

792.5
А-64

MUKARRAMA TURG'UNBOYEVA NOMIDAGI
"O'ZBEKRAQS" MILLIY RAQS BIRLASHMASI

ОБЪЕДИНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦА «УЗБЕКРАКС»
ИМЕНИ МУКАРРАМ ТУРГУНБАЕВОЙ

L. AVDEYEVA

**O'ZBEK MILLIY
RAQSI TARIXIDAN**

BIRINCHI KITOB

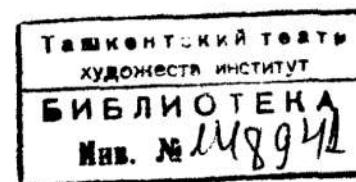
(Qadimiy zamonlardan 2000-yilga
qadar o'zbek an'anaviy raqs san'ati)

Л. АВДЕЕВА

**ИЗ ИСТОРИИ УЗБЕКСКОЙ
НАЦИОНАЛЬНОЙ
ХОРЕОГРАФИИ**

КНИГА ПЕРВАЯ

(Узбекское традиционное танцевальное искусство
с древнейших времен до 2000 года)



Toshkent 2001

I. RAQS VA RAQS TO'G'RISIDAGI ASARLAR

Odamlar nima uchun raqsga tushadilar?

Bu savolning javobi qisqa yoki uzun bo'lishi mumkin. Raqsni inson hayotidagi bir hodisa sifatida hamda san'at hodisasi sifatida estetiklar va fiziologlar, folklorchilar, ruhshunoslar va tilshunoslar, madaniyat tarixchilari va xoreografiya tarixchilari, raqs pedagoglari, badiiy gimnastika ustozlari va shifokorlar, asosan san'atshunoslar o'rganishadi.

Raqs, san'atning boshqa turlari kabi, inson hayotini va butun olamni o'rganishning badiiy usuli hisoblanadi. Turmush jarayonlarini o'rganadigan fanlar tushunchalar vositasida, ya'ni mavhum xulosalar bilan "fikrlaydi". San'at, turmush jarayonlarini o'rganar ekan, ularni fazoviy va badiiy umumlashtirilgan obrazda tasavvur qiladi.

Raqs — zamoniy va makoniy san'atning shunday turiki, unda badiiy obraz inson gavdasining ritmik uyushgan, tasviriy va ifodali harakatlari bilan yaratiladi.

Raqs gavdaning boshlang'ich holatidan ritmik gavda harakatlari turkumi orqali yakuniy holatga o'tish orqali vujudga keladi.

Zamoniy-makoniy san'at — raqs, sirk janrlari, teatr tomoshalari — faqat ijro vaqtidagina haqiqiy voqelikka aylanadi (ya'ni mavjud bo'ladi).

Musiqiy, vokal ijro, nazm va navoni o'qish ham faqat ijro vaqtida, "maqom"ning o'zida, "ko'zga tashlanadigan" mujassamlikka ega bo'lmay, "voqelik"ka aylanadi.

Fazoviy san'at — haykaltaroshlik, rassomlik, grafika, me'morlik yaratilgan vaqtdan boshlab uzoq muddatga "ko'zga tashlanadigan voqelik"ka aylanib, fazoda yashaydi.

Musiqiy, musiqiy-raqs san'ati tinglovchiga, tomoshabinga "hissiyotlarning bevosita ifodasi va fikrning bilvosita ifodasi" sifatida ta'sir qiladi (hissiy "turtki" vazifasini o'tab fikrni qo'zg'aydi").

Ammo inson fikri va hissiyotining harakati odatda inson psixikasida yonmayon hisoblanadi, zamonda ham, makonda ham namoyon bo'lmaydi, ular ko'zga ham *tashlanmaydi*, *eshitilmaydi* ham. Biroq, aynan fikrning hissiyot bilan qo'shilishi san'atning mazmuni — uning ma'naviy asosi hisoblanadi.

Ma'naviy jarayonlar insonda mustaqil toifa sifatida mavjud bo'ladi.

"Ma'naviy" asos ko'riladigan, eshitiladigan, ko'rib eshitiladigan obrazni yaratib, san'at shakllarini tashkil qiladi. Shuning uchun ham mazmun va shaklni parchalash mumkin emas.

Ammo san'atshunos olimlar san'at "anatomya"sini o'rganish, tahlil qilish maqsadida shunday "parchalash"ni amalga oshiradilar.

Zamon va zamon-makoniy san'at fazoviy san'atdan farq qilib, tomoshabinlarning faqat hissiy xotirasidagina iz qoldiradi.

Dramatik spektakllarni "tiklovchi" teatrshunoslar pyesalarga (real mavjud materialga) murojaat qilib, uni rejissyorlik rejaları hamda rasmlar, fotosuratlar, tanqidchilar va tomoshabinlar fikrlari, ijrochilar va ijodkorlar xotiralari bilan to'ldiradilar. Teatrshunoslar "material"ni to'plab, spektaklning badiiy mohiyatini va uning tomoshabinlarga ta'sir etishning asosiy omillaridan biri hisoblanadigan hissiy muhitini qay darajadadir tiklagan holda spektaklni tiklashlari mumkin.

Musiqali spektaklni og'zaki tiklash ancha murakkab — nota qog'oziga tushirilgan musiqa partituralari, tasvir hamda og'zaki bayonlar bilan to'ldirilgan ariyalar matni spektaklning hatto mazmuniy mohiyatini faqat taxminan tiklashi mumkin, chunki musiqani so'z bilan faqat taxminan bayon qilish mumkin, musiqali-teatr tomoshasi mazmunini esa musiqaning muayyan, aniq ijrodagi "mazmuniy hissiyotlari" tashkil qiladi.

Aslini aytganda, ayni bir asarning bitta jamoa ijrosidagi har safargi taqdimoti oldingisidan ham, keyingisidan ham farq qiladi, zero, har bir spektakl — ijrochilar minimal o'zgarsa-da, "yangi" zamonda yashaydi, muhimi, har bir spektaklda uning namoyish etilishi jarayoniga ta'sir ko'rsatadigan tomoshabin yangi bo'ladi. Shuning uchun teatrshunoslar o'z tadqiqotlari, ocherklari, monografiyalarida qandaydir "o'rtacha" spektaklni qayd etadilar; o'z hissiy xotiralariida bir necha ko'rsatuvdan olgan taassurotlarini umumiy lashtiradilar, bu taassurotlarni spektaklning umumiy lashtiradigan obrazida ifodalaydilar.

Raqs tomoshalari — balet, maxsus raqs dasturlari — tadqiqotchi-fiksator uchun yanada kamroq "moddiy" bazaga ega. Ijrodan tashqarida mavjud bo'lgan partitura yoki klavir, ya'ni nota belgilari orqali qog'ozga tushirilgan musiqa va balet syujeti yoki raqs mavzuini bayon qiluvchi libretto xoreografik spektakl yoki dasturning "voqeligi" hisoblanadi. Muayyan orkestr ijrosidagi musiqa talqini, raqs "matni", ya'ni raqsning mazmuniy shakllari: alohida kompozitsiyalar, monologlar, dialoglar, balet sahnalari — oldindan og'zaki bayon shaklida ham, belgi shaklida ham qayd etilmaydi. Xoreograf jonli namoyish-hikoya asarini yaratadi. Raqs shakllari bevosita ijrochilar xotirasini qayd etadi.

Aytib o'tish lozimki, raqqoslar xotirasi o'ziga xosdir, "umuminsoniy" xotira — ko'rish, eshitish, hissiy xotiradan tashqari, raqqoslar "mushaklar xotirasi"ga ega bo'ladi. Bu ularga har bir balet va butun repertuar baletlarining raqs partituralarini, har bir raqsni va ko'pgina dasturlar raqs larini eslab qolishlarida hamda ijro etishlarida yordam beradi.

Teatr dramatik san'ati tarixchilari qayta tiklangan spektakllarning katta materialiga, pyesaning "moddiy" bazasini birlashtirgan hissiy empirik ta'riflarga va rejissyorlik, ijrochilik san'atining hissiy ta'riflariga asoslanadi.

“Musiqqa tarixi” odatda oldindan nota belgilari bilan qayd etilgan musiqali asarlar tarixi hisoblanadi. Ijrochilik san’ati — musiqiy hayotning o’zi — faqat tarixiy fakt sifatida eslab o’tiladi yoki umumlashgan — she’riy, empirik ta’rifaa beriladi. Mashhur rus musiqashunosi va kompozitori Afanasevning fikricha, “musiqaning san’at sifatidagi haqiqiy hayoti nota yozuvi emas, balki ma’nodir”.

Balet san’ati tarixi teatrshunoslar va musiqashunoslar foydalanadigan ilmiy usullarni o’zida mujassamlashtiradi.

Balet san’atini o’rganish sohasi bo’yicha yetakchi rus mutaxassisi Yu.I.Slonimskiy XIX asrning birinchi yarmida yashagan mashhur fransuz xoreografi Karl Blizis asaridan xabar beruvchi “Raqs san’ati” maqolasida “Raqs to’g’risidagi maxsus adabiyotlar juda kam”, deb yozadi.¹

Fransuz inqilobi davrida Kayuzak, Noverr, Kompan, Baron, Blazis, Gote va boshqalar, inqilobdan avvalgi yillarda Rossiyada Benua, Dyagilev, Skalkovskiy, Levinson, Svetlov, Pleshchea, Volinskiy, Kugellar balet san’ati to’g’risida yozganlar.

XX asrning yigirmanchi va o’ttizinchi yillarida Yevropa baletining islohotchilari J.J.Noverr (“Raqs to’g’risida xatlar”), K.Blazis (“Raqs san’ati”), A.Burnonvil (“Teatr hayoti”). L.Adis (“Fransuz raqs maktabi an’analari”) asarlari rus tiliga tarjima qilindi. Tarjimalar rus baletshunoslari Yu.I.Slonimskiy, I.I.Sollertinskiy, L.D.Blokning xoreografiya mumtoz siymolariga bag’ishlangan tadqiqotlari bilan birga chop etildi. Shu yillarda Yu.Slonimskiyning rus baleti mumtoz siymolariga bag’ishlangan kitob va maqolalari e’lon qilindi².

Yuqorida aytib o’tilgan asarlar amaliyotchilar, balet asarlari yaratuvchilarining fikrlari va aniq maslahatlarini qamrab olgan. San’atshunoslar ishlari seriyalarida ijodiy yo’nalishlar, mashhur baletmeysterlar iste’dodlari to’g’risida ocherklar shaklida umumiy ma’lumotlar keltiriladi. Bu asarlarda spektakllarning mazmuniy shakllari aniq tahlil qilinmaydi.

O’ttizinchi yillar oxirlarida A.Ya.Vaganovanning ko’p yillik amaliy faoliyati natijasi bo’lgan “Klassik raqs asoslari”³ kitobi chop etildi. A.Ya.Vaganovanning kitobi balet mumtoz raqsi asosiy shakllari bayon etilgan ilk asar bo’ldi. Keyinchalik Mey va Nazarovanning “Klassik raqs alifbosi”⁴, A.Mesererning “Klassik raqs saboqlari”⁵ kitoblari va boshqalar chop etildi.

¹ *Слонимский Ю.И.* Искусство танца. Сб.: Классики хореографии. — Л. — М., 1937. Мастера балета. — Л., 1937.

² *Жан Жак Наверр.* Письма о танце. — М. — Л., 1965; Указ. Классики хореографии; *Адис Л.* Традиции французской школы танца; *Блок Л.* Филипп Тальони и его школа; *Слонимский Ю.* Балетмейстер Бурнонвил; *Бурнонвил А.* Театральная жизнь.

³ *Ваганова А.Я.* Основы классического танца. — Л., 1937.

⁴ *Базарова Н., Мей В.* Азбука классического танца. — М. — Л., 1964.

⁵ *Месерер А.* Уроки классического танца. — М., 1967; *Тарасов Н.* Классический танец. — М., 1971; *Костровицкая Н., Писарев А.* Школа классического танца. — Л., 1968; *Серебрянников Н.* Поддержка в дуэтном танце. — Л., 1969.

Aytib o’tilgan kitoblar xoreologlar (xoreografiyani o’rganadigan san’atshunoslar) uchun maxsus amaliy faoliyat bilan shug’ullanmay turib mumtoz raqs asoslarini o’rganish, o’rgangandan so’ng esa baletni faqat hissiy jihatdan emas, balki aqliy-mantiqiy jihatdan ham tadqiq qilish imkonini beradigan “moddiy voqelik”ka aylandi.

Qirinchiy yillarning o’rtalaridan boshlab sovet baleti tarixiga bag’ishlangan asarlar ko’paya boshladi: 1960—1970-yillarda rus, sovet va xorijiy balet tarixi haqida tadqiqotlar va monografiyalar chop etgan mualliflar safi kengaydi.

Yu.Baxrushin “Rus baleti tarixi”⁶ asarini, V.Krasovskaya to’rt jildlik “Rus baleti tarixi” va to’rt jildlik “G’arbiy Yevropa baleti tarixi”⁷ asarini yaratdi.

