakkuriy evrilishlar ma’naviy-ma’rifiy sohadagi islohotlar, yangiliklar, innovatsion g‘oyalar tufayli sodir bo‘ladi. Mazkur masala bo‘yicha ham mamlakatimizda qator ishlar amalga oshirildi” [2, 161-b].

Aynan ushbu ma’naviy-ma’rifiy yuksalishning o‘zgarishlarning fundamental asosini, eng avvalo, madaniy muhitga innovatsion yondashuvlarni integratsiya qilish va sohaga zamonaviy texnologiyalarni jadal tatbiq etish tashkil etadi. Bugungi kunda innovatsiyalar iqtisodiy yoki texnologik tarmoqlarda, shu bilan birga madaniy-ma’rifiy muhitni transformatsiya qilishda ham asosiy harakatlantiruvchi kuchga aylandi. Madaniyat sohasidagi innovatsion g‘oyalar va raqamli an’anaviy madaniy makonlarni yangi bosqichga olib chiqib, aholining ijodiy va intellektual salohiyatini shakllantirishda, shuningdek, jamiyatda zamonaviy fikrlash tarzini qaror toptirishda hal qiluvchi o‘rin tutmoqda. Iqtisodiyot madaniyat sohasiga innovatsiyalarning kirib kelishi va ommalashishida eng asosiy harakatlantiruvchi va yo‘naltiruvchi omillardan biri hisoblanadi. Ayniqsa, madaniyat sohasidagi innovatsiyalar uchun ham moliyaviy poydevor, ham amaliy zaruriyatni yaratib beradi.

“Yangi iqtisodiy bilimlar iqtisodiyoti ikki asosiy tarkibiy qismni o‘z ichiga oladi: innovatsiya sohasi va kreativ soha – deydi iqtisodiyot fanlari doktori, Rossiya Federatsiyasi Madaniyat vaziri maslahatchisi Novichkov Nikolay Vladimirovich. Birinchisining bazaviy elementi fan bo‘lsa, ikkinchisining bazaviy elementi madaniyatdir. Ikkala soha ham ijodiy mahsulot ishlab chiqaradi, u esa o‘z navbatida iqtisodiy munosabatlar, ya’ni biznes predmeti bo‘lishi mumkin. Kreativ iqtisodiyot kino ishlab chiqarish va kinoprokatdan tortib, sanoat hamda shahar dizayni yoki turizmgacha bo‘lgan turli faoliyat turlarining butun bir komplekslarini qamrab oladi. Bu yerda ham, innovatsiyalarda bo‘lgani kabi, ijodiy faoliyat natijasi iste’mol qiymatiga, maqsadli biznes-auditoriyalar uchun muayyan muhim ahamiyatga ega bo‘lishi lozim.

Shuningdek, ijodiy faollikni rag‘batlantirish innovatsion faoliyatni rag‘batlantirish bilan aynan bir xil bo‘lishi mumkin. Zamonaviy san’at

jadal sur'atlar bilan rivojlanayotgan joylarda tadbirkorlik va innovatsion faollik ham so‘zsiz ortib boradi va aksincha. Dunyodagi istisnosiz barcha innovatsion faol mamlakatlar bunga misol bo‘la oladi. Va ushbu tajribani albatta hisobga olish zarur" [3, 94-b].

Mamlakatning ijtimoiy-innovatsion rivojlanishini madaniy sohadagi tub islohotlar va modernizatsiya jarayonlaridan ayri holda tasavvur etib bo‘lmaydi. Yangi O‘zbekiston kontekstida bu jarayon g‘arbning sof tijoratga asoslangan modelidan tubdan farq qilib, o‘ziga xos sharqona va milliy madaniy taraqqiyot modeliga tayanadi. Sharoqona yondashuvda madaniyat va kreativ iqtisodiyot moddiy foyda manbai yoki bozor predmeti emas, avvalo jamiyatning ma'naviy-axloqiy poydevori, milliy o‘zlikni anglash va ijtimoiy jipslikni ta'minlovchi bosh omildir. Shu sababli mamlakatimizda madaniy islohotlar orqali innovatsiyalarni joriy etishda davlatning yetakchi va muvofiqlashtiruvchi o‘rni saqlanib qoladi. Bunda innovatsion va kreativ faoliyat milliy qadriyatlar, tarixiy-madaniy meros va jamiyat barqarorligini asragan holda zamonaviy ijtimoiy-iqtisodiy rivojlanishga xizmat qiladi.

"Ma'naviy tarbiya va ijtimoiy-gumanitar fanlar bo‘yicha fundamental, amaliy va innovatsion tadqiqotlarni tashkil etish, ularning natijalari amaliyotga tatbiq qilinishini muvofiqlashtirish muhim ahamiyat kasb etadi" [4, 1-b]. Aynan madaniyat sohasidagi innovatsion g‘oyalar va raqamli texnologiyalar an'anaviy madaniy makonlarni yangi bosqichga olib chiqib, aholining ijodiy va intellektual salohiyatini shakllantirishda, shuningdek, jamiyatda zamonaviy fikrlash tarzini qaror toptirishda hal qiluvchi o‘rin tutmoqda. Zamonaviy ijtimoiy fanlarda Uyg‘onish davridan keyin shakllangan va hozirgi kunga qadar davom etib kelayotgan tarixiy davr ko‘pincha texnogen sivilizatsiya davri sifatida tavsiflangan. Uning muhim xususiyatlaridan biri jamiyat taraqqiyotida aniq fanlar, texnika va texnologiyalarga asoslangan innovatsiyalarning tobora ustuvor ahamiyat kasb etib borishidir. Bu jarayon ishlab chiqarish va iqtisodiyot sohalariga, shu bilan birga, insonning madaniy hayoti, dunyoqarashi, ijodiy faoliyati va qadriyatlar tizimiga ham chuqur ta'sir ko‘rsata boshladi.

Innovatsion taraqqiyot madaniyatni yaratish, saqlash, tarqatish va iste'mol qilishning yangi shakllarini vujudga keltirdi. Sun'iy intellekt, axborot-kommunikatsiya vositalari va innovatsion yondashuvlarning rivojlanishi madaniy tashkilotlar faoliyatini qayta talqin qilish va zamonaviy avlodga yetkazish imkoniyatlarini kengaytirish bilan bir qatorda, madaniy faoliyatning mazmuni, shakllari va ijtimoiy funksiyalarini ham o‘zgartirib yubormoqda.

Bu madaniyat sohasida innovatsion yondashuvlarni qaror toptirish, aholining madaniy hayotdagi ishtirokini kengaytirish hamda jamiyatning ijtimoiy-innovatsion rivojlanishiga xizmat qiluvchi yangi madaniy muhitni shakllantirish uchun muhim omil bo‘lib xizmat qilmoqda.

Insonning ongi va dunyoqarashi, fikri o‘zgarmasa, jamiyat o‘zgarmaydi. Jamiyat o‘zgarmagan joyda hech qanday ijobiy natija ham, ijtimoiy-innovatsion taraqqiyot ham bo‘lmaydi. Odamlarning ong-u tafakkurini o‘zgartiruvchi va ma'naviy yuksalishini ta'minlovchi kuch esa, hech shubhasiz, avvalo, madaniyat va ma'rifat sohasi xodimlari, ijodkorlar, madaniyat muassasalari mutaxassislari hamda soha fidoyilaridir. Bugun biz yashayotgan jamiyatga yangicha fikrlaydigan, innovatsion g‘oyalarni amaliyotga joriy etishga va madaniy-ma'rifiy islohotlarni jadal amalga oshirishga qodir bo‘lgan yangi avlod kadrlari zarur. Albatta, xalqimizning mardona mehnati va madaniyat sohasi xodimlarining jonbozligi tufayli madaniy-ma'rifiy muhitni tubdan modernizatsiya qilish va sohaga zamon talablariga mos innovatsiyalarni tatbiq etish bo‘yicha salmoqli ishlar amalga oshirildi. Ammo bular ijtimoiy-innovatsion taraqqiyot yo‘lida tashlangan dastlabki qadamlar, xolos.

"Yangi O‘zbekistonda ta'lim, ilm fan, texnologiya va innovatsiyalar bir-birini to‘ldiruvchi yagona tizim sifatida rivojlantirilmoqda. Zamonaviy maktab va universitetlar bilimli yoshlarni tayyorlasa, ilm-fan yangi g‘oyalarni yaratadi, innovatsiyalar esa bu bilimlarni to‘g‘ridan to‘g‘ri ishlab chiqarish, qishloq xo‘jaligi, tibbiyot va raqamli sohalarga tatbiq etadi. Mamlakatimizda raqamli iqtisodiyot va innovatsiya ekotizimini shakllantirish borasida katta ishlar amalga oshirildi. IT Parklar, innovatsiya markazlari, startap platformalari va texnologik inkubatorlar yosh ijodkor va dasturchilarga o‘z g‘oyalarini ro‘yobga chiqarish uchun keng imkoniyat yaratmoqda" [5, 40-b].

Bunday innovatsion va raqamli ekotizimning samarali faoliyat yuritishi, o‘z navbatida, mustahkam ma'naviy poydevor hamda iqtidorli kadrlarni tizimli tayyorlash mexanizmlarini talab etadi. Innovatsiyalar shunchaki nazariy konsepsiya emas, aniq huquqiy-tashkiliy va amaliy qadamlar orqali hayotga tatbiq etiladigan dinamik

jarayondir. Shu sababli, Yangi O‘zbekistonda ta’lim va innovatsiyalarni integratsiya qilishga qaratilgan strategik yondoshuv muayyan tarixiy bosqichlarda, xususan, sohaga oid muhim farmon va qarorlarning qabul qilinishi hamda maxsus infratuzilmalarning barpo etilishi orqali o‘z ifodasini topmoqda.

“Mamlakatimizda Uchinchi Renessansga qo‘yilgan ilk qadamlar to‘g‘risida fikrlashar ekanmiz, eng avvalo uning quyidagi dinamikasiga e’tibor berish kerak, deb o‘ylaymiz: 2017-yil 14-sentabr kuni Prezident qarori bilan Mirzo Ulug‘bek nomidagi ixtisoslashtirilgan davlat umumta’lim maktab-internati va Muhammad al-Xorazmiy nomidagi axborot-kommunikatsiya texnologiyalari yo‘nalishlariga oid fanlarni chuqurlashtirib o‘qitishga ixtisoslashtirilgan maktab tashkil etildi. O‘sha yilning 29-noyabrida Prezident Farmoni bilan Innovatsion rivojlanish vazirligi tashkil etildi. Uchinchi Renessansga qo‘yilgan qadamlar haqida gapirganda mamlakat rahbarining iqtidorli yoshlarni izlab topish, ularning iste’dodini yuzaga chiqarish maqsadida 2019-yil 30-avgustda “Yoshlarni ilm-fan sohasiga jalb etish va ularning tashabbuslarini qo‘llab-quvvatlash tizimini takomillashtirish chora-tadbirlari to‘g‘risida”gi qarori hamda mazkur hujjat asosida Innovatsion rivojlanish vazirligi huzurida tashkil etilgan “Yoshlar akademiyasi”ni ham eslash lozim” [2, 160-b].

“Innovatsion madaniyat umummadaniy jarayonning muayyan sohasi bo‘lib, shaxs, guruh va jamiyatning turli yangiliklarni bag‘rikenglik munosabatidan tortib, ularni innovatsiyalarga aylantirishga bo‘lgan tayyorgarligi hamda qobiliyatigacha bo‘lgan diapazonda qabul qila olish darajasini tavsiflaydi. Innovatsion madaniyat umuminsoniy madaniyatning bir shakli, jamiyatning moddiy va ma’naviy o‘z-o‘zini yangilashga bo‘lgan anglangan intilishidan kelib chiqqan yangi tarixiy voqelikdir. U insonlar hayot faoliyatidagi sifat o‘zgarishlarining boshlang‘ich sharti hamda jamiyat hayotining barcha sohalarini progressiv rivojlantirish va uyg‘unlashtirishning metodologik asosidir. Boshqacha aytganda, innovatsionlik umuman olganda madaniyatning o‘ziga immanent bo‘lgan sifatdir, chunki yangilanish madaniy jarayonning zaruriy shartidir. Innovatsion madaniyatning yuksalishi sharoitida turli sohalarni yangilash jarayonlari yanada jadal va ommaviy tus oladi, borgan sari yuqoriroq bosqichdagi o‘zgarishlarni qamrab oladi” [6, 49-b].

Yangi O‘zbekistonda madaniy islohotlarni yangi bosqichga olib chiqish borasida O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining 2026-yil 2-iyundagi “Madaniyat, san’at va adabiyot sohalarini yanada rivojlantirish bo‘yicha keng ko‘lamli chora-tadbirlar to‘g‘risida”gi PF-103-son farmoni va 2026-yil 21-apreldagi “Madaniyat va san’at sohasida boshqaruv tizimini takomillashtirish hamda xususiy sektor ishtirokini rag‘batlantirish chora-tadbirlari to‘g‘risida”gi, PQ-150-son qarori hamda Vazirlar Mahkamasining 2026-yil 7-iyuldagi “Madaniyat markazlari faoliyatini transformatsiya qilish va boshqaruvning zamonaviy mexanizmlarini joriy etish chora-tadbirlari to‘g‘risida”gi 363-sonli qarori qabul qilinganligini ham alohida ta’kidlash joiz.

Mazkur hujjatlar asosida madaniyat va san’at sohasida boshqaruv samaradorligini oshirish, zamonaviy innovatsion yondashuvlarni keng joriy etish, xususiy sektor ishtirokini kengaytirish hamda madaniy xizmatlar sifatini yangi bosqichga olib chiqishga qaratilgan tizimli islohotlar izchil davom ettirilmoqda.

Madaniyat va san’atning bosh vazifasi xalqning tobora ortib borayotgan madaniy ehtiyojlarini qondirish, madaniy olamini shakllantirish va shu tufayli jamiyat ma’naviy asoslari, poydevorini mustahkamlashdan iborat. Biroq bugun kundan kunga o‘zgarib borayotgan dunyo, olamshumul jarayonlar madaniyatning yangi funksiya va vazifalarini talab etmoqda. Birinchidan, har doim ham madaniyat va san’at xalqni tarqoqlikdan, boshboshdoqlikdan asrab qoluvchi kuch sifatida o‘zini ko‘rsatib kelgan. Katta-katta ijtimoiy guruhlar birlashib, bir nafasda qo‘shiq aytishi, undan zavq olishi odamlarni yagona maq sad sari yetaklagan.

Ikkinchidan, madaniyat va san’atning kuchi odamlarni aniq maqsad sari safarbar eta olish imkoniyatidadir. Safarbarlik faqat og‘zaki shiorlar, da’vatlar bilangina amalga oshmaydi. U inson ruhiyatidagi tub o‘zgarishlar, maqsadni to‘g‘ri qo‘ya olish, davlat va jamiyat maqsad-muddaolarining shaxs maqsadlari bilan qay darajada uyg‘unlashuviga bog‘liq.

Asosiy masala shundaki, jahondagi global innovatsion poyga sharoitida biz o‘zligimizdan uzilgan holda sof alohida yo‘l tutishga emas, balki milliy tarixiy va madaniy tajribamizni zamonaviy talablar asosida qayta anglashga e’tibor qaratishimiz lozim. Innovatsion taraqqiyot va madaniy islohotlarni amalga oshirishda milliy qadriyatlarni inkor etish yoki ularni shunchaki konservativ element sifatida

qoldirish emas, milliy qadriyatlarimizga innovatsion va kreativ yondashish davr talabiga aylanmoqda. Unutmaslik kerakki, iqtisodiyot, madaniyat va innovatsiyalar o‘zaro uzviy va sinergetik bog‘liqlikka ega bo‘lib, ushbu ustunlardan birining rivojlanishi va modernizatsiya qilinishi qolgan barcha sohalarning yuksalishi uchun hal qiluvchi omil bo‘lib xizmat qiladi.

Xulosa o‘rnida ta’kidlash joizki, Yangi O‘zbekistonning ijtimoiy-innovatsion poydevorini barpo etishda madaniy islohotlarning o‘rni va ularning teran ta’sir mexanizmlarini ilmiy jihatdan tadqiq etish bugungi davrning hayotiy zarurati hisoblanadi. Negaki, jahon tajribasi ham, o‘zimizning bosib o‘tgan yo‘limiz ham bir haqiqatni yaqqol isbotlamoqda: har qanday zamonaviy texnologiya yoki o‘zgarish jamiyatning ruhiy dunyosi, madaniy faoliyati va qadriyatlar tizimi bilan bir ildiz bo‘lmas ekan, kutilgan mevasini bera olmaydi. Shu bois, taraqqiyot va yangilanish sari qo‘yilayotgan har bir qadam ikkita ustuvor va hayotbaxsh tayanchga tayanmog‘i lozim:

– birinchidan, shiddatli iqtisodiy o‘sish va globallashuv shamollari esib turgan bir paytda milliy o‘zlik hamda boy madaniy merosimizni asrab-avaylash hal qiluvchi ahamiyatga ega. Raqamlashtirish va modernizatsiya jarayonlari xalqimizning asriy mentalitetini siqib chiqarmasligi, aksincha, uni zamonaviy shakllar vositasida dunyoga tarannum etishi hamda kreativ iqtisodiyot va turizm kabi jabhalarning quvvat manbayiga aylanishi zarur.

– ikkinchidan, bugun va ertangi kunning chinakam harakatlantiruvchi kuchi bo‘lmish yosh avlodni ijtimoiy-innovatsion hamda madaniy hayot markaziga olib chiqish lozim. Navqiron avlodning jo‘shqin ijodiy salohiyatini ro‘yobga chiqarishda raqamli media platformalari, transmedia hikoyachiligi va kreativ klasterlar kabi zamonaviy madaniy amaliyotlar o‘ziga xos ilhom va imkoniyat maydoni bo‘lib xizmat qiladi. Demak, madaniy islohotlar shunchaki sohaga oid tadbirlar silsilasi emas, jamiyatda yaratuvchilik ruhiyatini uyg‘otuvchi, inson kapitalini boyituvchi va mamlakatning barqaror iqtisodiy parvozini ta’minlovchi ma’naviy-ma’rifiy tayanchdir.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Тамбовцев В. Л. Инновации и культура: важность методологии анализа // Вопросы экономики. – 2018. – № 9. – С. 70–94.