Yu.Slonimskiy, F.Lopuxov, N.Elyash, P.Karp, V.Vanslov, G.Dobrovolskaya, V.Chistyakova, S.Katonova, E.Suris, Yu.Churko, Yu.Stanishevskiy, P.Xuchua, X.Nurjanov, R.O’rozdeldiyev, L.Sarinova, L.Tormis va boshqalar sovet respublikalari ayrim balet jamoalari va xoreografiya arboblari bag’ishlangan tadqiqotlarida, ocherklarida, monografiyalarida butun sovet baletining taraqqiyot yo’lini yoritdilar.

1937-yilda SSSR Davlat xalq raqsi ansambli, 40—50-yillarda esa deyarli barcha respublikalar, muxtor respublikalarda xalq raqsi ansambllari tashkil etildi.

1937-yilda A.Lopuxov, A.Shiryayev, A.Bocharovlarning “Xarakterli raqs asoslari”⁸ asari dunyoga keldi. Kitobdagi yetakchi baletshunos Yu.Slonimskiyning o’ttiz ikki sahifalik maqolasi ko’p sonli dalillar va muhim nazariy-tarixiy umumlashtirishlarga boy bo’lib, ular xalq, turmush va salon raqslari zaminida, biroq, xususiy shakllarda, muhimi, mumtoz balet raqsi stilistikasiga yaqinlashtirilgan uslubda yaratilgan xalq “balet” raqsining tuzilishini anglash imkonini beradi.

“Klassik raqs asoslari” va “Xarakterli raqs asoslari” kitoblarida quyidagilar aks ettirilgan:

— birinchidan, jahon balet teatrlarining barcha yutuqlarini o’zida mujassamlashtirib, balet san’ati rivojining o’ziga xos mazmun va shakllarini taqdim etgan rus balet maktabining islohotchilik mohiyati. XX asrda rus balet san’ati cheksiz manbaga — Yevropa va Osiyoda yashovchi xalqlarning raqs madaniyatiga murojaat qildi;

— ikkinchidan, bu kitoblarda raqs shakllarining metodik ishlanmalari va bu shakllarni so’zli-tasvirli ifodalash usullari berilgan.

1950-chi, ayniqsa, 1960—70-yillarda Sovet Ittifoqiga birlashgan xalqlarning folklor raqs materialiga asoslangan xalq-sahna xoreografiyasini aks ettirgan

⁶ *Бахрушин Ю.* История русского балета. — М., 1977.

⁷ *Красовская В.М.* История русского балета. Т. I—IV. — М. — Л., 1958, 1963, 1971, 1975. История западно-европейского балета. Т. I—IV. — Л., 1979, 1981, 1983.

⁸ *Лопухов А., Ширяев А., Боcharов А., Слонимский Ю.* Основы характерного танца. — Л. — М., 1939.

kitoblar, risolalar, maqolalar muntazam chiqib turdi. Bularning orasida T.Tkachenkoning “SSSR xalqlari raqslari” alohida o‘rin tutadi⁹.

Etnografik yo‘nalishdagi xalq raqslariga bag‘ishlangan turli xil kitoblar, maxsus jurnallarda muayyan mintaqalar xalqlari hayotida saqlangan yoki yaqin o‘tmishda mavjud bo‘lgan raqslar to‘g‘risidagi materiallar berilgan. Raqs turlarini qamrab olgan, mufassal va keng sharhlar bilan ta‘minlangan arman raqslari, raqs sahnalari, teatrlashtirilgan sahnalarning armanistonlik mashhur olim S.S.Lisisian tomonidan yaratilgan ko‘p jildli nashrini nodir asarlar jumlasiga kiritish mumkin. U, shuningdek, raqslarni yozib olish belgi tizimi (o‘ziga xos “notalar”)ni yaratish ustida tajriba ham olib bordi.

Raqs paydo bo‘lgan davrlardan boshlab to shu kungacha bosib o‘tgan shakllanish bosqichlarini aks ettirgan birorta milliy yoki xalq xoreografiyasi tarixini yaratish — o‘ta qiyin vazifadir.

Tarixni yaratish uchun katta material zarur bo‘ladi. Bu materialda raqs san‘ati mavjud bo‘lgan turli davrlarda so‘z yoki belgilar vositasidagi yozuvlar asosiy o‘rinni egallashi kerak. Bunday materiallar esa yo‘q va bo‘lishi ham gumondir.

Raqsnı “yozib olish”, uning shakllarini ifodalashga urinishlarni insoniyat 40 ming yil muqaddam boshlagan.

Odamlarning raqs tushayotgan figuralari qoyalardagi rasmlarda, releflarda, tosh, loy va yog‘och haykalchalarda aks ettirilgan. Bareleflarda — Misr fir‘avnlari maqbaralari tosh plitalaridagi bo‘rtma tasvirlarda (miloddan avvalgi III—II mingyilliklar); Gretsiya (miloddan avvalgi VI—IV asrlar) va Rim (miloddan avvalgi II—I asrlar va milodiy III—IV asrlar) tasviriy san‘atida raqqoslar va raqqosalar tasvirlari bor.

Greks va Rim adabiy manbalarida raqslar, ularning ijtimoiy hayotdagi o‘rni haqidagi yozuvlarni, mashhur ijrochilar nomlariga aytilgan maqtovlarni uchratish mumkin.

Ammo bunday materiallar raqsning paydo bo‘lganligini, butun insoniyat tarixi mobaynida mavjud ekanligini va rivojlanganligini, ammo raqslarining o‘zi esa bizga noma‘lumligicha qolib kelayotganligini bildiradi. Raqsning bir necha fazalari tasviri yoki belgilarda bayon qilinishi uning musiqiy-ritmik shaklini tiklash imkonini bermaydi. Gavda, qo‘llar, oyoqlarning bir xil holatlari plastik shakllarda mutlaqo farqli musiqani aks ettirgan mutlaqo farqli raqs kompozitsiyalarda qayd etilgan bo‘lishi mumkin.

Sof tarixiy tadqiqotlar juda kam bo‘lib, ularning orasida K.Goleyzovskiyning jiddiy tarixiy ahamiyatga ega bo‘lgan “Rus xoreografiyasi obrazlari”¹⁰ asarini,

⁹ *Ткаченко Т.* Танцы народов СССР. — М., 1967; *Лисициан С.С.* Танцевальный и театральный фольклор Армении. (Тезисы докл. на VII Межд. конгр. антропологических и исторических наук). — М., 1964.

¹⁰ *Голейзовский К.* Образы русской хореографии. — М., 1964.

Yu.Churkoning “Belorus xoreografiyasi”¹¹ doktorlik dissertatsiyasini, N.Jarniskayaning jonli hayotdan olingan materiallarga asoslangan, qiziqarli dalillar va xulosalardan iborat tadqiqoti bo‘lmish “Yoqutiston raqslari”¹² kitoblarini alohida qimmatli manbalar sifatida qayd etish mumkin.

Janri, materialning tashkiliy tuzilishi bo‘yicha turlicha bo‘lgan bu asarlarni yagona uslubiyat birlashtiradi. “Raqs tarixi” mualliflari uchun hozirgi kunda “jonli” ijro etilib turgan xalq raqsi va raqsning yaqin o‘tmishdagi hayoti to‘g‘risidagi ishonarli xabarlar asosiy material vazifasini o‘tagan.

Arxeolog san‘atshunoslar o‘zlari topgan raqqos figuralarni tasvirlar ekanlar, ular qaysi asrda yaratilganini (bir-ikki asr xato bo‘lishi mumkin) ko‘p sonli manbalar asosida aytib beradilar hamda mazkur tasvir va raqsning o‘zi ham paydo bo‘lishiga qanday hayotiy hodisa sabab bo‘lganligini izohlaydilar. Agar tasvirlar san‘atshunoslik shartlari bilan oddiy ketma-ketlikda qo‘yib chiqilsa, eng qadimiy va qadimiy raqs san‘ati to‘g‘risida tarixiy ocherk paydo bo‘ladi.

Madaniyat tarixchisi A.Avdeyev ana shunday yo‘lni tanlab, tadqiqot materiallariga boy bo‘lgan “Teatrning paydo bo‘lishi” asarini yaratdi¹³.

Qadimiy raqs san‘atning eng qadimiy turlaridan biri bo‘lib, uni tasviriy san‘at aa teatr san‘atini undirgan ildiz deyish ham mumkin, musiqa esa raqs bilan birga yashaydi. Raqqoslar tasvirining o‘zi go‘yo uchta san‘atni bayon qiladi: musiqani nazarda tutadigan raqs va tasviriy san‘atning o‘zi.

Ko‘pincha raqs tushayotgan figuralar tasvirida teatr san‘ati elementlarini uchratish mumkin — raqqoslar niqob va o‘ziga xos kiyimda bo‘ladilar, ya‘ni “o‘z nomlaridan” emas, balki personaj nomidan, “obrazga” kirib raqsga tushadilar.

A.Avdeyevning “Teatrning paydo bo‘lishi” asari insoniyat madaniyati tarixining muhim muammosiga bag‘ishlangan ilk keng qamrovli tadqiqot bo‘ldi, u teatrshunoslar va xoreografiya tadqiqotchilari tafakkurini uyg‘otdi. A.Avdeyev san‘atshunos-arxeologlarning tadqiqot metodlaridan bevosita foydalandi, u eng qadimiy tasvirlardan bugungi kun tomon bordi, ya‘ni u tahlil maqsadida bundan bir necha o‘n ming yilliklar oldingi paleolit (eng qadimgi tosh asri), ko‘p asrlar muqaddam o‘tib ketgan bronza va temir davri tasvirlarini olib, qadimiy mualliflarning xilma-xil ma‘lumotlari, zamonaviy arxeologlar, tarixchilar, tilshunoslarning ilmiy tadqiqotlari va xulosalariga, asosan tarixchilar, etnograflar, sayyohlar fikriga tayangan holda qadimiy tasvirlarni hozirgi kunda dunyoda mavjud bo‘lgan va kam rivojlangan,

¹¹ *Чурко Ю.М.* Хореографическое искусство Белоруссии. Автореф. на соискание уч. ст. доктора искусствоведения. — М., 1972.

¹² *Жорницкая Н.* Якутские танцы. — М., 1966.

¹³ *Авдеев А.Д.* Происхождение театра. — Л. — М., 1955.

“madaniylashmagan” xalqlar hayotidagi bayram tomoshalari va diniy udumlari bilan taqqoslaydi. Tabiiyki, kurrai zaminning barcha qit’alari A.Avdeyev uchun tadqiqot maydoniga aylanadi, bunda turli davrlar va turli xalqlarga tegishli bo’lgan, turli manbalardan olingan ma’lumotlar qiyoslanadi.

Hozirgi kunda, XX asrning ikkinchi yarmida, arxeologlar paleolit, neolit, bronza, temir, ya’ni bizdan oldingi barcha davrlarning ko’plab tasviriy san’at yodgorliklarini topib, tadqiq qilganlaridan so’ng bu turdagi asarni yaratish imkoniyati tug’ildi.

Kurrai zaminning deyarli barcha qit’alarida, barcha kenglik va meridianlarda tanilgan eng qadimiy rassomlik namunalari, g’orlardagi rasmlar, daryo bo’yi toshlaridagi bareflar, loy, toshdan yasalgan haykaltaroshlik namunalari hozirgi kunda ham ibtidoiy tuzum qonunlariga muvofiq yashayotgan qabila va elatlar — asosan Janubiy Afrika qabilalari, Shimoliy va Janubiy Amerika qit’asidagi ayrim elatlar, toskaniyaliklar, Okeaniya orollari aholisi, Avstraliya aborigenlari — hayotidagi madaniy jihatlari bilan qiyoslashda “moddiy” asos vazifasini o’taydi.

Qadimiy san’at va madaniyat tadqiqotchilari ta’kidlashicha, paleolit va neolit davri madaniyati hozirgi kunda zaminimizda yashab turgan qabila va elatlar madaniyatiga, garchi ular sivilizatsiyadan xoli yashasa ham, aynan o’xshash bo’lishi mumkin emas, ularni Yerda 40 ming yillar muqaddam mavjud bo’lgan madaniyatga qiyoslab bo’lmaydi.

Zamonaviy fan dalolat berishicha, yuqori paleolit, ya’ni insoniyat madaniyatining bizdan eng uzoq bo’lgan davrining o’zi 10 ming yildan ortiq davom etgan. O’rganilayotgan “qoloq” xalqlar hayoti mana shu 10 ming yilliklardan o’tib kelganligi aniq.