2. Mavrulov A., Mavrulova M. Madaniyat nazariyasi. – Toshkent: Fan ziyosi, 2022. –496 b.

3. Новичков Н. Творческая свобода для культуры, бизнеса, инноваций // Вестник ассоциации вузов туризма и сервиса. – 2014. – № 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskaya-svoboda-dlya-kultury-biznesa-innovatsiy (дата обращения: 29.09.2026).

4. O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining 2021-yil 26-martdagi “Ma’naviy-ma’rifiy ishlar tizimini tubdan takomillashtirish chora-tadbirari to‘g‘risida”gi PQ-5040-son qarori. – URL: https://lex.uz/docs/5344692 (murojaat sanasi: 29.09.2026).

5. Davlatov O., Xasanov O., Quronov M., Yunusov A., Tashanov A., To‘rayev K. Birlashib, buyuk tarix yaratamiz! Prezident Shavkat Mirziyoyevning O‘zbekiston Respublikasi davlat mustaqilligining 35 yilligiga bag‘ishlangan tantanali marosimdagi nutqiga sharh. – Toshkent: Ma’naviyat, 2026. – 96 b.

6. Лисин Б.К. Инновационная культура // Инновации. – 2008. – №10. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/innovatsionnaya-kultura (дата обращения: 29.09.2026).



Nodirabegim SOBIROVA,
O‘zbekiston amaliy san’at va hunarmandchilik
tarixi davlat muzeyi
matbuot kotibi

MUZEYLARNING IJTIMOIY TARMOQLARDAGI KOMMUNIKATSIYASI:

XORIJIY TAJRIBA VA O‘ZBEKISTON AMALIY SAN’AT MUZEYI MISOLIDA

Annotatsiya. *Maqolada muzeylarning raqamli axborot makonidagi o‘rni va ijtimoiy tarmoqlar orqali amalga oshiriladigan kommunikatsiya faoliyati nazariy hamda amaliy jihatdan tahlil qilingan. Muzey kommunikatsiyasi nazariyasining shakllanishi (D.Kameron, E.Huper-Grinxill qarashlari) yoritilib, Luvr, British Museum, The Metropolitan Museum of Art va Rijksmuseum tajribasi qiyoslangan hamda O‘zbekiston amaliy san’at va hunarmandchilik tarixi davlat muzeyining Telegram, Instagram, Facebook va YouTube platformalaridagi kontent siyosati o‘rganilgan. Natijada raqamli kommunikatsiyani takomillashtirishga doir takliflar – kontent-reja, qisqa formatli videokontent va Storytelling texnologiyalarini kengaytirish, auditoriya segmentatsiyasi hamda tahliliy ko‘rsatkichlar asosida samaradorlikni baholash – ishlab chiqilgan.*

Kalit so‘zlar: *raqamli kommunikatsiya; muzey marketingi; ijtimoiy tarmoqlar; muzeyshunoslik; raqamli transformatsiya; Storytelling; auditoriya bilan o‘zaro aloqa (engagement).*

Аннотация. *В статье теоретически и практически проанализированы роль музеев в цифровом информационном пространстве и коммуникационная деятельность, осуществляемая посредством социальных сетей. Освещены основные этапы формирования теории музейной коммуникации, в частности взгляды Д. Кэмерона и Э. Хупер-Гринхилл. Проведён сравнительный анализ опыта Лувра, Британского музея, Метрополитен-музея и Рейксмюсеума, а также изучена контентная политика Государственного музея истории прикладного искусства и ремесленничества Узбекистана на платформах Telegram, Instagram, Facebook и YouTube. В результате разработаны предложения по совершенствованию цифровой коммуникации музея, включая разработку контент-плана, расширение использования коротких видеоматериалов и технологий сторителлинга (Storytelling), сегментацию аудитории, а также оценку эффективности коммуникационной деятельности на основе аналитических показателей.*

Ключевые слова: *цифровая коммуникация; музейный маркетинг; социальные сети; музееведение; цифровая трансформация; сторителлинг (Storytelling); взаимодействие с аудиторией (engagement).*

Abstract. *This article provides a theoretical and practical analysis of the role of museums in the digital information space and their communication activities carried out through social media. The formation of museum communication theory is examined, with particular attention to the views of D. Cameron and E. Hooper-Greenhill. The experiences of the Louvre, the British Museum, the Metropolitan Museum of Art, and the Rijksmuseum are comparatively analyzed, while the content strategies of the State Museum of the History of Applied Arts and Crafts of Uzbekistan on Telegram, Instagram, Facebook, and YouTube are also examined. Based on the findings, recommendations for improving the museum’s digital communication have been developed, including the implementation of a content plan, expanded use of short-form video content and storytelling techniques, audience segmentation, and the evaluation of communication effectiveness based on analytical metrics.*

Keywords: *digital communication; museum marketing; social media; museology; digital transformation; storytelling; audience engagement.*

So‘nggi o‘n yilliklarda internet, mobil qurilmalar va ijtimoiy tarmoqlarning keng tarqalishi madaniyat sohasini ham tubdan o‘zgartirmoqda. Muzeylar axborotni yaratish, saqlash va tarqatishning yangi mexanizmlariga moslashishga majbur bo‘lgan institutlardan biri bo‘lib, bu ularni jamoatchilik bilan aloqaning an’anaviy shakllaridan voz kechib, raqamli kommunikatsiya vositalaridan faol foydalanishga undamoqda [1].

Muzey tushunchasi ham kengaymoqda: u endi faqat moddiy-madaniy boyliklarni jamlovchi bino emas, balki jamiyat bilan uzluksiz muloqotda bo‘lgan ijtimoiy institut sifatida qaraladi. Xalqaro muzeylar kengashi (ICOM) 2022-yilda tasdiqlagan yangi ta’rifga ko‘ra, muzey – jamiyatning barqaror rivojlanishiga xizmat qiluvchi, inklyuziv va ochiq muassasa bo‘lib, madaniy merosdan foydalanish imkoniyatini barcha ijtimoiy qatlamlar uchun ta’minlashi lozim [2]. YUNESKOning 2015-yildagi tavsiyanomasi ham muzeylarning jamiyatdagi rolini va merosdan foydalanish imkoniyatlarini kengaytirish zarurligini ta’kidlaydi [3].

Ijtimoiy tarmoqlar muzeylar uchun endi shunchaki axborot tarqatish kanali emas: ular auditoriya bilan doimiy aloqani ta’minlash, muzey brendini shakllantirish va tashrif buyuruvchilar ehtiyojlarini o‘rganish vazifasini ham bajaradi [4]. COVID-19 pandemiyasi bu jarayonni tezlashtirdi: jismoniy tashriflar cheklangan davrda virtual ekskursiyalar, onlayn ko‘rgazmalar va jonli efirlar muzeylarning asosiy aloqa vositasiga aylandi [5].

O‘zbekistonda ham madaniy merosni raqamlashtirish va muzey infratuzilmasini axborot-kommunikatsiya texnologiyalari asosida modernizatsiya qilish bo‘yicha islohotlar amalga oshirilmoqda. Shunga qaramay, auditoriya segmentatsiyasiga asoslangan raqamli marketing strategiyasini shakllantirish va kommunikatsiya samaradorligini tahliliy ko‘rsatkichlar asosida baholash masalalari dolzarbligicha qolmoqda.

Tadqiqotning maqsadi – ijtimoiy tarmoqlarning muzey kommunikatsiyasidagi ahamiyatini ilmiy asoslash, xorijiy tajribani umumlashtirish hamda O‘zbekiston amaliy san’at va hunarmandchilik tarixi davlat muzeyi misolida raqamli kommunikatsiya amaliyotini baholab, uni takomillashtirish bo‘yicha takliflar ishlab chiqishdir.

1. Muzey kommunikatsiyasining nazariy asoslari va raqamli transformatsiya

Muzey kommunikatsiyasi nazariyasi XX asrning ikkinchi yarmida mustaqil ilmiy yo‘nalish sifatida shakllana boshladi. D.Kameron muzeyni axborot almashinuviga asoslangan kommunikatsiya tizimi sifatida talqin qilib, eksponat va tashrif buyuruvchi o‘rtasidagi munosabatni o‘zaro axborot uzatish jarayoni deb izohlagan; uning fikricha, muzeyning vazifasi mulkni namoyish etish bilan cheklanmay, eksponatlar orqali jamiyat bilan intellektual muloqotni ta’minlashdan iborat [6].