Hozirgi kunda bizga ma’lumki, inson odamga, ya’ni tabiatdan ajralib chiqqan odam — neotrop (homo sapiens)ga aylangunga qadar o’zining bevosita ajdodi — avstralopitekdan boshlab milliondan yildan ortiq yo’lni bosib o’tgan. Ingliz antropologi L.Likining yangi tadqiqotlari dalolat berishicha, hayvonot olamidagi bevosita ajdodgacha o’tgan davr million yildan kam emas. Ya’ni odam ikki milliondan ko’proq yillar mobaynida shakllangan, shu jumladan, faqat 40 ming yil ichida u tabiatda o’z individualligini anglagan Odam sifatida rivojlangan. Bu matematik amallar muayyan davr bizdan qanchalik uzoq bo’lsa, inson zotining rivojlanishi shunchalik sust kechganligini anglash imkonini beradi, zero, bu yo’l mehnat malakalarini egallashga, butun insoniyat evolyusiyasining sababi va asosi hisoblanmish mehnat qurollarining takomillashuviga bog’liq bo’lgan. Mehnat usullari va ishlab chiqarish qurollari qanchalik kam rivojlangan bo’lsa, odamning odam bilan aloqasi shunchalik zaif, ijtimoiy munosabatlar shunchalik kam rivojlangan, o’zgarishlar yo’li ham bunchalik uzoq bo’ladi. Tabiiyki, ikki million yil oldida 40 ming yil, so’nggi

10 ming yil unchalik katta tarixiy davr emas, desa ham bo’ladi. Ammo aynan mana shu 40 ming yil, ayniqsa so’nggi 10 ming yil ichida “ijtimoiy odam” ya’ni zamonaviy insonning paydo bo’ldi va rivojlandi. Buning uchun o’z taraqqiyotida to’siqlarga uchrab to’xtab qolgan jamiyat hayoti bizdan minglab yillar avvalgi jamiyat hayotiga aniq mos kelishi mumkin emas. Rivojlanishdagi sustlik shunday qadim zamonda yaralgan jamiyat hayoti tamoyillariga ta’sir ko’rsatishga, inson turmush faoliyatini o’zgartirishga ojizlik qilardi.

Lekin, nima bo’lganda ham, rivojlanmagan jamiyatlarning madaniy hayot insoniyat madaniyati rivojlanish yo’lini tushunishda yordam beradigan yagona material hisoblanadi.

A.Avdeyevning kitobi chiqqandan so’ng yigirma yildan ko’proq vaqt o’tib, Ye.A.Korolyovning “Raqsning ilk shakllari” asari yaratildi.¹⁴ Muallif A.Avdeyev uslubiyatidan, materialni tahlil qilish usullaridan, materialning o’zidan ham foydalanib, uning izlanishlarini davom ettirdi, qadimiy raqsning mazmuni va shakllarini bayon qilib, ularning “qoloq qabilalar” raqsidagi qoldiqlarini qayd etib, o’z taxminlarini bayon qildi.

G.Goyan ikki jildlik “Arman teatri tarixi” tadqiqotida¹⁵, keyinchalik M.Rahmonov “O’zbek teatri tarixi” asarida¹⁶ asosiy e’tiborni miloddan avvalgi I mingyillik va milodning dastlabki asrlariga oid materiallarga qaratib, raqs teatr san’ati paydo bo’lishi va rivojlanishining ilk bosqichlarini asl “ilmiy nigoj” bilan ta’riflaganlar. Ular Gretsiya va Rim antik madaniyati davridagi arman va o’zbek raqs-teatr san’atining tuzilishi, rivojlanishi to’g’risida qiziqararli taxminlar va dalillarni keltiradilar.

1. O’zbek xoreografiyasi va uni o’rganish

Mazkur kitob muallifi o’zbek xoreografiyasiga oid materiallarni to’plash 1954-yilda, dastlab o’ttizinchi-qirqinchi yillarda Qo’qon, Namangan va Toshkentda o’tkazilgan turli milliy bayramlar to’g’risidagi yoshlik va o’smirlik xotiralariga tayangan holda boshlagan.

Keyinchalik muallif o’ttizinchi yillarning boshlarida Iranda Baxta tomonidan yozib olingan, lekin chop etilmagan keksa o’zbek raqsi ustalari so’zlarini o’z tarkibiga olgan qimmatli materiallarni qidirib topishga muvaffaq bo’ldi. 1936–1941-yillar mobaynida u raqs shakllarini oldindan tahlil qilib, ushbu tahlil asosida “O’zbek (Farg’ona) raqsining asosiy shakllari” bo’limini yaratib, “Kato o’yin” Farg’ona raqs turkumini yozib oldi. Yozuvdagi har bir raqs jumla o’zbek musiqashunosi Yelena Romanovskaya tomonidan ma’nosi ochib berilgan.

¹⁴ Королева Э.А. Ранние формы танца. — Кишинев, 1977.

¹⁵ Гоян Г. Театр древней Армении. Т. I—II. — М., 1952.

¹⁶ Рахманов М. Узбекский театр (с древнейших времен до 1917 г.). — Ташкент, 1981.

va nota belgilari bilan yozilgan muvofiq keluvchi ritmik figura — usul bilan ta'minlangan. "Katta o'yin" o'zbek an'anaviy xoreografiyasining nufuzli bilimdonlari Yusufjon qiziq Shakarjonov va Usta Olim Komilovlar talqinida yozilgan¹⁷.

Tez orada materiallar zaxirasi hajmi kichik bo'lsa-da, sermazmun qo'lyozma bilan boyidi. Bu o'zbek shoiri va etnografi o'ulom Zafariyning qo'lyozmasi bo'lib, unda ayrim raqs figuralari va materiallarning ma'nosi Baxta rahbarligida bayon qilingan, farg'onacha xalq raqslarining plastik obrazlari syujeti ochib berilgan¹⁸.

O'sha davrda mavjud bo'lgan mumtoz aa xalq-sahna raqsi to'g'risidagi adabiyotni, shuningdek, Yevropa xalqlari madaniyatini aks ettirgan folklor san'atiga bag'ishlangan ocherklar, maqolalarni ishtiyiq bilan o'rganish natijasida qo'shimcha ma'lumotlar va asosiy xoreografik materiallar tadqiq qilinmaganligi, balki tekshirib chiqilganligi aniqlandi. Bu tekshiruvlar maqsadi xoreografik turkumlarning tarkiban murakkab qismlari "syujeti" va ayrim imo-ishoralardir. Ko'pincha qidiruvlar natijasida yagona raqs jumlasini, qo'l, gavda holati bilan bir qatorda tasviriy san'at materiallaridan, folklorchilar, tarixchilar, geograflar, shoirlar va boshqa ma'lumotlardan olingan umumlashmalar ko'payib ketishi oqibatida fikrlar oqimini vujudga keltirgan dalilning o'zi yo'qolib ketardi.

Biror moddiy yodgorlik mazmunini o'rganishning keng tarqalgan san'atshunoslik usuli — bu tadqiqotchini bir xalqdan ikkinchisiga, qit'adan-qit'aga, asrlar va mingyilliklar osha yetaklovchi erkin tafakkur usulidir. Bunday erkin tafakkur usuli bir turdagi materiallar asosida ko'pincha haqiqiy ilmiy kashfiyotga sabab bo'lishi va ba'zan muallif yaqin san'at turlari yoki fanlar bo'yicha maxsus bilimga ega bo'lmasa yoki xalq hayotining o'ziga xos xususiyatlaridan bexabar bo'lsa, kutilmagan bema'niliklarga ham olib kelishi mumkin. Bunga O'zbekiston janubida olib borilgan qazilma ishlarida topilgan o'g'il bola sumagini arxeolog chekish trubkasi deb atagan holatni misol qilib keltirish mumkin.

Ikkita piyolasimon bo'rtib turgan shakl, biri ko'krakda, ekinchisi beldan pastroqda joylashgan, ko'rinishidan tayoqchalarga o'rnatilgan, hayvon quloqli va tuyoqli odam shaklidagi qandaydir afsonaviy mavjudot ushlab turgan narsa — buni ham o'zbek arxeologi hech bir ikkilanmay "qoshiq" deb atagan. Balki, u o'zbek-tojik xalqida "qoshiq o'yin" borligini eshitgan va noma'lum personaj raqsi zamonaviy folklor rus musiqiy guruhlarida bo'lganidek, qoshiqlarni bir-biriga urib ijro etiladi, deb taxmin qilgan bo'lishi mumkin.

¹⁷ Бакта И.Г., Романовская Е. Узбекский танец. Кatta o'yin. Архив И-та искусствознания им. Хамзы УзССР. Т(Б) Б-30, № 247, Т(Ф), № 398.

¹⁸ Зафари Г. Фольклорные элементы узбекского танца. Семантика эста. Архив И-та искусствознания им. Хамзы УзССР. Б № 122.

Ammo "qoshiq" so'zi biz uchun odatiy bo'lgan ma'noda ishlatilgan bo'lsa, boshlanganiga unchalik ko'p bo'lgani yo'q, u anglatadigan ibtidoiy ma'noda cho'mich va kagpir bo'lib, undan katta qozonda ovqat pishirish va suzishda foydalanilgan. Erkaklar kaftidek kattalikka ega bo'lgan cho'mich, shakli cho'ziqroq, ichi chuqurroq, kagpir esa yassi, har ikkalasining dastasi 40 dan 50—60 santimetr gacha bo'lgan.

Aynan mana shu narsalar kastanetalarga o'xshash, raqs davomida urilgan bo'lsa, chalinadigan birinchi zarbli asboblarga aylandi. Cho'mich va kagpir ikkalasini qo'l kaftida juft qilib ushlanadi, ularning dastasi esa barmoqlar orasida bo'ladi. Ispanlar dastalarni kesib, kagpir asosiga bilakka o'raladigan charm tasmlarni biriktirdilar va bu musiqa asbobini kastaneta deb atadilar.

Ammo yuqoridagi arxeolog afsonaviy mavjudot qo'llariga "qoshiq" tutqazish bilan cheklanmay, balki hech ikkilanmasdan uni "masxaraboz" — ya'ni o'zbek-tojik an'anaviy professional teatrining artisti deb ham ataydi. Bu yerda balki u "masxara" tushunchasi qadimiy Rimdagi teatrlashtirilgan tomosha — Omasxaradan kelib chiqqan deb taxmin qilgandir. A.Goyan va M.Rahmonovlar materiallariga asoslangan bo'lishi mumkin.

Ammo biz O'rta Osiyoda qoshiqning o'zi bo'lgan yoki bo'lmaganligini bilmaymiz-ku?

O'rta Osiyo xalqlari milodning dastlabki asrlarida ovqatlanishda qoshiqlarda foydalanganmi?! Shu kunlarda ham mamlakat ichkarisida yashovchi xalqlar taomlarni yuvilgan qo'llar bilan iste'mol qiladi. Buning ustiga arxeolog afsonaviy personaj qo'llarida tasvirlagan "qoshiq" yaqin o'tmishda paydo bo'lgan ruhiy yog'och qoshiqlariga juda o'xshab ketadi. Harholda milodning ilk asrlarida yashagan qadimiy slavyanlar turmushi haqidagi ma'lumotlar hozircha juda kam, shuning uchun ham ular taomni shunday madaniy gigiyenik usulda iste'mol qilganligini aniqlab beruvchi materialni topish mushkul.

Arxeologik taxmin-farazlar teatrshunoslik va san'atshunoslik tadqiqotlariga ko'chadi va ular kishini hayratga soladigan ma'lumotlarga duch kelish hech gap emas. Masalan, jiddiy san'atshunoslik asarida "Katta o'yin" xoreografi turkumi — "erotik raqs" deb atalgan. Kitobda bunday fikr qanday manbada olingani ko'rsatilmaganligi uchun ham san'atshunosning bunday qat'iy fikr bildirishiga ikkita keksa an'anaviy sozandaning tabiatdagi hayotni davom ettiruvchi kuchlariga bag'ishlangan "Anor bayrami" deb atalmish "xufiy bazmlar"da ishtirok etganliklari to'g'risida bergan guvohliklari sabab bo'lgan bo'lishi mumkin¹⁹. Bunday maxfiy to'dalar marosimlarida gulchambarlar bilan bezangan o'n ikki juft yalang'och erkak va ayollar qatnashgan. Ular g'amgiri cho'ziq qo'shiqlarni aytishgan va 12 ta sham yonib turgan xontaxtaga qo'yilgan.

¹⁹ Bu suhbat yozuvlari Hamza nomidagi San'atshunoslik instituti arxivida saqlanmoqda.

kosalarga anor suvini siqishgan. So'ngra ishtirokchilar anor suvini ichib, "Katta o'yin" usuli jo'rligida davra raqsiga tushishgan. Sozandalarni noma'lum uyga ko'zlarini bog'lab olib kelishgan. Ma'lumot beruvchilarning so'zlariga qaraganda, sozandalar eslariga nima tushsa shuni chalaverishgan. Bu san'atshunos mantiqiga rioya qilinsa, agar qandaydir bir guruh odamlar vals, marsh yoki mazurka jo'rligida erotik ermak bilan shug'ullanishni istab qolsa, har qanday musiqani ham erotik deb atash mumkin.

Muallif Farg'ona vodiysiga qilgan safarlaridan birida²⁰ o'zbek an'anaviy teatri va raqs san'atining otaxoni Yusufjon qiziq Shakarjonov qiziquvchan san'atshunos uchun qadimiy ssenariy bo'yicha maxsus raqs va ashula bayramini uyushtirgandi. Bu bayram kechqurunlari yonib turgan kunjara uyumi atrofida o'tkazilib, u "kunjara bazm" deb atalardi. Yaxshilab presslangan kunjara taxtalaridan turli fantastik va oddiy hayvonlar hamda ulkan gullar shakllari ishlanardi va yoqilardi.

Kunjara unchalik baland bo'lmagan sarg'ish alanga berib, biroz taxirroq, boshni aylantiruvchi hid taratib yonardi. Kunjaradan ishlangan shakllar ikkita hovuz o'rtasidagi maydongacha joylashtirilib, hovuzning qoramtir sathida miltiragan yulduzlar bilan aralash ko'rinardi. Marg'ilon va Farg'onadan kelgan keksa sozandalar, hofizlar va raqqoslar birin-ketin bu g'aroyib sahnaga chiqib, o'z san'atlarini namoyish qildilar. Bazm oxirida sahnaga o'tmishda mashhur raqqosa bo'lgan Qimmatxon Sultonova chiqdi. Unga Yusufjon qiziqning o'zi doirada jo'r bo'ldi.

Qimmatxon sahnaga chiqishidan sal oldin san'atshunos Yusufjon qiziq bilan bo'lgan suhbatda Siyovush haqidagi qadimiy afsonani eslab, uni "Katta o'yin" usulida raqsda ifodalash mumkinmi, deb so'radi. Yusufjon qiziq bosh silkidi va hozir Qimmatxon uning iltimosi bilan Farhod va Shirinning hayoti, muhabbati hamda halokatini raqsda ifodalab berishini ma'lum qildi. Qimmatxon shunday raqsni ijro etib berdi! Ertasiga xoreolog yordamida Yusufjon qiziq "Katta o'yin" raqs figuralaridan "Siyovushning hayoti, muhabbati va o'limi to'g'risida"gi afsona syujetini "sug'urib" oldi.

Tabiiyki, Qimmatxon raqsi ham, Yusufjon qiziq raqsi syujetlarning osongina tomosha qilinadigan quruq namoyishi bo'lmaydi, har ikkala ijro ham taxminiy personajlar obrazlari emotsional mohiyatini umumlashgan holda ochib beradi. Bu dalillar "Katta o'yin" usullarining aniq tanlanganligi va keng ifodaliligidan dalolat beradi.

1950-yillarda "O'zbek sovet teatri"ning I jildi materiallari San'atshunoslik institutida muhokama qilinganda bahs yuzaga keldi²¹. Jild mualliflari —

²⁰ 1956-yilning yozi.

²¹ Узбекский советский театр. Т. I. Глава I. Введение. Ташкент, 1966.

teatrshunoslar, shu jumladan, mazkur kitob muallifi ham Masxarabozlar va Qiziqchilar o'zbek an'anaviy teatrini professional san'at deb ta'rifladilar, musiqashunoslar va san'atshunoslar esa bu ta'rifga qarshi chiqib, unga o'zbek an'anaviy teatrini folklor teatri deb ta'rif berish fikrida qat'iy turdilar.

O'zbek va tojik xalqlari an'anaviy musiqa materialini chuqur o'rgangan musiqashunos F.M.Karomatov 1960-yillarda "xalq musiqasi"dan tashqari "xalq professional musiqasi" degan ta'rifii taklif qildi: bu "Yevropa tipiga oid bo'lmagan professional musiqa" degan ma'noni anglatadi.²² 1970-yillarda "xalq-professional" o'zbek musiqasi, shu jumladan, tuzilishi murakkab, sirtidan qaraganda Yevropa syuitasini eslatadigan, anchadan beri "noqonuniy ravishda" "Mumtoz musiqa" deb qarab kelingan "Maqom" "Sharq-G'arb" kulturologiya muammosini o'rganayotgan olimlar katta guruhining tadqiqot markazidan joy oldi.

"Katta o'yin"ni ham "noqonuniy ravishda" xoreografik klassika deb atagan xoreolog endi musiqashunoslarning "Sharq-g'arb" muammosida madaniyatning ikki turi — Sharq va G'arb madaniyatini qonuniylashtiruvchi ayrim asosiy xulosalariga tayanish imkoniyatiga ega bo'ldi.

Raqs to'g'risidagi zamonaviy Yevropa fani, Yevropa xalq raqsi va Yevropa professional raqsining paydo bo'lish yo'lini o'rganar ekan, xoreografiyaning muayyan rivojlanish bosqichlarini qayd etib o'tdi. Shu kungacha raqs turlari, xillari va janrlarining mazkur bosqichlari hamda sifat belgilari butun jahon xoreografiyasi uchun o'zgarmas deb qarab kelinardi.

Faqat V.Krasovskaya asarida, "G'arbiy Yevropa baleti"²³ I jildi Kirish qismida muallif "o'tib ketgan sivilizatsiyalar" raqs madaniyati to'g'risida to'xtalib o'tadi. Ammo ayrim qadimiy sivilizatsiyalar "o'tib ketganlaridan" so'ng ham sirtidan zamonaviy Yevropa madaniyati yutuqlariga o'xshagan o'z madaniy hayotini davom ettiradi. Xitoy, Hindiston, Hindixitoy va Markaziy Osiyo madaniyatini shunday madaniyatlar sirasiga kiritish mumkin.

O'zbek-tojik teatr va musiqiy-raqs san'ati Yevropa madaniyatidan farqli o'zgacha *madaniyat turidir*. Bu haqda kitobning Kirish qismida *aytib o'tilgan*.

2. O'zbek millatining tarkib topishi to'g'risidagi materiallarning qisqa sharhi

Mashhur estetik Kogan fikricha, arxaiik madaniyatning, shu jumladan folklorning parchalanishi natural dehqon turmushining yo'q bo'lish davriga to'g'ri keladi. Yevropada folklori qo'msash XVIII asrdayoq boshlangan.

²² Кароматов Ф.М. Основные проблемы изучения макамов и мугамов в республиках Советского Востока. В кн.: Макамы, мугамы и современное композиторское творчество. — Ташкент, 1978.

²³ V.Krasovskayaning aytilgan asari.

Markaziy Osiyoda “badiiy ishlab chiqarish”, ya’ni professional ijod shaharlar turmushiga Yevropa folklorini qo‘msay boshlashidan ancha oldin kirib kelgan. Miloddan avvalgi davrga mansub mahalliy davlat birlashmalarida “badiiy ishlab chiqarish” mavjud bo‘lganligi to‘g‘risida ma’lumotlar bor va ular shu kungacha yashab kelmoqda. O‘sha qadimiy davrlarda professional san’at folkloridan “oziqlanib”, ayni vaqtda folkloriga ta’sir ham etgan.

Mazkur mavzuni mufassal ko‘rib chiqmasak-da, qadimiy Markaziy Osiyo madaniyati rivojlanishida muayyan *tarixiy “markazlar”, yangi madaniyat turlarining* ibtidolari mavjud bo‘lganligini aytib o‘tishimiz lozim.

Bu bosqichlar quyidagicha ifodalanadi:

— *birinchidan*, hududga turkiyzabon xalqlarning ko‘plab oqib kelishi aa mahalliy xalqlarga aralashib ketishi.

Tarixiy ma’lumotlar guvohlik berishicha, turkiyzabon xalqlar Markaziy Osiyo hududida qadimdan yashab kelgan, ular o‘troq va ko‘chmanchi turmush kechirgan. VI asrda turkiy xalqlarning katta guruhi O‘rta Osiyoga kirib keladi, ular mahalliy xalqlarga aralashib, o‘troqlashib ketadilar, hayot ko‘nikmalarini, qishloq xo‘jaligi va shaharga xos mehnat malakalarini o‘zlashtiradilar va o‘zlarini sartlar deb atay boshlaydilar. XIII asrda O‘rta Osiyoni tatar-mo‘g‘ul qo‘shinlari egallaydi, vaqt o‘tib, ularning ma’lum qismi o‘troqlashib, mahalliy aholiga aralashib ketadi; ularni tarixchilar Movarounnahr o‘zbeklari deb atashni taklif qiladilar.

Buni erkin nomlash deb atash joizdir. Umuman, o‘zbeklar hozirgi O‘zbekistonning vodiy-dasht yerlariga XVI asrda o‘zlari uch yuz yil yashagan Volganing chap qirg‘og‘idan ko‘chib kelganlar. Ularning ko‘plari malla, yuzlari keng, moviy ko‘zli bo‘lgan. Ayrimlari, yuzlari yevropacha bo‘lib, sochlari och jigarrang tusda bo‘lgan. Agar qizil yuzli, yonoq suyaklari turtib chiqqan, malla sochlar chingiziy xonlarning bevosita avlodi desak, och jigarrang sochlilarni mo‘g‘ul-tatar qo‘shinlari bilan birga Volga bo‘ylariga kelgan va uch asr mobaynida daryoning o‘ng qirg‘og‘ida yashovchi slavyan qabilalari bilan aralashib ketgan sibirlik turkiy xalqlar avlodi deyish mumkin.

XVI asrda O‘rta Osiyo dashtlarida yashagan turli turkiy xalqlar hamma yerda mahalliy aholini — qadimiy forsiyzabon xalqlarni va sartlarni tog‘ yonbag‘irlari va tog‘larga siqib chiqardi. Bu yangi xalq o‘ziga o‘zbek degan nomni tanladi. XIX asrga kelib sartlar, Movarounnahr o‘zbeklari va o‘zbeklar turli hududlarda bir-biriga aralashib ketdi. Shunday bo‘lsa-da, O‘zbekistonning janubida hozirgi kunda o‘rta asrlarga mansub xalqlar aa elatlar vakillarini aniq ajrata olish mumkin, ular nomlari, ro‘zg‘or ashyolari, mehnat xususiyatlari va xalq madaniyatining o‘ziga xosliklari bilan ajralib turadi.

— *ikkinchidan*, VII asrda Markaziy Osiyo Arab xalifaligi tarkibiga bo‘ysundirildi aa butun hududda yangi Islom dini joriy etila boshlandi.

Yangi din bilan birga arab yozuvi, yuksak rivojlangan ilmiy va adabiy til ham kirib keldi va tez orada u butun sharq “madaniyat tili”ga aylandi. Bu til orqali O‘rta Osiyo olim va shoirlari ijodi jahon ko‘lamida tarqaldi.

O‘zbek musiqashunos olimlari, asosan F.M.Karomatov keltirgan isbotli taxminlarga ko‘ra, IX—XI asrlardagi madaniy yutuqlar ayni gullagan davrda tojik-o‘zbek san’ati dindan “ajralib”, mustaqillikka ega bo‘ldi.

Aynan iana shu asrlarda ikki til — o‘zbek va tojik tillari o‘z o‘rmini aniq belgilab oldi.

O‘rta Osiyoda o‘troq xalqlarning an’anaviy bayramlari arablar kelgunga qadar ko‘chmanchi xalqlarning bayramlari bilan aralashib ketgan bo‘lib, yangi qaror topgan Islom davrida o‘z shaklini o‘zgartirishi kerak edi.

Turli qadimiy ilohlarga topinish bilan bog‘liq bayramlar o‘zining tom maqsadi va maxsus mazmunini yo‘qotdi, ammo hayotdan butunlay chiqib ketgani yo‘q. Xudolar va ilohiy bayramlar she’riylashib, mazmuniy mohiyatiga ko‘ra “mehnat” bayramlari va “san’at” bayramlariga aylandi. Jamiyat hayotida mehnat, bola tug‘ilishi, to‘y va dafn marosimlari bilan bog‘liq maishiy, zaruriy odatlar va udumlar saqlanib qoldi.

Ko‘rib chiqilgan ming yillik davr — miloddan avvalgi so‘nggi asrlar va milodiy ilk asrlarga oid moddiy madaniyat yodgorliklariga ko‘ra, sanamlar bilan “muloqot” musiqa, qo‘shiq va raqs yordamida amalga oshirilgan.

Qo‘shiqlar matnini o‘zgartirish oson, dahshatli xudoni afsonaviy devga, hayot davomchisi bo‘lgan ma’budani ajoyib ayol, o‘rmon ilohasi, afsonaviy pari timsolida tasvirlash va shu kabilar juda oson. Bunday hollarda musiqa ham, raqs ham majburiy *aniqligini* yo‘qotib, she’riy erkinlikni kasb etadi, zarur she’riy ohanglar bilan boyiydi.

O‘zbeklar va tojiklar san’ati qadimiy dindan ana shunday “oddiy” bo‘lmagan yo‘l bilan “ajralib chiqqani” ehtimoldan uzoq emas. Islom marosimlari doirasiga raqs kirmaganligi tufayli raqs musiqa bilan birgalikda yangi “dunyoviy” va “xalq” madaniyati doirasiga IX—XII asrlardan ancha oldin kirib borgan.

Shuni aytib o‘tish kerakki, musulmonlar hayotining ma’nosi va mazmunini belgilovchi eng qat’iy qonunlar “Odat” hamda “Shariat”da, shuningdek, og‘zaki da’vatlarda ham raqs bevosita taqiqlanmagan. Ammo bu janrga sunniylarning eng taqvodor qismi munosabati ijobiy bo‘lmagan.

Biroq, bunday salbiy munosabatni bo‘rttirib yubormaslik kerak. Rossiya nasroniylikni qabul qilgan ilk davrlarda nasroniylik peshvolari davra bo‘lib, qo‘shiq aytib ijro etiladigan ruscha o‘yinlarni shayton o‘yini, gunoh deb atab, faol qarshilik qilganlar.