Bu yondashuv E.Huper-Grinxill tomonidan rivojlantirildi. Uning konsepsiyasiga ko‘ra, zamonaviy muzey tayyor bilimlarni bir tomonlama yetkazuvchi muassasa emas, balki tashrif buyuruvchilarni bilim yaratish jarayoniga jalb qiluvchi ochiq ijtimoiy makondir. Bu qarash “postmuzey” (post-museum) konsepsiyasiga nazariy asos bo‘lib, unda tashrif buyuruvchi axborotning passiv qabul qiluvchisi emas, balki kommunikatsiyaning faol ishtirokchisi hisoblanadi [7].

Raqamli texnologiyalar rivoji bilan “Digital Museum” va “Connected Museum” kabi tushunchalar shakllandi. Ular muzey faoliyatini raqamli infratuzilma asosida tashkil etish va auditoriya bilan ko‘p kanalli kommunikatsiyani ta’minlashga qaratilgan bo‘lib, virtual muhitni muzeyning qo‘shimcha elementi emas, balki asosiy kommunikatsiya maydonlaridan biri sifatida ko‘rsatadi [1]. Raqamli transformatsiya faqat texnik yangilanish emas: u fondlarni hisobga olish, kolleksiyalarni raqamlashtirish, ekspozitsiyalarni boshqarish, ta’lim va marketing kabi barcha yo‘nalishlarni qamrab oladi.

Bu jarayonda ijtimoiy tarmoqlar alohida ahamiyat kasb etadi. Ular muzey va auditoriya o‘rtasida ikki tomonlama, tezkor va uzluksiz kommunikatsiyani ta’minlab, foydalanuvchilar fikrini o‘rganish, ehtiyojlarni tahlil qilish va jamoatchilik ishtirokini rag‘batlantirish imkonini beradi [8]. Shu jihatdan raqamli kommunikatsiya muzeyning strategik rivojlanishini ta’minlovchi muhim boshqaruv instrumenti sifatida namoyon bo‘lmoqda.

2. Ijtimoiy tarmoqlar – muzey kommunikatsiyasining yangi bosqichi

Facebook, Instagram, Telegram, YouTube va TikTok kabi platformalar muzeylarga kolleksiyalari va ma’rifiy faoliyatini geografik cheklovlarsiz keng auditoriyaga yetkazish imkonini beradi. An’anaviy veb-saytlar asosan ma’lumot taqdim etsa, ijtimoiy tarmoqlar fikr bildirish, savol berish, materiallarni ulashish va muhokamada qatnashish orqali ishtirokchilikka asoslangan muloqotni ta’minlaydi [9]. Natijada muzey kommunikatsiyasi bir tomonlama axborot uzatish modelidan hamkorlikka asoslangan modelga o‘tadi.

Zamonaviy muzey marketingida auditoriyaning faol ishtiroki (engagement) raqamli kommunikatsiya samaradorligini baholovchi asosiy ko‘rsatkichlardan biri hisoblanadi [4]. Yetakchi muzeylar amaliyoti videomateriallar, qisqa formatdagi Reels va Shorts roliklari, jonli efirlar hamda muayyan eksponat tarixi asosida yaratilgan Storytelling kontenti an’anaviy matnli xabarlarga qaraganda ko‘proq qiziqish uyg‘otishini ko‘rsatadi.

Instagram vizual kommunikatsiya imkoniyatlari kengligi tufayli muzeylar uchun eng samarali

platformalardan biri hisoblanadi: u eksponatlarning badiiy va estetik xususiyatlarini namoyon etish hamda yosh auditoriyani jalb qilishda qulay. O‘zbekiston axborot makonida Telegram ko‘rgazmalar, anjumanlar va madaniy tadbirlar haqidagi rasmiy axborotni tezkor tarqatishning eng samarali vositalaridan biri bo‘lsa, YouTube virtual ekskursiyalar, restavratsiya jarayonlari, mutaxassislar intervyulari va hujjatli roliklar orqali muzeyning ta’limiy va ilmiy-ma’rifiy faoliyatini keng jamoatchilikka yetkazishga xizmat qiladi.

Ijtimoiy tarmoqlarning yana bir afzalligi – muzey bilan muloqot tashrif jarayoni bilan cheklanmasligida: foydalanuvchilar muzeyga kelishdan oldin ham, tashrifdan keyin ham raqamli platformalar orqali aloqani davom ettirishi mumkin [10]. Bu tashrif buyuruvchilarning muzey bilan uzoq muddatli munosabatlarini shakllantirish va sadoqatini mustahkamlashga yordam beradi.

3. Xorijiy muzeylar faoliyatida ijtimoiy tarmoqlardan foydalanish tajribasi

Jahon amaliyoti raqamli kommunikatsiya zamonaviy muzeylar rivojlanish strategiyasining ajralmas qismiga aylanganini ko‘rsatadi. Muzeylarning raqobatbardoshligi endilikda nafaqat kolleksiyalari, balki raqamli muhitda auditoriya bilan samarali muloqot o‘rnata olish darajasi bilan ham belgilanmoqda.

Luvr muzeyi. Luvr raqamli kommunikatsiyani kompleks asosda tashkil etgan yetakchi muzeylardan biridir. Muzey Instagram, Facebook, YouTube, TikTok va X platformalarida yuqori sifatli fotosuratlar, videomateriallar, restavratsiya jarayonlari va noyob eksponatlarga oid materiallarni muntazam e’lon qiladi. Kontent siyosatida Storytelling ustuvor: eksponatlar faqat tasvir sifatida emas, balki yaratilish tarixi, muallifi va madaniy konteksti bilan taqdim etiladi. Shuningdek, muzey virtual ekskursiyalar, onlayn ko‘rgazmalar va mutaxassislar ishtirokidagi muloqotlarni tashkil etadi; pandemiya davrida shakllangan bu tajriba keyingi yillarda ham saqlanib qolmoqda [11].

British Museum. British Museum raqamli kommunikatsiyani ilmiy-ma’rifiy faoliyat bilan uyg‘unlashtirishda ilg‘or tajribaga ega. Muzey ijtimoiy tarmoqlarda eksponatlar haqida qisqa ma’lumot berish bilan cheklanmay, arxeologiya, tarix va etnografiya bo‘yicha videodarslar, podkastlar va onlayn ma’ruzalar e’lon qiladi. Savol-javob sessiyalari, onlayn viktorinalar va jonli efirlar auditoriya ishtirokini faollashtirib, brenddagi ishonchni mustahkamlashga xizmat qiladi [12].

The Metropolitan Museum of Art. The Met Instagram, Facebook va YouTube orqali nafaqat kolleksiyalar, balki restavratsiya laboratoriyalari, ilmiy tadqiqotlar va kuratorlar faoliyati haqida ham axborot beradi. Kontentning o‘ziga xosligi inson omilini markazga qo‘yishida: restavrator, kurator va tadqiqotchilar ishtirokidagi materiallar muzeyning ichki jarayonlarini ochib berib, auditoriya bilan ishonchli munosabat shakllantiradi [13].

Rijksmuseum. Rijksmuseum raqamli innovatsiyalar sohasida Rijksstudio platformasi bilan ajralib turadi: u foydalanuvchilarga kolleksiyalarni yuqori sifatda ko‘rish, yuklab olish va ta’limiy hamda ilmiy maqsadlarda erkin foydalanish imkonini beradi [14]. Bu yondashuv muzey ekspozitsiyalarini muayyan hudud bilan cheklanmagan, dunyoning istalgan nuqtasidagi foydalanuvchilar uchun ochiq axborot manbasiga aylantirdi.

Qiyosiy tahlil natijalari

Xorijiy tajribani qiyoslash quyidagi umumiy tendensiyalarni aniqlash imkonini beradi [11–14]:

– raqamli kommunikatsiya muzeyning uzoq muddatli rivojlanish strategiyasining tarkibiy qismiga aylangan;

– ijtimoiy tarmoqlar muzey brendi va imijini shakllantirishda hal qiluvchi vositalardan biri hisoblanadi;

– Storytelling eksponatlarning madaniy va tarixiy qiymatini auditoriyaga samarali yetkazadi;

– videokontent va qisqa formatli materiallar auditoriyaning jalb etilganligini oshiradi;

– ta’limiy va ilmiy-ma’rifiy kontent muzeyning akademik nufuzini mustahkamlaydi.

4. O‘zbekiston amaliy san’at va hunarmandchilik tarixi davlat muzeyi misolida ijtimoiy tarmoqlar faoliyati tahlili

O‘zbekiston amaliy san’at va hunarmandchilik tarixi davlat muzeyi raqamli platformalar imkoniyatlaridan izchil foydalanayotgan muassasalardan biri hisoblanadi. Muzeyning raqamli kommunikatsiya tizimi rasmiy veb-sayt, Taplink platformasi hamda Telegram, Instagram, Facebook va YouTube ijtimoiy tarmoqlarini qamrab olgan yaxlit axborot muhitini tashkil etadi. Bunday integratsiyalashgan yondashuv foydalanuvchilarga muzeyning barcha raqamli resurslaridan yagona nuqta orqali foydalanish imkonini berib, muzeyning raqamli muhitdagi ko‘rinishini kuchaytiradi [15].