Turli tarixiy materiallar dalolat berishicha, Markaziy Osiyoning o‘zlarini o‘zbeklar, tojiklar, sartlar deb atovchi xalqlarida dinning keskin o‘zgarishi ularning dunyoqarashiga ta’sir etmasligi mumkin bo‘lmasa-da, raqs hech qachon yo‘q bo‘lib ketmagan.

O'z qadimiy madaniyati hamda o'zlariga xos dinlariga ega bo'lgan xalqlarning o'zaro qo'shilib ketishi ham o'zbek milliy xoreografiyasi tarixiga o'z ta'sirini o'tkazmay qolmadi.

Oldin Gulag qamoqlarida, keyin Sibir lagerlarida ko'p yillar tutqunlikda bo'lgan mashhur rus geografi, tarixchisi, etnografi L.Gumilyov o'zining olamshumul asarlarini Sibirning turkiyzabon xalqlariga bag'ishlagan²⁴. U o'zining birorta asarida turkiy xalqlar raqslarini qayd etmagan, ayni vaqtda VI—VIII asrlarga oid Oitoy sulolaviy solnomalarida Xitoyda tomosha ko'rsatgan "turkiy" raqqosalar to'g'risida yozilgan. Ular ruhoniylar bo'lmaganligi, aksincha, dunyoviy va nodunyoviy raqqosalar bo'lgani shubhasiz. Ular Samarqand, Buxoro va Toshkentdan kelgan ekanlar²⁵.

L.Gumilyovning o'ziga xos din haqida ta'rif beruvchi materiallari qiziqarlidir. Turkiylar "moviy osmon"ga e'tiqod qilganlar, ularning e'tiqodida Xudoga nisbatan mistik munosabat bo'lmagan. Turkiylar fikricha, odamlar ruhi Osmondan (fazodan?) tushadi, vafot etganning ruhi ham o'sha yoqqa ketadi.

Barcha jonli va jonsiz tabiat cheksiz samoga "singib ketadi" va "qayta tiklanadi". "Hech nima" bilan allaqanday "kosmik muloqot". Turkiylar bu "samoda" hech qanday dahshatli kuchni ko'rmaydilar. Ammo! — unga intilmaydilar ham.

XIII—XVI asrlarda Sibirdan, Volganing chap qirg'oqlaridan va Oq O'rdadan O'rta Osiyoga ko'chib kelgan xalqlarning asosiy qismini barloslar, kenagaslar, jaloyirlar, no'g'oylar, qo'ng'irotlar, naymanlar, qang'lar, mang'itlar, qatag'onlar, do'rmonlar, saroylar, qipchoqlar, xitoylar, quramalar va boshqa yigirmaga yaqin xalqlar tashkil qilgan.

Mang'itlar — qoramang'itlar va oqmang'itlar, qo'ng'irotlar, naymanlar, saroylar, xitoylar hozirgi kungacha ham turmushda moviy rangni qabul qilmaganlar.

Bu fakt keksa raqqosa sahnaga chiqishdan oldin moviy ko'ylakni kiyishdan bosh tortgan va barcha havaskor artistlar uni qo'llab-quvvatlaganda tasodifan ma'lum bo'lib qoldi.²⁶ Shunda tajriba tariqasida Farg'onadan kelgan raqqosa ana shu ko'ylakni kiyib, klub sahnasiga chiqdi. Tomoshabinlar avval allaqanday xijolatli istehzo bilan uni kuzatib turishdi, keyin esa birin-ketin zaldan chiqib keta boshlashdi. Ularning hammasi oqmang'itlar edi.

Moviy ko'ylak bilan "tajriba" boshqa qishloqlarda ham o'tkazildi, natija o'zgarmadi. Zangori gazlama, taroq, tog'oradan nima uchun foydalanish mumkin emasligini hech kim izohlab berolmadi, bergan javoblari oqat shu: mumkin

²⁴ Гумилев Л.Н. Древние тюрки. — М., 1967.

²⁵ Бичурин Н.Я. (Иоакимф). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. — М. — Л., 1950.

²⁶ Qashqadaryo viloyati, Koson tumani, Orbon qishlog'i, 1978-yil.

emas, "bam", ya'ni "tabu". Qiziqarlisi, "moviy" degan tushuncha lug'atda ham yo'q, buni ishlatish juda zarur bo'lgan hollarda "ko'k" deyishadi, xolos.

Mang'itlar va saroylarning yaqin qarindoshlari, buyuk Temur davlatining asoschilari barloslar va kenagaslar ajoyib saroylar, madrasalar, masjidlar barpo etib, ularni osmon kabi moviy rangli naqshlar bilan bezagan bir vaqtda mang'itlar, qo'ng'irotlar, saroylar bu narsalarga hech narsani sezmagandek, beparvo nazar tashlaydilar. "Moviy tajriba" ishtirokchilarining bobo-buvilari ham musulmon bo'lgan bo'lsalar-da, "moviy" rang — "bam"! Qanday barqaror odat.

Hech qanday munozaraga boshlashga urinmay, hatto turkiyshunoslarning qadimiy turkiylarning qadimiy dinlari to'g'risidagi taxminlari ro'yxatini taklif qilishga tavakkal ham qilmay, bir narsani aytib o'tish lozimki, qadimiy turkiylar va ularning avlodlari hayot, uning bosqichlari, *hayotiy kuch* to'g'risida Yevropa va ko'pgina *Osiyo xalqlaridan farq qiluvchi* tasavvurga ega bo'lganlar va bu ulardan bayramlar va tantana kunlarida qo'l ushlab, davra yoki qator bo'lib ashula aytishni, raqs tushishni talab etmagan. Hayotiy tasavvurlarni musiqiy-plastik obrazlarda ifodalash hamda aks ettirish uchun qadimiy turkiylarga "o'z-o'zini ifodalash" kifoya qilgan. Shuning uchun ham cheksiz dashtlarda "uzoq irodali kishilar" qadrlanganligi va tarbiyalanganligi bejiz bo'lmasa kerak. O'ylab ko'rishga arziydi: "kuchli irodali" emas, balki "uzoq", ya'ni sabotli, chidamli, behad. Kezi kelganda, o'zbek xalqining nomi "o'ziga o'zi bek", ya'ni "mustaqil inson" ma'nosini anglatishini eslash o'rindir.

Yana bir qiziq joyi shundaki, yuqorida nomlari qayd etilgan Sibirdan kelgan xalqlar hozirgi Qozog'iston, Qirg'iziston, Turkmaniston hududlariga o'nashganlar, lekin rivojlangan milliy xoreografiyaga ega emaslar. Ayni paytda O'zbekiston hududidagi turkiy xalqlar raqs tushadilar! Xorazmning Mang'it tumanida yashovchi mang'itlar rivojlangan xalq va havaskorlik yarim professional raqslarga ega, ayni bir vaqtda Amudaryoning narigi qirg'og'i — Qoraqalpog'istonda yashovchi mang'itlar raqs tushmaydilar!

Qozog'iston, Qirg'iziston, Turkmaniston olimlari bu holatni turkiylar O'zbekistonda o'troqlashgan va qadimdan dehqonchilik bilan shug'ullanuvchi mahalliy aholiga aralashib ketganligi va, tabiiyki, madaniyat va raqs ham qo'shilib ketganligi bilan izohlaydilar. Qozog'iston, Qirg'iziston va Turkmanistonda esa turkiylar qadimiy yirik qabilalardan ko'chmanchilarga, mayda oilaviy urug'larga aylangan, bu esa raqsning rivojlanishigagina emas, balki saqlanib qolishiga ham yo'l bermagan. Shunday bo'lsa-da, sinchkovlik bilan olib borilgan qidiruvlarda raqs reliktlari baribir topelgan.

Xoreografiya tushunchasi raqsning barcha shakllari, sinflari, turlari va janrlarini qamrab oladi. Balet, Sharq mumtoz raqsi, xalq raqslari, sahna raqslari, maishiy, bal raqslari va hatto muz ustidagi raqsnini ham bitta tushuncha —

xoreografiya birlashtiradi. Bu tushunchani yevropalik professional balet va raqs yaratuvchilar miloddan avvalgi VI asrga oid qadimiy grek teatr terminologiyasidan o'zlashtirganlar. VI asr qadimiy grek tragediya tomoshalarida, Sofokl asarlarida barcha rollarni bitta aktyor ijro etgan, keyinchalik esa tomoshalarda ikkita, uchta aktyor qatnasha boshlagan.

Shuning uchun tomoshalarda tragediya qahramonlari bilan muloqotga kirishib, hodisalarni sharhlovchi matnni ritmik ohangda talaffuz qiluvchi kishilar guruhi — Xor muhim rol o'ynagan. Xor tomosha yanada ifodalibroq bo'lishi uchun matnni sinxron gavda harakatlari va imo-ishoralar bilan to'ldirgan. Yevropalik raqs ijodkorlari "xor" va "arafika" tushunchalarini airiktirib, butun raqs san'atini xoreografiya deb ataganlar.

XX asrda xoreograf (xoreografiya ijodkorlari) va xoreolog (xoreografiya tadqiqotchisi) tushunchalari paydo bo'ldi.

Ammo "xor" tushunchasini qadimiy Sibirda ham uchratish mumkin. Ammo bu asosan turkiyzabon xalqlarda emas, balki O'rta Osiyoga ko'chib boriagan xalqlarda uchraydi.

Ulan-Udelik olim D.S.Dungarov o'z asarlaridan birida shunday yozadi: "Buryatlar mo'g'ul tilida so'zlashuvchi xalqlar orasida *Yooxor davra raqsini* saqlab qolgan yagona xalq hisoblanadi. Qadimda bu raqs urug'-qabila ilohlari va ruhlarga bag'ishlangan yozgi aa kuzgi-bahorgi qurbonlik marosimlarida ijro etilgan". "Buryatlar, evenklar va dolganlar bu raqsni odatda biror predmet yoki tabiat obyekti: xoda, ustun, daraxt, gulxan, tepalik atrofida ijro etganlar. O'sh qizlar va yigitlar bir-birlarining qo'llaridan ushlab, davra hosil qilganlar va sekin qadam tashlaganacha o'ngdan chapga qarab (quyosh yo'nalishida) harakat qilganlar hamda raqs ritmida qo'shiq aytganlar. Harakat asta-sekin tezlashgan va, nihoyat, keskin tez yuqoriga sakrashlar boshlangan. Shunda raqs tushayotganlar baland ovozda "*yooxor, yooxor, yoo-xoro-yoo!*" deb qichqirganlar. Hozirgi kunda davra raqslari oltoy tillari oilasiga mansub uchta asosiy xalqda: turkiylar (yoqutlar), mo'g'ullar (buryatlar) va tungus-manjurlar (evenklar)da saqlanib qolgan²⁷.

Dungarov o'z fikrini davom ettirib, yooxor davra raqsi barcha oltoy xalqlarining emas, balki faqat yuqorida aytib o'tilganlarning raqsi ekanligini eslatib o'tadi. Bunda davra raqsining taomilda bo'lganligi to'g'risida Baykalorti va Baykaloldi bronza va ilk temir davriga mansub qoyalarga ishlangan tasvirlar ham dalolat beradi, ularni *yevropeoidlarga mansub bo'lgan* dinlin qabilalari, so'ngra ularning bevosita avlodlari hamda yoqutlar va buryatlar ajdodlari hisoblanmish uurikanlar qoldirgan. *Xitoy sulola solnomalarida dinlinlarning*

²⁷ Дугаров Д.С. Происхождение кругового хороводного танца у некоторых народов Сибири (к проблеме культурно-исторических контактов народов Алтайской языковой общности). (Тезисы докладов Алтайской конференции XIX). Ташкент, IX, 1986, — М., 1986.

ularning hozirgi avlodlari raqslariga aynan o'xshash raqslari bo'lganligida xabar beradi.

Olim xalqlarning bir-biriga qo'shib ketishiga oid murakkab o'zaro munosabatlarini ta'riflab, quyidagi to'xtanga keldi:

"Shunday qilib, yooxor davra raqsi oltoy xalqlarining sof ijodi emas, balki bronza asrida Markaziy Osiyo va Janubiy Sibirga g'arbdan ko'chib kelgan *qadimiy hind-yevropa qabilalariga mansub madaniy aholi reliktidir*".

Tarixchilarning so'nggi tadqiqotlari hozirgi Rossiya va Ukrainaning janubiy hududlarida hind-yevropa qabilalariga mansub aholi yashaganligi hamda ular shu yerdan Markaziy Osiyo, Afg'oniston, Hindiston va Sibir hududlariga tarqalganligini tasdiqlaydi. Bu nazariyaning isboti sifatida olimlar yuqoridagi aytib o'tilgan barcha xalqlar lug'at zaxirasiga, shuningdek, sharqiy xalqlar lug'atiga kirgan talaffuzi bir xil yoki bir o'zakli so'zlarni keltiradilar. Barcha so'zlarni keltirish o'rinsiz bo'lganligi uchun misol tariqasida ulardan to'rttasini keltiramiz:

1) du — tojikcha, dva — ruscha, tu — inglizcha.

Ikki raqamiga mahalliy aholi qadimdan sehrli raqam sifatida qarab keladigan bu insoniyat ajdodi Odam Ato aa Momo Havoga borib taqalsa ajab emas.