Tahlil muzey kontenti bir nechta asosiy yo‘nalish bo‘yicha shakllanishini ko‘rsatadi: ekspozitsiyalar va noyob eksponatlarni taqdim etish, vaqtinchalik ko‘rgazmalar haqida axborot berish, xalqaro va respublika darajasidagi hamkorlik loyihalarini yoritish, madaniy-ma’rifiy tadbirlar haqida xabar berish, milliy amaliy san’at va hunarmandchilik an’analarini targ‘ib etish hamda tashrif buyuruvchilar uchun amaliy ma’lumotlar berish. Bu mazmun muzeyning ustav vazifalari bilan uyg‘undir [15].

Muzey sahifalarida yuqori sifatli vizual materiallar ustunlik qiladi. Kulolchilik, kashtachilik, zargarlik, yog‘och o‘ymakorligi, milliy liboslar va miniatyura san’atiga oid namunalarning sifatli fotosuratlar orqali yoritilishi ularning estetik qiymatini keng auditoriyaga yetkazadi. So‘nggi yillarda videokontent

ulushi ham izchil ortmoqda: qisqa roliklar, ko‘rgazma reportajlari va amaliy san’at ustalari ishtirokidagi chiqishlar auditoriya qiziqishini oshirishda muhim o‘rin tutmoqda.

Platformalar kesimida har bir tarmoq muayyan vazifani bajaradi. Telegram kanali muzeyning rasmiy axborot resursi sifatida ko‘rgazmalar, konferensiyalar va boshqa dolzarb yangiliklarni yoritadi; Instagram vizual kommunikatsiyaga, ya’ni eksponatlarning yuqori sifatli tasvirlari, qisqa videolar va tematik postlarga yo‘naltirilgan; Facebook xorijiy tadqiqotchilar, mutaxassislar va hamkor tashkilotlar bilan aloqani kuchaytiradi; YouTube esa virtual ekskursiyalar, ilmiy-ma’rifiy roliklar va intervyular orqali ta’limiy vazifani bajaradi [15].

Ayni paytda tahlil tizimni takomillashtirish imkoniyatlarini ham ko‘rsatdi. Qisqa formatli videokontent (Reels va Shorts), Storytelling asosidagi «Eksponat tarixi» loyihalari, restavratsiya jarayonini yorituvchi videolar, podkastlar, interaktiv savol-javoblar va jonli efirlar ulushini ko‘paytirish maqsadga muvofiq. Shuningdek, kontent samaradorligini qamrov, jalb etilganlik darajasi (engagement), auditoriya o‘sishi, ko‘rishlar soni va konversiya asosida muntazam baholash hamda auditoriya segmentatsiyasi asosida turli maqsadli guruhlar uchun moslashtirilgan kontent yaratish zarur [4].

Tadqiqot raqamli kommunikatsiya vositalaridan samarali foydalanish muzey boshqaruvining ustuvor yo‘nalishlaridan biriga aylanganini ko‘rsatdi. Zamonaviy muzey nafaqat tarixiy-madaniy boyliklarni saqlovchi muassasa, balki raqamli muhit orqali jamoatchilik bilan doimiy aloqada bo‘lgan, bilim tarqatuvchi va madaniy diplomatiya vazifasini bajaruvchi ijtimoiy institut sifatida shakllanmoqda. Ijtimoiy tarmoqlar esa auditoriya ehtiyojlarini o‘rganish, interaktiv muloqotni rivojlantirish va tashrif buyuruvchilar sadoqatini oshirish vositasi bo‘lib xizmat qiladi.

Luvr, British Museum, The Met va Rijksmuseum tajribasi bu muzeylar raqamli kommunikatsiyani strategik boshqaruvning ajralmas qismiga aylantirganini ko‘rsatdi. O‘zbekiston amaliy san’at va hunarmandchilik tarixi davlat muzeyi esa raqamli kommunikatsiyada izchil rivojlanmoqda, ammo interaktiv shakllar, qisqa formatli videokontent va Storytelling ulushini oshirish hamda tahliliy yondashuvni joriy etish imkoniyatlari mavjud.

Tadqiqot natijalari asosida quyidagi takliflar ishlab chiqildi:

1. Muzeylarda yagona raqamli kommunikatsiya strategiyasini ishlab chiqish va uni institutsional rivojlanish dasturlariga integratsiya qilish.

2. Ijtimoiy tarmoqlar uchun ilmiy asoslangan kontent-reja va kontent-kalendar tuzish.

3. Storytelling, Reels, Shorts, podkast va jonli efir formatlaridan tizimli foydalanish.

4. Samaradorlikni qamrov (Reach), jalb etilganlik (Engagement Rate), konversiya (Conversion Rate) va auditoriya o‘sishi ko‘rsatkichlari bo‘yicha muntazam monitoring qilish.

5. Muzey xodimlarining SMM, raqamli marketing va analitika bo‘yicha malakasini oshirish.

6. Milliy va xalqaro raqamli hamkorlik loyihalarini kengaytirish, 3D raqamlashtirish va VR/AR texnologiyalarini bosqichma-bosqich joriy etish.

Xulosa qilib aytganda, raqamli kommunikatsiya muzey faoliyatining qo‘shimcha yo‘nalishi emas, balki uning barqaror rivojlanishi va milliy madaniy merosni global axborot makonida targ‘ib qilishini ta’minlovchi strategik resursdir.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Parry R. Museums in a Digital Age. London; New York: Routledge, 2010. – 496 p.
2. ICOM. Museum Definition. Adopted by the ICOM Extraordinary General Assembly, Prague, 24 August 2022. URL: icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/
3. UNESCO. Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society. Paris: UNESCO, 2015.
4. Kotler N., Kotler P., Kotler W. Museum Marketing and Strategy: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources. 2nd ed. San Francisco: Jossey-Bass, 2008. – 544 p.
5. NEMO – Network of European Museum Organisations. Survey on the Impact of the COVID-19 Situation on Museums in Europe. Berlin: NEMO, 2020.
6. Cameron D. F. A Viewpoint: The Museum as a Communication System and Implications for Museum Education // Curator: The Museum Journal. – 1968. – Vol. 11, No. 1. – P. 33–40.
7. Hooper-Greenhill E. Museums and the Interpretation of Visual Culture. London; New York: Routledge, 2000. – 195 p.
8. Russo A., Watkins J., Kelly L., Chan S. Participatory Communication with Social Media // Curator: The Museum Journal. – 2008. – Vol. 51, No. 1. – P. 21–31.
9. Simon N. The Participatory Museum. Santa Cruz, CA: Museum 2.0, 2010. – 388 p.
10. Falk J. H., Dierking L. D. The Museum Experience Revisited. London; New York: Routledge, 2016. – 416 p.
11. Musée du Louvre. Official website and social media publications. Paris, 2023–2025. URL: louvre.fr
12. The British Museum. Official website and social media publications. London, 2025. URL: britishmuseum.org
13. The Metropolitan Museum of Art. Official website and social media publications. New York, 2025. URL: metmuseum.org.
14. Rijksmuseum. Rijksstudio Platform. Amsterdam, 2025. URL: rijksmuseum.nl/en/rijksstudio
15. O‘zbekiston amaliy san’at va hunarmandchilik tarixi davlat muzeyining rasmiy veb-sayti va ijtimoiy tarmoqlardagi sahifalari (Telegram, Instagram, Facebook, YouTube). Toshkent, 2024–2026. URL: https://taplink.cc/museumofappliedart



Alisher JABBOROV,
O‘zDSMI mustaqil izlanuvchisi

O‘ZBEK MUMTOZ MUSIQASINING SHAKLLANISHI VA TARIXIY TARAQQIYOTI: MADANIYATSHUNOSLIK TALQINI

Annotatsiya. *Maqolada o‘zbek mumtoz musiqasining shakllanish jarayoni va tarixiy taraqqiyot bosqichlari madaniyatshunoslik nuqtai nazaridan tahlil qilinadi. Muallif mumtoz musiqani faqat badiiy-estetik hodisa sifatida emas, balki jamiyatning ijtimoiy-ma’naviy tuzilishi bilan uzviy bog‘liq madaniy institut sifatida talqin etadi. Qadimgi Sug‘d, Baqtriya va Xorazm musiqa madaniyatidan boshlab, o‘rta asrlar “ilmi advor” ta’limoti, Temuriylar davri musiqa muhiti hamda Shashmaqom tizimining shakllanishigacha bo‘lgan davr tadqiq etiladi. Tadqiqot natijasida o‘zbek mumtoz musiqasining “ochiq tizim” tabiati, uning nazariy-ilmiy an’ana bilan amaliy-ijrochilik an’anasi uyg‘unligiga tayanishi hamda ustoz-shogird tizimining madaniy uzatuvchi mexanizm sifatidagi ahamiyati asoslab beriladi.*

Kalit so‘zlar: *mumtoz musiqa, madaniyatshunoslik, maqom, Shashmaqom, ilmi advor, ustoz-shogird tizimi, og‘zaki an’anadagi professional musiqa, madaniy meros, Temuriylar davri, milliy identiklik.*