2) chor — tojikcha, chetire — ruscha.

To'rt raqami "xavfli" hisoblangan!

3) tan — tojikcha, o'zbekcha, stan — ruscha. "Tan" va "stan"ni asos del olish mumkin. Ammo so'zning ma'nosi insonning boshidan tovonigacha yurak, miya, hatto organizmning eng mayda tarkibiy qismlarini ham o'z ichiga olgan butun "tana"ni anglatadi.

O'zbek musiqiy lug'atidagi "Tantana" tushunchasi ruscha "Torjestvo" del izohlanadi.

Hind musiqa-raqs lug'atida "Tana-tana" ritmik figuralar majmuini anglatadi.

O'zbek musiqiy-raqs san'atida Farg'ona mintaqasi ayollar ijodiyoti janrlaridan biri hisoblanmish "Tanovar" ashulasi va raqsi keng tarqalgan. Agar bu tushunchani izohlashga urinib ko'rilsa (uning ma'nosi tub aholiga hech qanday izohlarsiz ham tushunarli), "Tanovar" so'zi insonning turmushning barcha ikir-chikirlari — Muhabbat, Nafosat hamda Mehr orqali Xoinlik va ruhiy O'limgacha bo'lgan tuyg'ularni anglashga intilishini ifodalaydi.

O'zbek millatining shakllanish tarixiga shunchalik kirib borish zarurmikin?

Mahalliy qadimiy xalqlar miloddan avvalgi IV mingyillikda sirlil hindi-yevropaliklar, keyinchalik eramizdan oldingi I mingyillikda Old Osiyodan kelgan forsiyzabon xalqlar, so'ngra Aleksandr Makedonskiy qo'shini qoldiqlari bilan; undan keyin — endi bizning davrda sibirlik turkiylar, qisman arablar, mo'g'ul-tatarlar va yana Oq O'rda turkiylari bilan aralashib ketgan.

Dunyodagi deyarli barcha xalqlar shunday shakllangan desak xato bo'lmaydi — Hindistonda kishilar 586 tilda gaplashadi, shuning uchun ingliz tili ikkinchi davlat tili sifatida qabul qilingan. Xitoyda ham millat va elatlar bundan kam emas. Yevropadagi millat va elatlar ham aralash-murakkablikda bundan farq qilmaydi.

O'zbek xalqining yuksak madaniyati, shu jumladan, rivojlangan og'zaki nutq va adabiy til, fan, musiqa, xoreografiya, teatr, tasviriy san'at — turli rakurs hamda xususiyatlarda ifodalangan hayot va madaniyat borasidagi keng ko'lamli bilimlar asosidagina shakllanishi mumkin edi.

Faqat bir urug', qabila, hatto kichik elatdan iborat yopiq jamiyat o'zga xalqlar bilan keng muloqotda bo'lmay, odamlari va madaniyati bir-biriga qo'shilmay turib, uzoq o'n ming yillardan to bugungi kunga kelib ham "tabiatdan endigina ajralib chiqqan ibtidoiy odam" darajasida qolgan.

Xalq san'atining, kengroq olinganda, milliy san'atning ma'nosi va mohiyati qadimdan boshlab hayotning o'zi, barcha tabaqalarga mansub odamlar hayotidan iborat bo'lgan, san'atning oliy g'oyasi esa doimo yaxshi hayot to'g'risidagi orzu bo'lib kelgan; aytilganlarni hayotga badiiy obrazlarda tatbiq etishga badiiy Tasavvur yordam bergan.

Olimlarning ta'kidlashicha, varvarlikning eng quyi bosqichlari davridayoq insonda oliy xususiyatlar rivojlana boshlagan. Ular insoniyatning rivojlanishiga yordam beradigan asotirlar, afsonalar va rivoyatlarning og'zaki adabiyotini yaratuvchi va shular orqali inson zotiga qudratli ta'sir ko'rsatuvchi *Tasavvur* eng muhim oliy xususiyatlardan biri deb hisoblaydilar.

Ammo xalq va millatning estetik Ideali ham, xuddi Go'zallik singari, "tarix mahsuli"dir. Garchi "go'zallik — ijobiy umuminsoniy qadriyat" bo'lsa-da, "predmetni go'zallik sifatida idrok qilish xalq turmushining xarakteri va turiga bog'liq bo'ladi".

Raqs — san'atning eng umumlashgan va eng emotsional Turlaridan biri bo'lib, unda estetik Idealni ko'z bilan ko'rish mumkin. Ideal mohiyatini tushunish — bu xalqning badiiy tafakkurini, uning dunyoni his etishini, dunyoqarashini, uning Orzusini tushunish demakdir.

O'zbek xalq san'atidagi estetik ideal — qiziquvchan, dunyoni bilishga intiluvchan, shijoatli, g'ayratli shaxsdir.

Musulmon ideali — butun hayot davomida tabiat hodisalaridan, tabiatning o'zidan, inson turmushining hatto eng ko'rimsiz hodisalaridan ham Go'zallikni izlash bilan yoritilgan itoatkorlik, sabr-bardoshdir. Haqiqiy musulmon butun hayotdan Go'zallikni izlaydi, oni Ideal qilib ko'taradi.

O'zbek xalq xoreografiyasining lirik qahramoni musulmon idealiga zid emas, zero, o'zbek xalq raqslari go'yo insonning o'zidan, uning ijodiy g'ayratidan

"ajablanish" va "zavqlanish" hissiyotidan hamda "ajoyib tabiati"dan payd bo'ladi²⁸.

O'zbek raqsi mehnat harakatlaridan, iqlim, geografik joylashuv xususiyatlaridan odatdagi turmush ikir-chikirlari va butun inson hayotining yuksak shodligi bilan yoritilgan ramziy marosimlardan yetilib chiqadi.

O'zbek raqs san'ati ming yillar mobaynida insonning jamiyatdagi hayotini va umuman ijtimoiy hayotni aks ettiruvchi o'ziga xos ko'zgu bo'lib kelgan.

O'zbek raqsi eng kam miqdordagi ifoda vositalari ko'magida, juda qisq vaqt davomida (lahzada) ko'plab hayotiy hodisalar mohiyatini ifodalashga qodirdir.

Hayotiy hodisalarni ifodalalar va aks ettirar ekan, o'zbek raqsi asosan hayotdan olingan rang-barang taassurotlar natijasi bo'lmish inson hissiyotini ifodalaydi.

Mazkur kitobning ilk bo'limlarida o'zbek raqsi raqsning xoreografiya mavjud bo'lgan barcha Sinflari, Turlari, Xillari va Janrlarini eng oddiy ibtidoiy ritmik taqlidiy va illyustrativ pantomimadan Klassik raqsgacha o'z ichiga olishini aytib o'tgan edik.

Klassik raqsning o'zi nimaq

Mavhum atamalarni amaliy idrok etish uchun oddiy nazariy tushunchalarni idrok etish lozim bo'ladi.

3. Nazariyadan bir shingil

Raqs san'atidagi sinflar, turlar xillar va janrlar

San'at falsafasi ishlab chiqqan qonunlarga ko'ra, barcha Turlar, Xillar va Janrlar ikki Sinfga ajratiladi:

1. *Xalq san'ati* (folklor).

2. *Professional san'at*.

Biz bunga o'zbek raqs san'ati tarixi va hayotidagi muhim ikkita Sinflar ham qo'shamiz.

3. *Yarim professional san'at* — bunga turli dinlar va diniy e'tiqodlar san'atini kiritamiz.

4. *Havaskorlik san'ati* — noprofessional havaskorlar ijro etadigan professional san'at.

Xalq raqs san'ati ham, professional raqs san'ati ham asosiy Tur va Xillarga hamda son-sanoqsiz Janrlarga ajratiladi.

²⁸ Tengsiz iste'dod egasi sozanda, raqqos, qiziqchi Yusufjon Qiziq so'zlari.

Bu torlarning har birini farqlovchi sifat belgilari Raqsning xilma-xil mazmuniy shakllarini tahlil qilish imkonini beradigan vosita, qurol hisoblanadi. Ayni mana shu “vositalar” raqsning tug‘ilishiga sababchi, amaliyotchilar tomonidan yangi raqs asarlarini yaratish quroli hisoblanadi.

Tur tushunchasining sifat belgilaridan kelib chiqqan holda, Raqs san’ati tushunchasi ikki Turga bo‘linadi:

- a) Sport-gimnastik raqsi;
- b) Badiiy raqs.

Ammo raqs shakllarining sifat xususiyatlarini anglab yetmay turib, raqs yaratish tamoyilini tushunish mumkin emas.

Xoreografiya san’ati shakllarini yaratuvchi sifat xususiyatlari quyidagi atamalar bilan ta’riflanadi:

1. *Tasviriy vositalar;*
2. *Ifodali vositalar;*

1. Tasvirlash vositalari:

a) “jonli” hayotdan nusxa ko‘chiruvchi taqlidiy harakatlar va tovushlar (hayvonlar, qushlar, baliqlar, sudralib yuruvchilar xatti-harakatlari);

b) faqat insonga xos hayotiy harakatlarni (mehnat, turmush, harbiy jarayonlarni) takrorlovchi hamda ularning ritmik shakllarini birlashtiruvchi **tasviriy harakatlar.**

Birorta hayotiy hodisani ko‘rish va eshitish orqali bevosita qayd etish kishida tasviriy vositalarni keltirib chiqaradi.

2. Ifodali vositalarni insonda kechayotgan ma’naviy jarayon keltirib chiqaradi. Hayot hodisalarini bevosita ko‘rib va eshitib idrok qilish Inson qalbi orqali sodir bo‘ladi va u Noaniq, Umumlashgan tovush hamda harakatlarni keltirib chiqaradi, yaratadi. Bu harakatlar konsentratsiyalangan **insoniy hissiyotlar:** oodlik, g‘am, sarosima, qo‘rquv, dahshat, tantana va shu kabilarni aks ettiradi; hissiyotlar, kechinmalar Obrazini yaratib, musiqiy ovozlar, inson tanasining harakatlari orqali ko‘rsatib beriladi. (Tabiiyki, bilish-baholash va o‘zgartiruvchi-belgili jarayonni ham qamrab oluvchi san’at asarini yaratish jarayoni yuqorida aytilgandan ko‘ra ancha murakkab. Mazkur asar kontekstida jarayonning “umumiy” kechishi aks ettirilgan xolos).

Yuqorida aytilganlar asosida biz **“tasviriy vositalar”ni shartsiz, “ifodali” vositalarni esa shartli deb atashimiz mumkin.**

Tasviriy vositalar raqs shakllarida hayotiy hodisalarini ko‘ra bilishga yordam beradi, ifodalash vositalari san’at shakllarida ijrochi-yaratuvchini ham, tomoshabinni ham kuyinishga, achinishga, zavqlanishga, nafratlanishga va **shu kabilarga majbur qiladi.**

Ammo tasviriy va ifodali vositalar badiiy Obraz yaratishda deyarli hech qachon sof shaklda namoyon bo‘lmaydi. **Tasviriylik va ifodalilik (emosional ifoda) raqsda uyg‘un yoki almashinuvchan holatda bo‘ladi.**

Badiiy raqsda **“assosiativ tasviriylik”** muhim ahamiyat kasb etadi. Masalan ijrochi biror jonivorning hatti-harakatini tasvirlar ekan, insoniy sifatlarini nazarda tutadi. Aytaylik, yo‘lbarsning hamlasi jasurlikni, qushning qanot qoqishi ruhiy hayajonni eslatishi mumkin. Ko‘tarilgan qo‘llarning keskin titrashi “shamolda silkinayotgan daraxt shakllari” timsolida shamolni ifodalagandek bo‘ladi. Bunday o‘xshatishni raqsning muayyan kontekstida “sarosimali hissiyotlar”ni ifodalagan holda ynada chuqurlashtirish mumkin.

Bu umumestetik tushuncha va ta’riflar shuni ta’kidlaydiki, raqs — so‘z jismoniy, gimnastik harakatlar yig‘indisi emas, balki kishi fikri, hissiyoti va tasavvuri, Plastika, Ritmika va Ohangning garmonik birligi bilan ifodalangan umumiy natijasidir.

Sport-gimnastika raqsi na tasviriy va na ifodali shakllarda inson tanasining obrazli harakatlardan foydalanmagan, ritmik uyushgan, garmonik harakatlarning sof “harakat” usuli hisoblanadi. Bunday raqsning maqsadi — kuch, chaqqonlik, g‘ayratni aks ettiruvchi harakatning o‘zginasi bo‘lib, u uyg‘unlikni, plastikaning batartibligini his qilishdan zavqlanish tuyg‘usini uyg‘otib, ijrochilik zavqini vujudga keltiradi. Harakatning turli texnik shakllari: turgan joyda oddiy yurishdan tortib g‘ayrioddiy sur‘atda yugurishgacha, gir aylanishdan tortib sof akrobatik harakatlaraacha zo‘r mahorat bilan ijro etilishi tomoshabinlarda zavq-shavq uyg‘otadi.

Badiiy raqs — inson tanasining musiqa orqali tartibga solingan, fikr, hissiyot, tasavvur birgalikda tasviriy, assosiativ-tasviriy va ifodali badiiy vositalar yordamida keltirib chiqargan hamda natijada badiiy Obrazni paydo qiluvchi harakatidir.