Аннотация. *В статье с культурологической точки зрения анализируются процесс формирования и этапы исторического развития узбекской классической музыки. Автор интерпретирует классическую музыку не только как художественно-эстетическое явление, но и как культурный институт, органически связанный с социально-духовной структурой общества. Исследуется период от музыкальной культуры древних Согда, Бактрии и Хорезма до средневекового учения «илми адвор», музыкальной среды эпохи Темуридов и формирования системы Шашмаком. В результате исследования обосновываются природа узбекской классической музыки как «открытой системы», её опора на единство научно-теоретической и практико-исполнительской традиций, а также значение системы «устоз-шогирд» как механизма культурной трансляции.*

Ключевые слова: *классическая музыка, культурология, макам, Шашмаком, илми адвор, система «устоз-шогирд», профессиональная музыка устной традиции, культурное наследие, эпоха Темуридов, национальная идентичность.*

Abstract. *The article analyses the formation process and the stages of historical development of Uzbek classical music from a culturological perspective. The author interprets classical music not merely as an artistic and aesthetic phenomenon, but as a cultural institution organically connected with the social and spiritual structure of society. The study covers the period from the musical culture of ancient Sogdiana, Bactria and Khorezm to the medieval doctrine of ilmi advor, the musical environment of the Timurid era and the formation of the Shashmaqom system. As a result, the article substantiates the nature of Uzbek classical music as an open system, its reliance on the unity of scholarly-theoretical and practical-performing traditions, and the significance of the master-apprentice system as a mechanism of cultural transmission.*

Keywords: *classical music, culturology, maqom, Shashmaqom, ilmi advor, master-apprentice system, professional music of oral tradition, cultural heritage, Timurid era, national identity.*

O‘zbek mumtoz musiqasi ming yillar davomida xalqning ijtimoiy-madaniy hayoti bilan uzviy bog‘liq holda shakllangan, murakkab va uzoq davom etgan tarixiy taraqqiyot bosqichlarini bosib o‘tgan yaxlit badiiy-estetik hamda ma’naviy tizimdir. Uni madaniyatshunoslik nuqtayi nazaridan tadqiq etish, avvalo, “mumtoz musiqa” tushunchasining mohiyatini aniqlashtirishni, uning boshqa musiqiy hodisalardan farqlovchi belgilarini ilmiy jihatdan asoslashni taqozo etadi. Mumtoz musiqa deganda xalq orasida asrlar davomida sayqal topib, mukammal badiiy shaklga kelgan, o‘ziga xos ijro qonun-qoidalari, nazariy asoslari va ustoz-shogird tizimi orqali avloddan avlodga yetkazilgan, yuksak badiiy-estetik qimmatga ega musiqiy meros majmui tushuniladi [4].

Bunday meros oddiy xalq ijodiyotidan farqli o‘laroq, o‘zining tizimli nazariy negiziga, kasbiy ijrochilik maktablariga va tarixan barqarorlashgan janr shakllariga ega bo‘lib, u jamiyatning ma’naviy xotirasini saqlovchi hamda uzatuvchi vosita sifatida namoyon bo‘ladi. Shu bois mumtoz musiqa merosini madaniyat nazariyasi doirasida o‘rganish uni faqat badiiy hodisa sifatida emas, balki jamiyatning ijtimoiy-ma’naviy tuzilishi bilan bevosita bog‘liq bo‘lgan madaniy institut sifatida talqin etishni talab qiladi.

Og‘zaki an’anadagi professional musiqa bilan xalq musiqa ijodi o‘rtasidagi tafovut ijodkorlik jarayonining tabiatida yaqqol namoyon bo‘ladi: xalq musiqasida ijodkor ko‘pincha noma’lum bo‘lib, asar jamoaviy sayqallanish natijasida shakllanadi; professional musiqada esa ijro qat’iy ustoz-shogird tizimiga, maxsus nazariy asoslarga va yuksak ijrochilik mahoratiga tayanadi [5]. Ushbu farq mumtoz musiqani madaniy institut sifatida belgilashning asosiy mezoni hisoblanadi.

Madaniyat nazariyasida “mumtozlik” (klassiklik) tushunchasi alohida ilmiy-nazariy ahamiyatga ega. Mumtozlik bu muayyan badiiy hodisaning vaqt sinovidan o‘tishi, u yaratilgan davrdan keyin ham o‘z estetik qimmatini yo‘qotmasligi, aksincha, keyingi avlodlar uchun andoza va namuna vazifasini bajarishi bilan belgilanadi [6]. O‘zbek mumtoz musiqasi ana shunday tarixiy sinovdan o‘tgan, ko‘p asrlik amaliyot jarayonida nazariy jihatdan asoslangan va mukammal ijro tizimiga ega musiqiy meros sifatida namoyon bo‘ladi. Uning tarkibiy qismlarini maqom san’ati, mumtoz ashula yo‘llari, mumtoz milliy xonandalik san’ati, cholg‘u ijrochiligi maktablari va dostonchilik-baxshichilik an’analari tashkil etadi.

O‘zbek mumtoz musiqasining tarixiy ildizlari xalqimiz yashab kelgan hududning qadimiy sivilizatsiyalari bilan bog‘liq holda shakllangan. O‘rta Osiyoning Sug‘diyona, Baqtriya, Xorazm, Farg‘ona, Toxariston kabi qadimiy o‘lkalarida musiqa madaniyati ijtimoiy hayotning ajralmas qismi bo‘lgan; bu esa arxeologik topilmalar, tasviriy san’at namunalari va yozma manbalarda o‘z aksini topgan. Qadimgi Sug‘d va Baqtriya hududlaridan topilgan devoriy suratlar, sopol haykalchalar va boshqa moddiy madaniyat yodgorliklarida cholg‘uchi va raqqosalar tasvirlangan sahnalarning uchrashi o‘sha davrdayoq musiqa va raqs san’ati saroy hamda diniy marosimlarning ajralmas qismi bo‘lganidan dalolat beradi [7].

Diqqatga sazovor jihat shundaki, qadimgi davrda mintaqada keng tarqalgan musiqa asboblarining funksional taqsimoti kuzatiladi: nog‘ora, karnay, surnay kabi zarbli va puflama cholg‘ular saroy marosimlari, harbiy yurishlar va bayram tantanalarining ajralmas atributi sifatida qo‘llanilgan bo‘lsa, torli cholg‘ular ko‘proq lirik-intim ijro muhitida ishlatilgan. Cholg‘ularning ijtimoiy vaziyatga qarab tanlanishi mumtoz musiqa madaniyatining ilk bosqichlaridayoq ma’lum darajada tizimlashgan bo‘lganidan guvohlik beradi.

Ipak yo‘lining O‘rta Osiyo orqali o‘tishi mintaqa musiqa madaniyatining boyishida muhim omil bo‘ldi. Xitoy, Hindiston, Eron, Vizantiya va arab dunyosi bilan bo‘lgan doimiy aloqalar natijasida mintaqa musiqa madaniyati turli tashqi ta’sirlarni o‘zining ichki mantig‘iga muvofiq qayta ishlab, o‘ziga xos sintez mahsuli sifatida rivojlantirdi. Bu jarayon mumtoz musiqaning “ochiq tizim” sifatidagi tabiatini ko‘rsatadi: u tashqi ta’sirlarni mexanik ravishda qabul qilmasdan, balki ularni o‘z milliy-badiiy negiziga singdirib, yangi sifat sifatida qayta yaratgan.

IX–XII asrlarda Movarounnahr va Xurosonda yashab ijod etgan Abu Nasr Forobiy va Abu Ali ibn Sino kabi mutafakkirlarning musiqa nazariyasiga oid asarlari jahon musiqashunosligi rivojiga ulkan hissa qo‘shdi. Forobiyning “Kitob al-musiqiy al-kabir” asari o‘rta asr Sharq musiqa ilmining nazariy poydevorini yaratdi; unda musiqiy tovushlarning fizik-akustik tabiati, cholg‘u asboblarining tuzilishi va musiqiy ritmning ilmiy asoslari chuqur tahlil qilindi. Forobiy musiqani nafaqat estetik hodisa, balki inson ruhiy holatiga bevosita ta’sir ko‘rsatuvchi kuchli vosita sifatida talqin qilib, musiqiy tarbiyaning inson kamolotidagi o‘rnini falsafiy jihatdan asosladi [8].

Ibn Sino ham “Kitob ash-shifo” asarining musiqaga bag‘ishlangan qismida musiqiy garmoniya va ritm masalalarini ilmiy jihatdan

yoritdi, shuningdek musiqaning davolovchi-terapevtik xususiyatlarini alohida ta’kidladi [9]. Ushbu ilmiy meros keyingi asrlarda O‘rta Osiyoda shakllangan “ilmi advor” ta’limotining, ya’ni maqom nazariyasining ilmiy-falsafiy zaminini tashkil etdi. Bu holat o‘zbek mumtoz musiqasining nafaqat amaliy-ijrochilik, balki chuqur ilmiy-nazariy an’anaga ham tayanishini ko‘rsatadi.