Biroq, raqs aniq chegaralangan ikki turga ajratilar ekan, shuni aytib o‘tish lozim bo‘ladiki, **badiiy raqs sport-gimnastika raqsi elementlarini o‘z ichiga olmaydi, bu ayniqsa raqsning zarur “bog‘lovchi” bo‘limlarida, raqsning virtuoz bo‘limlarini ijro etishda, asosiysi, raqqos mushaklari, paylari va harakat apparatining elastikligi va nafas olish uyg‘unligini shakllantiruvchi sport-gimnastika elementlari asosiga qurilgan o‘qitish jarayonida** o‘z aksini topadi.

Sport-gimnastika raqsi ham badiiy raqs elementlaridan foydalandi.

San’atda **Xil** tushunchasi san’atning o‘ziga yaqin boshqa turlaridagi qandaydir sifatlarini o‘ziga singdirgan muayyan san’at turi tizimi xususiyatlari bilan aniqlanadi.

Ritm va plastikaning ajralmas birligi hisoblanmish raqs harakatlarida Musiqa — bevosita hissiyotlar oqimi, ya’ni lirika, musiqiy mavzular, musiqiy dramaturgiya xususiyatlari va shu kabilar mujassamlashgan; raqs Tasviriy san’at elementlari — harakatlar va siljishlar suratidan foydalanadi, haykallarga xos statuar holatlarni shakllantiradi va h.k.; Adabiyotdan, nazm va she’riyatdan — syujet, fabula,

xarakter, assosiativ obraz va shu kabilarni, dramaturgiyadan tashkiliy tuzilish, muammo, voqealar rivoji, kulminatsiya, yechim va shu kabilarni o'zlashtiradi.

Agar faqat mana shu uchta sifat belgilari hisobga olinadigan bo'lsa, Raqsda uch Xil mavjud: Syujetli raqs (Adabiyotdan), Lirik raqs (Musiqadan), Statuar yoki Naqshinkor (butun tasviriy san'atdan, zero, statuarlik va naqshinkorlik fazoda harakatlanuvchi plastikani uyushtirishda eng muhim badiiy elementlar hisoblanadi).

Biroq, xoreografiya amaliyotchilari xoreologlar bilan birgalikda Raqs tushunchasi umumlashgan, mavhum tushuncha ekanligidan kelib chiqib, Raqs san'atining sifat belgilarini tasniflashda uning quyidagi xillarini farqlaydilar:

1. **Taqlidiy raqs**lar — hayvon, qush, baliq, o'simlik, inson hatti-harakatlaridan, ya'ni jonli tabiatdan (tasviriy, assosiativ-tasviriy va ifodali vositalardan foydalangan holda) badiiy nusxa ko'chirish.

2. **Tasviriy (illyustrativ) raqs**lar — tasviriy, assosiativ-tasviriy va ifodali vositalardan foydalangan holda mehnat jarayonlarini — ovchi, baliqchi, terimchi, ishchi, hunarmand faoliyati jarayonlarini yoki biror urush janglarni aks ettiruvchi raqslar.

3. **Lirik raqs**lar — inson tuyg'ulari, hissiyotlari, kechinmalarini bevosita yoki obrazli ifodalovchi raqslar.

4. **Estetik raqs**lar — ruhshunoslar "jazava" deb ataydigan, jamlangan asab tuyg'ulari hamda kuchli hissiyotlarni ifodalovchi raqs (ekstatik raqs kishining tabiiy va "mo'jizaviy" kuchlardan olgan taassurotlarini aks ettiradi).

Raqs san'atining navbatdagi ikki xili ishlov berilgan ssenariyning ajralmas tarkibiy qismi hisoblanadi:

5. **Udum raqslari** so'z san'ati, aktyorlik, sirk, musiqiy va raqs san'atidan tuziladigan ko'p qismli tomoshalar syujetlarining tarkibiy qismidir. Udumlar Inson va Tabiatning o'zaro munosabatlarini aks ettiradi; tabiatning "jonli" kuchlarini namoyish qiladi; taqvimiy davrlar (bahor, yoz, kuz, qish), inson hayotidagi asosiy hodisalar — Tug'ilish, To'y, O'limni qayd etadi.

Maxsus udum raqslari muayyan syujet va musiqiy-qo'shiq materiali bilan uyg'unlashgan taqlidiy, tasviriy, lirik, ekstatik raqs to'plami hisoblanib, bu **ijro uslubi hamda xarakterini** belgilaydi.

6. **Marosim raqslari** ham ishlab chiqilgan syujetli tomoshaning tarkibiy qismi sanaladi. Ularni Inson va Jamiyatning o'zaro munosabatlari: balog'at yoshiga yetish, jangchilar yoki ovchilar safiga qabul qilish, qabila boshlig'i yoki oqsoqol etib saylashga bag'ishlangan marosim mavzulari farqlab turadi.

Ijro uslubi va xarakterini belgilaydigan Maxsus marosim raqslari syujet bilan ishlov berilgan, musiqiy material bilan boyitilgan xilma-xil raqslardan tarkib topadi.

Shomonlar, jodugarlar, tabiblarning ekstatik raqslari, keyinchalik esa diniy raqs ham ishlov berilgan, diniy syujetli tomosha-marosimning maxsus qismi hisoblanadi.

Professional raqs san'ati ham ikki asosiy raqs turidan tarkib topadi. Butun xalq ijodiyoti va professional san'atning boshqa Turlari negizida boshqa Xillar vujudga keladi, ularning har biri turli mintaqalarda turlicha sifat belgilariga ega bo'ladi. "Professional raqs" bo'limida aynan shu haqda so'z yuritiladi.

4. Xalq raqs san'ati janrlari

Agar san'atda Xilning sifat belgilari san'atning boshqa turlari sifatleri bilan birikkan holda o'z sifatlarini shakllantirsa, **Janrning** sifat belgilari va badiiy vositalari san'at turining "ichidan" aniqlanadi.

Tomoshabinlarga faol ta'sir ko'rsatishning badiiy usullarini tanlaydigan raqs yaratuvchi yoki ijrochining badiiy maqsadi muayyan janrdagi raqsni yaratishda asosiy kuchga aylanadi.

Muallif ijobiy shodiyona hissiyotlarni paydo qilishni istaydi va namunalidir ibratli xarakterlarni, shodiyona voqealarni, baxtli hissiyotlarni, tabiatning yoqimli hodisalarini namoyish qilishga harakat qiladi. Agar muallif turmushdagi salbiy kuchlarni aniqlash va aks ettirishni, kishilarda ularga nisbatan qiziqish uyg'otishni istasa, u hissiyotlar, tuyg'ular, voqea-hodisalarning dramasi, to'fojiali intihos — o'lingacha ko'rsatib beradi.

Estetik M.Kogan shunday yozadi: "Bir qutbda hayot hodisalarini ijobiy baholashning eng yuqori darajasini mujassamlashtirgan janrlar, sharafluvchi janrlar: madhiya, oda, difiramb, qahramonlik poemasi yotsa, qarshi qutbda esa eng keskin inkor janrlari, satira janrlari yotadi. Bu ikki qutb orasida oraliq janr seriyalari: yo'qotish natijasidagi g'am-g'ussani ifodalovchi janrlar — fojia, rekviyem, dafn marshi, elegiya mavjud. Diapazonning boshqa tomonida xor qilib yoki butunlay yo'q qilib yuboradigan emas, balki iltifotli, muloyim, hatto do'stona, quvnoq tusdagi janrlar — fars, vodevil, do'stona sharj, lapar va shu kabi yumoristik janrlar yotadi"²⁹.

Drama nazariyasi ko'p sonli janrlarni to'rtta asosiy guruhga birlashtiradi:

1. Komediya — yumoristik (do'stona kulgi), satirik (kulgi bilan "chaqib oladigan"), maishiy (hayotning ikir-chikirlarini ko'rsatish).

2. Drama — maishiy sahnalar, bunda hayotdagi ijobiy va salbiy kuchlarning keskin to'qnashuvi sodir bo'ladi.

3. Tragediya — kuchli salbiy kuchlar yorqin ijobiy kuchlarni azoblaydigan, ustidan g'olib keladigan, halok qiladigan hayot sahnalari.

4. Grotesk — komik yoki tragik shaklda namoyon bo'luvchi salbiy kuchlarning haddan ortiq konsentratsiyalanishi.

²⁹ Коган М. Морфология искусств. — Л., 1972.

Hayotiy mavzularning turilligi janrlarning xilma-xilligini ta'minlab turadi, bu muallif Maqsadiga — o'oyaga bog'liq. Ayni bir mavzuning o'zi dramatik, tragik, komik yoki grotesk usulda ochib berilishi mumkin.

Har qanday xalqning folklor raqsida ko'p sonli janrlar jamlangan bo'ladi. Zero, *raqsni muayyan Janrda yaratishning badiiy tamoyillarida cheksizlik yashiringandir*. Kunning bir lahzalik mavzusini va "tarixiy" raqs hikoyasining epik davomiyligini aks ettirishda aynan "janr" yordam beradi.

Raqsning Tur va Janr sifatlarini aniq aks ettirish xususiyatlari ijrochilik san'atida raqs tushish Uslubi va Xarakterida mujassamlashgan.

Raqs uslubini raqsni tarkib toptirgan san'at turlarining sifatleri shakllantiradi va yo'naltiradi, bular — asar syujeti, tematikasi (adabiyotdan), kiyim, uning rangi, bichimi, gazlama fakturasi, zargarlik bezaklari; oyoq kiyim shakli; harakatlar tasviri, gavdani ma'lum holatda tutish (tasviriy san'atdan) va h.k.

Bu barcha elementlarning amaliyotda uyg'un "birikuvi" Stilistika deb yuritiladi. Xuddi mana shu narsa ijro Uslubini belgilaydi.

Plastika gavda maxsus holatda qo'yilganda, mushaklar kuchining alohida yo'nalishlari belgilanib, raqs-obrazning ifoda imkoniyatlarini kengaytiruvchi nozik ijro harakatlari almashinib turganda o'zgaradi (erkin, keng, keskin, ravon; davomli, titroqli, tezlashgan va h.k. harakatlar).

O'z materiali hamda maqsadiga ega bo'lgan raqqos janr sifatlarini aks ettirib, hayotning komik-yumoristik, satirik, dramatik, tragik hodisalarini, inson xarakteri xususiyatlarini aniqlab, aniq badiiy obrazni yaratib, gavda plastikasini o'zgartirib boradi.

Janr belgilari raqs shakllarini o'zi o'zgartirgandek bo'ladi, har bir plastik shtrixni muayyan xususiyatlar bilan boyitib, raqs, mimika, libosning deyarli har bir detalini idrok qilib, harakatlarni "uyushtiradi" va "mufassal" rejalab chiqadi.

Gavdaning muayyan "qo'yilgan" holatiga (taranglik, "bo'shanglik", siqilganlik va h.k.): a) mushaklar kuchining yo'nalishlari (gavda ichiga, eniga, yuqoriga; yelkadan belgacha, belda "konflikt" chiziq hosil qilib, tovondan yuqoriga belgacha va h.k.); b) yelka qismining holati va shakllari (elka bo'g'imlarining biroz ko'tarilgan, keskin pastga tushgan holati; assimetrik joylashgan: bir bo'g'im ko'tarilgan, ikkinchisi tushgan, bo'g'implardan biri oldinga chiqqan, ikkinchisi — orqada va h.k.) tufayli erishiladi.

Qo'l harakatlarining "uyushgan" shakllari (tirsakdan bukilgan, barmoqlar to'g'ri yoki bilakdan bukilgan va h.k.) qo'l barmoqlari holatini (barmoqlar to'g'riga uzatilgan, bir-biriga yopishgan yoki orasi ochilgan, yarim bukilgan, musht qilib tugilgan va h.k.) shakllantiradi. Oyoqlarning uyushgan harakati (yengil yuzaki pliyе — yarim o'tirgan yoki keskin o'tirgan holat; tabiiy holatda oyoqlarni ohista, keskin yonga, chetga, yuqoriga, orqaga, oldinga siltash)

tovonning "ish" shaklini belgilaydi (barmoq uchlarida yurish, oyoqlarni to'la bosib yurish va h.k.).

Gavdaning o'ziga xos harakatlari ham tashkil etiladi (gavdaning beldan yuqori qismini o'ngga, chapga keskin yoki ohista burish, orqaga, oldinga tashlash, bel atrofida aylantirish va h.k.).

Xarakteri bo'yicha turli bo'lgan harakatlardan juda ta'sirchan rolni chiqarish mumkin: bir harakat mayin bo'lsa, boshqasi — keskin, o'tkir bo'ladi, bu esa konfliktni, komik va dramatik effektini aks ettirish imkonini beradi.

Harakatlarning muayyan xususiyatlariga alohida urg'u berilgan shakllarning mimika bilan uyg'unlashganligi — dramatik, tragik, komik yoki grotesk siymolarni istalgancha aks ettira oladi.