XI asr yodgorligi hisoblangan Kaykovusning “Qobusnoma” asarida maqomlarning insonga ta’siri, o‘sha davrda faoliyat ko‘rsatgan sozanda va xonandalar to‘g‘risidagi ma’lumotlar hamda musiqa vositasida insonni tarbiyalash va davolash g‘oyalari bayon etilgan [10]. Bu esa mumtoz musiqaning tarbiyaviy-terapevtik vazifasi o‘rta asrlardayoq nazariy jihatdan anglab yetilganidan dalolat beradi.

Maqom san’atining shakllanishi uchun zarur omillar VIII asrdan e’tiboran yuzaga kela boshlagan bo‘lib, ular jumlasiga rivojlangan shahar madaniyatining mavjudligi, kasbiy musiqa qatlami, aniq fanlar (arifmetika, geometriya, astronomiya, musiqa) ravnaqi hamda tasavvuf g‘oyalarining badiiy ijodiyotga singishi kiradi. Bag‘dod, Buxoro, Samarqand, Urganch, Toshkent singari ochiq tipdagi shaharlarda mamlakatlararo erkin savdo-sotiq va olim-u san’atkorlar o‘rtasidagi ilmiy-madaniy aloqalar uchun qulay sharoit yaratilgan edi [7].

XIII–XV asrlar Sharq musiqashunosligining mumtoz davri sanalib, bu davrda “risolai musiqiy” janri vujudga keldi. Safiyuddin Urmaviy o‘zining “Kitob ul-advor” asarida “O‘n ikki maqom” tizimini tizimlashtirgan, nazariy-mantiqiy jihatdan ishlab chiqilgan 84 nag‘ma asosida amaliy nag‘malar tizimi 12 maqom va 6 ovoz kashf etilgan. Keyinchalik Qutbiddin Sheroziy, Abdulqodir Marog‘iy, Abdurahmon Jomiy va Zaynulobidin Husayniy ushbu tizimni yanada mukammallashtirib, o‘n yetti pog‘onali tovushqator masalasini ilmiy jihatdan ishlab chiqqanlar [11].

O‘zbek mumtoz musiqasi tarixiy taraqqiyotining alohida, yuksak bosqichini Amir Temur va Temuriylar davri tashkil etadi. Bu davrda ilm-fan, me’morchilik, tasviriy san’at va xattotlik qatori musiqa madaniyati ham yuksak taraqqiyotga erishdi. Abdulqodir Marog‘iy (1353–1435) musiqashunoslikka oid nazariy asarlarini aynan Amir Temur saroyida yoza boshlagan; Sohibqiron mazkur olimning ilmiy ishlariga sharoit yaratish maqsadida uni 1398-yil apreldan 1399-yil aprelgacha davom etgan Hindiston yurishida qatnashmasligiga, Samarqandda qolishiga alohida ijozat bergan [12]. Bu esa temuriylar saroyida musiqa ilmiga qanchalik yuksak e’tibor berilganidan dalolat beradi.

Temuriylar davri musiqa madaniyatida Samarqand saroyi bilan bir qatorda Hirot ijodiy muhitining o‘rni ham benihoya katta bo‘lgan. Alisher Navoiy o‘zining “Mezonul-avzon” asarida xalq qo‘shiqchiligining sakkiz turi tuyuq, changchi, turkiy, orzuvoriy, muhabbatnoma, mustazod va boshqalar rivojlanganligini alohida qayd etadi [12]. Navoiyning she’riy merosi asrlar davomida maqom yo‘llarining matniy negizini tashkil etib kelmoqda; bu an’ana bugungi kunga qadar davom etmoqda.

Shu o‘rinda ta’kidlash joizki, temuriylar davri mumtoz adabiyoti bilan mumtoz musiqasi o‘rtasidagi bog‘liqlik nafaqat Navoiy ijodi bilan chegaralanmaydi. Mavlono Lutfiy (1366–1465) dan boshlab Haydar Xorazmiy, Durbek, Gadoiy, Atoiy, Sakkokiy singari zabardast turkigo‘y shoirlarning ijodi ham musiqiy ijrochilik uchun boy matniy zamin yaratdi [13]. Bu holat o‘zbek mumtoz musiqasi va mumtoz adabiyotining ajralmas, uzviy bog‘liq ikki soha ekanligini tasdiqlaydi zero maqom, mohiyatan, she’r bilan kuyning uyg‘un birligidan iborat murakkab badiiy-estetik hodisadir.

Mavzuga oid ilmiy adabiyotlarni shartli ravishda uch guruhga ajratish mumkin. Birinchi guruhni o‘zbek mumtoz musiqasining tarixiy shakllanishi va maqom san’atining nazariy asoslariga oid fundamental tadqiqotlar tashkil etadi. Bu yo‘nalishning ilmiy negizi A.Fitrat tomonidan qo‘yilgan bo‘lib, uning risolasida maqom turkumlarining tarixiy shakllanishi va sho‘balar tizimi ilk bor milliy ilmiy nuqtayi nazardan tahlil qilingan [3]. Yunus Rajabiyning nashrlari mumtoz meros namunalarini to‘plash, notaga olish va ilmiy muomalaga kiritishda hal qiluvchi ahamiyat kasb etdi [14]. F.Karomatovning monografiyasida milliy musiqaning tarixiy taraqqiyot bosqichlari va janr tizimi tadqiq etilgan [4], I.Rajabovning asarlarida esa maqomning nazariy tuzilishi, parda tizimi va sho‘balar munosabati asoslab berilgan [11].

O.Ibrohimovning ishlarida maqom san’atining nazariy-tarixiy masalalari zamonaviy metodologiya asosida yoritilgan [7] bo‘lib, uning “Amir Temur va Temuriylar davri musiqa madaniyati” darsligi mazkur tadqiqot uchun bevosita manba vazifasini o‘taydi [12]. Z.Oripovning monografiyasida X–XV asrlar Markaziy Osiyo musiqa risolalari manbashunoslik nuqtai nazaridan tahlil etilgan [9]; A.Nazarovning Forobiy va Ibn Sino ritmikasiga bag‘ishlangan tadqiqoti

esa o‘rta asr nazariy merosining zamonaviy ilmiy talqinini beradi [8].

Ikkinchi guruhni an’anaviy xonandalik, hofizlik san’ati va hududiy ijrochilik maktablariga bag‘ishlangan tadqiqotlar tashkil etadi. S.Begmatovning qo‘llanmasida hofizlik san’atining kasbiy talablari va ijro texnikasi masalalari tizimlashtirilgan; M.Mirabdullayevning ishida xonandalik an’anasining tarixiy bosqichlari va “hofiz” atamasining shakllanishi tavsiflangan. R.Abdullayevning darsligida ijrochilik maktablarining qiyosiy tahlili berilgan [5]. F.To‘rayev va G‘.Xudoyevning ishlarida Buxoro–Samarqand ijrochilik maktabi maxsus tadqiqot obyekti sifatida o‘rganilgan.

Uchinchi guruh madaniyat nazariyasining metodologik masalalariga oid tadqiqotlardan iborat. Jahon madaniyatshunosligida madaniyat tushunchasining ilmiy asoslanishi E.Taylor, B.Malinovskiy va L.Uayt asarlarida ishlab chiqilgan [15]. MDH madaniyatshunosligida madaniyatning umumiy nazariyasi va tipologiyasi M.Kagan, A.Fliyer, B.Yerasov va E.Markaryan asarlarida tahlil qilingan [6]. O‘zbek madaniyatshunosligida A.Mavrulov, A.Erkayev, U.Qoraboyev va V.Alimasovning ishlarida madaniyatning ijtimoiy-ma’naviy mohiyati yoritilgan.

Mazkur tadqiqotlar mumtoz musiqa merosi va madaniyat nazariyasining muhim jihatlarini yoritgan bo‘lsa-da, o‘zbek mumtoz musiqasining tarixiy taraqqiyotini aynan madaniyatshunoslik metodologiyasi doirasida ya’ni uni madaniy institut, ijtimoiy tajribani saqlash va uzatish mexanizmi sifatida yaxlit talqin etishga qaratilgan maxsus tadqiqotlar yetarli emas. Mazkur maqola ana shu ilmiy bo‘shliqni to‘ldirishga qaratilgan.

O‘tkazilgan nazariy-qiyosiy tahlil natijasida o‘zbek mumtoz musiqasining shakllanishi va tarixiy taraqqiyotiga oid quyidagi ilmiy natijalar qo‘lga kiritildi.

Birinchidan, o‘zbek mumtoz musiqasining tarixiy taraqqiyotini shartli ravishda beshta yirik bosqichga ajratish mumkin: qadimgi davr (Sug‘d, Baqtriya, Xorazm musiqa madaniyati); ilk o‘rta asrlar (IX–XII asrlar Forobiy, Ibn Sino, Xorazmiy ilmiy maktabi va musiqa ilmining mustaqil fan sifatida shakllanishi); rivojlangan o‘rta asrlar (XIII–XV asrlar “ilmi advor” ta’limoti va O‘n ikki maqom tizimining nazariy asoslanishi); Temuriylar davri (Samarqand va Hirot ijodiy muhiti, musiqa va she’riyatning uyg‘unlashuvi); so‘nggi o‘rta asrlar va yangi davr (Shashmaqom majmuasining mustaqil janr sifatida shakllanishi hamda mahalliy ijrochilik maktablarining tabaqalanishi). Ushbu davrlashtirish musiqiy hodisalarning ichki mantig‘iga emas, balki ularning ijtimoiy-madaniy muhit bilan o‘zaro aloqasiga tayanadi.

Ikkinchidan, tahlil o‘zbek mumtoz musiqasining “ochiq tizim” tabiatini tasdiqladi. Tarixning barcha bosqichlarida mintaqa musiqa madaniyati tashqi ta’sirlarga arab, fors, hind, xitoy an’analariga ochiq bo‘lgan, biroq bu ta’sirlar hech qachon mexanik o‘zlashtirish shaklida kechmagan. Har bir tashqi unsur milliy-badiiy negizga singdirilib, yangi sifatga aylantirilgan. Bu xulosa mumtoz musiqa merosini “o‘zgarmas qotib qolgan” hodisa sifatida talqin etuvchi qarashlarni ilmiy jihatdan rad etadi va uning bugungi kunda ham rivojlanish salohiyatiga ega ekanligini ko‘rsatadi.

Uchinchidan, o‘zbek mumtoz musiqasining o‘ziga xosligi uning ikki qanotli tuzilishida nazariy-ilmiy an’ana (risolai musiqiy, ilmi advor) bilan amaliy-ijrochilik an’anasi (ustoz-shogird maktabi) ning uzviy birligida namoyon bo‘ladi. Yevropa mumtoz musiqasidan farqli o‘laroq, bu yerda nazariya notaviy yozuv orqali emas, balki og‘zaki uzatish tizimi bilan uyg‘unlikda amal qilgan. Aynan shu ikki qanotlilik mumtoz merosning asrlar davomida o‘z mukammalligini yo‘qotmasdan yetib kelishini ta’minlagan.

To‘rtinchidan, madaniyatshunoslik nuqtayi nazaridan ustoz-shogird tizimi oddiy kasbiy ta’lim shakli emas, balki A.Fliyer ta’biri bilan aytganda, ijtimoiy tajribani jamlash, saqlash va uzatishning maxsus madaniy mexanizmi sifatida baholanishi lozim [6]. Ushbu tizim orqali nafaqat musiqiy bilim va ko‘nikma, balki muayyan axloqiy me’yorlar, dunyoqarash va qadriyatlar majmui ham uzatilgan. Shu ma’noda mumtoz musiqa maktabi bir vaqtning o‘zida ma’naviy-axloqiy tarbiya instituti vazifasini ham bajargan.

Beshinchidan, tadqiqot mumtoz musiqa bilan mumtoz adabiyot o‘rtasidagi bog‘liqlikning tasodifiy emas, balki tizimli xarakterga ega ekanligini ko‘rsatdi. Maqom yo‘llarining matniy negizi Lutfiy, Atoiy, Sakkokiy, Navoiy, Bobur, Mashrab, Nodira she’riyatidan tarkib topgan bo‘lib, bu esa musiqiy ijroni she’riy matnni idrok etish madaniyati bilan uzviy bog‘laydi. Bunday sintez tinglovchidan nafaqat musiqiy, balki adabiy-estetik tayyorgarlikni ham talab qiladi bu jihat bugungi kunda mumtoz musiqa auditoriyasining torayishini tushuntiruvchi muhim omillardan biri hisoblanadi.

Oltinchidan, tarixiy tahlil mumtoz musiqa taraqqiyotining har bir yuksalish bosqichi muayyan ijtimoiy-madaniy shart-sharoitlar majmui bilan bog‘liq ekanligini ko‘rsatdi. Bu shart-sharoitlar qatoriga rivojlangan shahar madaniyati, aniq fanlarning ravnaqi, falsafiy tafakkurning

yuksalishi, kasbiy musiqa qatlamining mavjudligi va davlat homiyligi kiradi. Ushbu xulosa amaliy ahamiyatga ega: bugungi kunda mumtoz musiqa merosini rivojlantirish faqat ijrochilikni qo‘llab-quvvatlash bilan cheklanmasligi, balki ilmiy-nazariy tadqiqotlar, ta’lim tizimi va targ‘ibot muhitini kompleks rivojlantirishni talab qilishini ko‘rsatadi [1].

O‘tkazilgan tadqiqot natijasida quyidagi xulosalarga kelindi.

O‘zbek mumtoz musiqasi ming yillik tarixiy taraqqiyot jarayonida shakllangan, o‘zining nazariy negizi, kasbiy ijrochilik maktablari va barqaror janr tizimiga ega yaxlit madaniy hodisa bo‘lib, uni madaniyatshunoslik doirasida madaniy institut sifatida talqin etish metodologik jihatdan asoslangan yondashuvdir.

Mumtoz musiqaning tarixiy taraqqiyoti tashqi madaniy ta’sirlarni milliy negizga singdirish qobiliyati bilan xarakterlanadi; bu esa uning “ochiq tizim” sifatidagi tabiatini va bugungi kundagi rivojlanish salohiyatini tasdiqlaydi.

Nazariy-ilmiy an’ana bilan amaliy-ijrochilik an’anasining uyg‘unligi o‘zbek mumtoz musiqasining eng muhim tipologik xususiyati hisoblanadi; ustoz-shogird tizimi esa ijtimoiy tajribani uzatuvchi maxsus madaniy mexanizm vazifasini bajaradi.

Mumtoz musiqa merosini saqlash va rivojlantirish borasidagi zamonaviy chora-tadbirlar tarixiy tajribadan kelib chiqib, kompleks xarakterga ega bo‘lishi ijrochilik, ilmiy tadqiqot, ta’lim va targ‘ibot yo‘nalishlarini bir vaqtda qamrab olishi maqsadga muvofiqdir [2].

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining “O‘zbek milliy maqom san’atini yanada rivojlantirish chora-tadbirlari to‘g‘risida”gi qarori. PQ-3391-son, 2017-yil 17-noyabr // Qonun hujjatlari ma’lumotlari milliy bazasi. – www.lex.uz.

2. O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining “Nomoddiy madaniy merosni muhofaza qilish, ilmiy o‘rganish va targ‘ib qilishni rivojlantirishga oid qo‘shimcha chora-tadbirlar to‘g‘risida”gi qarori. PQ-405-son, 2023-yil 25-dekabr // Qonun hujjatlari ma’lumotlari milliy bazasi. – www.lex.uz.

3. Fitrat A. O‘zbek klassik musiqasi va uning tarixi. – Toshkent: Fan, 1993. – 112 b.

4. Кароматов Ф.М. Ўзбек халқ мусиқа мероси. – Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1978. – 264 б.

5. Abdullayev R. An’anaviy o‘zbek musiqasi asoslari: darslik. – Toshkent: Musiqa, 2022. – 360 b.

6. Флиер А.Я. Культурология для культурологов: учебное пособие. – Москва: Согласие, 2010. – 672 с.

7. Ibrohimov O. Maqomlar tarixi va nazariyasi: darslik. – Toshkent: Donishmand ziyosi, 2023. – 216 b.

8. Назаров А. Фаробий ва Ибн Сино. Ритмика хусусида: монография. – Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти, 1995. – 123 б.

9. Oripov Z. X–XV asrlar Markaziy Osiyo musiqa manbashunosligi: monografiya. – Toshkent: O‘zbekiston davlat konservatoriyasi, 2017. – 168 b.

10. Kaykovus. Qobusnoma. – Toshkent: G‘afur G‘ulom nomidagi nashriyot-matbaa ijodiy uyi, 2008. – 224 b.

11. Ражабов И. Мақом асослари. – Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1963. – 288 б.

12. Ibrohimov O. Amir Temur va Temuriylar davri musiqa madaniyati: darslik. – Toshkent: Donishmand ziyosi, 2023. – 184 b.

13. Rajabov I. Maqomlar. – Toshkent, 2006. – 400 b.

14. Ражабий Юнус. Мусиқа меросимизга бир назар. – Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1978. – 96 б.

15. Tylor E.B. Primitive Culture. – London, 1871. – 502 p.

16. White L.A. The Science of Culture: A Study of Man and Civilization. – New York, 1949. – 444 p.

O‘ZBEKISTON DAVLAT SAN’AT VA MADANIYAT INSTITUTI XABARLARI

Ilmiy-nazariy, amaliy-uslubiy, ma’naviy-ma’rifiy jurnal

Jurnal bir yilda to‘rt marta chop etiladi



Nashrga tayyorlovchi:
Laziza AXMATALIYEVA

Sahifalovchi:
Abdug‘ani SODIQOV

Bosishga ruxsat etildi: 15.10.2026-yil
Ofset bosma usulda bosildi.
“Arial” garniturasi. Bichimi 60×841/8.
Shartli bosma tabog‘i 12,25.
Buyurtma raqami №. Adadi: 70 nusxa.

Manzilimiz: 100164, Toshkent shahri, Mirzo Ulug‘bek tumani,
Yalang‘och dahasi, 127-a uy. Tel.: 230-28-02, 230-28-03, 230-28-13