Ijodkor-ijrochi ruhiy plastikani bir nuqtaga jamlab, ijobiy yoki salbiy, ideal yoki umuman "hech qanday obrazsiz" obrazni, kulgili yoki jirkanch obrazni yarata olishi, hissiy rang berilgan va maxsus ishlangan harakatlar orqali fojiali chorasizlik, ruhiy bo'shliq va yo'qlikka intilish kabi holatlarni ko'rsatib bera olishi mumkin.

Xoreografik amaliyotda janrning sifat belgilaridan kelib chiquvchi plastikaning o'zgarish olish xususiyati raqs xarakteri deb ataladi.

Shuni alohida ko'rsatmoq lozimki, janr sifatleri o'zida turli xil muayyan asarlarni yaratish uchun deyarli cheksiz badiiy imkoniyatlarni mujassamlashtiradi.

5. O'zbek professional mumtoz va xalq lirik raqsining hissiy obrazlari

O'zbek professional raqsi quyidagilarda aks etadi:

— birinchidan, an'anaviy o'zbek-tojik masxarabozlar teatri tomoshalarida. Bular plastika va mimika yordamida umumlashtirilgan Obraz-tiplar, Obraz-niqoblar yaratadi;

— ikkinchidan, an'anaviy sirk artistlari san'atida. Bunday tomoshalarda u yordamchi rolni o'ynaydi;

— uchinchidan, professional raqs san'atida.

Mumtoz o'zbek raqslari odatda ko'plab xalq va havaskor raqslari — Solo singari ijro etilgan. Raqsda yakkaxonlik butun O'rta Osiyo musiqa san'ati rivojining o'ziga xos xususiyatlarini aks ettiradi.

O'zbek va tojik xalqlari ko'p asrlik musiqa san'atining eng muhim va jiddiy yutuqlaridan biri — bu chuqur mazmunli, ko'p qismli va murakkab shakldagi vokal-cholg'u asarlari bo'lmish Maqomlardir (shakl jihatidan ular yevropacha syuitalarni eslatadi).

Hindcha Ragalar, ozarbayjoncha va armancha Mug'amlar, eroncha va arabcha Maqamlar o'zbekcha-tojikcha Maqomlarga o'z shakli va mazmuni jihatidan juda yaqindir.

Maqomlarni o'rganish o'tgan asrdayoq yevropalik musiqashunos olimlar tomonidan boshlab berilgan edi. XX asrning 70-yillarida dunyo musiqa jamoatchiligi tomonidan Maqomlar "sharq xalqlari musiqa madaniyatining oliy shakli" deb tan olingan bo'lib, ular o'z tarixiy-madaniy ahamiyati bo'yicha Yevropa professional musiqasi, simfonik musiqa va opera bilan tengdir.

Musiqiy-obrazli umumlashmalarning falsafiy chuqurligi, inson his-tuyg'ularining ruhiy chegaralari va nozik chiziqlar bilan to'yinganlik, shakllarning yuqori professional ishlanganligi, ijrochilikning texnik tomonlari musiqa san'atining bu qatlamini umumbashariy madaniyatning eng qiziqarli va ahamiyatli yutuqlaridan biri deb tan olinishiga asos bo'ladi.

Vokal-cholg'u maqomlarning o'ziga xos shakllari, unison tovushlar asl musiqiy vositalar yordamida keng badiiy obrazlar yaratishga, inson qalbi dialektikasini garmonik ravishda ishlov berilgan ko'p ovozli simfonik musiqa singari ochib berishga qodirdir.

Maqomning ijrochilik yo'llari XVIII asrda ko'p ovozli musiqa shakllarini yaratgan "uyg'onish davridan keyingi" Yevropa uchun tushunarsiz edi. Natijada Sharq professional musiqasiga folklorning yaxshi rivojlanmagan shakli deb qarash vujudga keldi.

Notalarga bo'ysunmas maqomlar to'la hajmda faqat o'ziga xos xususiyatlari sababligina saqlanib qolgan.

Maqomlar avloddan avlodga, Ustozdan Shogirdga og'zaki ravishda o'tib kelgan.

Maqom faqat ijro etilayotgan paytdagina obyektiv voqelikka aylangan, shu sababli maqomlarning ustoz-shogird zanjiri bilan avloddan avlodga o'tib kelishiga jiddiy e'tibor berilgan.

Muhimi shundaki, ijro etish jarayoni ko'p hollarda asar yaratish jarayoniga ham aylanib ketgan: avloddan avlodga o'tib, sayqallanib kelgan muayyan musiqiy vaznlar materialida o'ziga xos improvizatsiyalar qilingan. Musiqiy pardalar quyidagilar bilan mustahkamlangan: birinchidan, ijrochi-bastakorlarning eshitish xotirasi bilan; ikkinchidan, o'ziga xos musiqashunoslik asarlari bilan. O'rta asrlar musiqashunoslik fani matematika bilan bir qatorga qo'yilgan. Bu asarlarda muayyan davr musiqa san'ati yutuqlari, musiqa pardalari va maqomlarning murakkab shakllari to'g'risidagi ma'lumotlar mustahkamlab qo'yilgan.

Maqomlarda biror aniq syujetni ifodalovchi konkret badiiy tasvir vositalari mavjud emas. Maqomlardagi musiqiy obrazlarning umumlashgan ta'siri yagona she'riy "Programmali syuita"ga yoki bo'lmasa "Programmasiz syuita"ga aylanib borishi mumkin. Maqomlarning "programmasi" so'zli-vokal she'riyatga joylangan.

Farg'ona vodiysi, Xorazm va Buxoro professional raqslari, cholg'u-vokal "Shashmaqom" va farg'onacha "Chormaqom" singari "tarixiy xotira" bilan muayyan murakkab ritm-ohangli raqs syuitalarida bitilgan. Farg'onada bu "Katta o'yin", Buxoroda — "Maqom raqsi" (Ufori), Xorazmda ham "Maqom raqsi" (Ufori) deb yuritiladi.

Keksa ustozlar bu syuitalarni "Maqom o'yini" deb yuritadilar, lekin "Shashmaqom" va "Chormaqom"ni "Maqom o'yini" bilan adashtirmaslik kerak deb uqtiradilar, chunki bular butunlay boshqa-boshqa asarlardir³⁰. Lekin professional raqqoslar "ufori"ni (ritmik qismni) "Shashmaqom"dan ham, "Chormaqom"dan ham olganlar.

Musiqiy Maqom: birinchidan, musiqiy pardalarning tarixiy yig'indisidir; ikkinchidan, muayyan musiqiy pardalar chegarasida yaratilgan eng buyuk asarlar yig'indisidir (ular asrlar davomida sayqal topgan); uchinchidan, professional qo'shiqchilar, cholg'uchilar va bastakorlar uchun bir maktabdir.

Raqslar Maqomlar:

— birinchidan, muayyan ritmik, ritm-ohangli qismlar — usullar va ularga xos kompleks tana harakatlarining tarixiy yig'indisidir;

— ikkinchidan, muayyan ritmik usullar va ritm-ohangli qismlar asosida yaratilgan eng buyuk raqs asarlari yig'indisidir;

— uchinchidan, ijrochilar va bastakorlar uchun bir maktabdir.

Ritm-raqs usuli, xuddi ritm-ohang-raqs qismlari kabi, muayyan musiqiy shakl, aniqroq qilib aytganda — *formula. Matematikada bo'lgani kabi, musiqiy formula ham o'z isbotiga ega bo'lgan xulosadir. Usullarning (ritm-raqs va ritm-ohang usullarining) ijrosi faqat formal, ya'ni formulani shundayligicha takrorlovchi bo'lishi, yoki ijodiy, ya'ni musiqachi musiqiy figurani "isbotlashi", rivojlantirishi ham mumkin edi.*

Bu yerda shuni alohida qayd etish lozimki, raqs Maqomlarida usul faqat tovush ifodasi emas, balki uning plastik ifodasi hamdir. Shuning uchun ham "usul" tushunchasi raqsda ritm-raqs formulasi degan so'zni anglatadi.

Ijrochi-raqqoslar tovush usulini plastikada ifoda etgan holda musiqachilarning ketidan borgan. Ilg'or raqqoslar esa musiqachilarni plastik figuralarni ifoda etishga da'vat qilganlar.

Turmushda va fanda "Maqom qo'shiqchiligi" degan tushuncha bor, endi "Maqom raqsi" va "Usul raqsi" degan tushunchalarni ham kiritish vaqti kelgan ko'rinadi.

Taniqli musiqachilarni, jo'r bo'luvchilarni nega "Usulchi" deb ataganlari endi tushunarli — ular Usullarning bilimdonlari va posbonlari bo'lganlar.

³⁰ Xabarchi raqqoslar haqidagi qisqacha ma'lumotlar kitob oxirida keltirilgan.

Odatda, doirada “yetakchi partiya”ni ijro etayotgan musiqachi raqqoslarga jo‘r bo‘layotgan cholg‘uchilar guruhining o‘ziga xos dirijyori, rahbari sanaladi. Doirachi barcha usullarni bilishi kerak va ijro davomida ularni rivojlantirib boradi. Buni amalga oshirish uchun esa doirachi doira chalishning virtuoz ko‘rinishlari va maqomlarning barcha qismlariga xos raqs shakllarini yaxshi bilishi lozim.

Mohiyatga ko‘ra usulchilar an’anaviy pedagoglar va baletmeysterlar bo‘lganlar.

Raqs musiqasi tuzilishining xususiyatlari, “Katta o‘yin”, “Maqom raqsi” qismlarining tizimi o‘zbek raqslari ijrochilari oldiga yevropacha xoreografiya uchun g‘ayrioddiy bo‘lgan badiiy vazifalarni qo‘yadi.

Yevropada deyilarki: **“Raqs — jon bag‘ishlangan musiqa, ko‘zga ko‘rinadigan ohangdir”**. O‘zbek raqs kompozitsiyalarida ohang bo‘lmasligi ham mumkin, lekin raqsdan ritm tug‘iladi: “Tana harakatlarida jonlangan ritm — bu o‘zbek raqsidir”.

Buyuk rus kompozitori R.M.Glier, o‘zbek musiqasida ritmning ahamiyati haqida shunday degan edi: “U xuddi ohang kabi mustaqil, va, bir tomondan, faqat ohang ustiga pyesani qurish mumkin bo‘lsa, ikkinchi tomondan, musiqiy pyesani faqat ritmning o‘ziga asoslanib ham yaratish mumkin”³¹.

Kam uchraydigan ritmik boyluk va, B.Asafev aytganidek, cholg‘u va vokal musiqada “sinkopa, ya‘ni urg‘uning ritmning kuchli qismidan kuchsiz qismiga o‘tishi texnikasi” butun o‘zbek musiqasini raqsga moyil qiladi³².

Raqs kompozitsiyalari — usullar — alohida boyligi va ritmik tasvirning xilma-xilligi bilan ajralib turadi.

Farg‘ona maktabiga mansub o‘zbek maqom raqslari faqat urib chalinadigan musiqa asboblari — doira, nog‘ora, qo‘shnog‘ora, qayroq jo‘rligida ijro etiladi. Bu holda musiqiy kompozitsiya ko‘plab usullardan tashkil topgan zanjir shaklida bo‘ladi. Bunday raqs ijrosining murakkabligi shundaki, ijrochi, aniq va cheksiz o‘zgaruvchan ritmga bo‘ysungan holda, barcha tana harakatlari kompleksi bilan ohangni “ayta olishi”, ya‘ni raqsning ruhiy mazmunini tana plastikasi orqali ifodalay olishi kerak.

Doiraning markaziy qismi yoki halqa qismiga urib chalinganda hosil bo‘ladigan tovushlar raqqosga usul ohangini “ayta olish”ga yordam beradi. Dinamik va ovoz-tembr effektlarini vujudga keltiruvchi turli balandlikdagi tovushlar kombinatsiyasi bir cholg‘u asbobi jo‘rligini polifonik, ya‘ni ko‘p ovozli jo‘rlikka aylantiradi.

Farg‘ona, Xorazm, Buxoro ohangli raqs pyesalari ham ishlab chiqilgan usullar birikmasi asosida tuziladi, bunda ritmik qadamlar urib chalinadigan

³¹ Романовская Е.Е. Статьи и доклады. — Т., 1957. (Глиэр).

³² O‘sha joyda. Asafyev.

asboblardan yordamida bo‘rttirib ko‘rsatiladi yoki torii asboblardan — dutor, tanbur, rubob yoki chang jo‘rligi bilan ajratiladi.

Ulug‘ olim Forobiy o‘zining “Fanlar tasnifi” kitobida harakatni musiqa fanining muhim qismi deb aytadi. Uning yozishicha: **“Musiqaning uchta ildizi bor: metr, ohang va harakat”**.

“Metr ongli tushunchalarni kerakli o‘lchovlarga tushirish uchun o‘ylab topilgan; ohang baland va past tovushlarni kerakli o‘lchovlarga tushirish uchun o‘ylab topilgan; bu ikki ildiz eshitish qobiliyatiga bog‘liqdir. Harakat esa **ko‘rish qobiliyati bilan bog‘lig‘**, u bir-biriga o‘xshash va o‘zaro taqqoslanishi kerak joiz harakatlarni metr va tovush bilan hamohang bo‘lishi uchun o‘ylab topilgan. Harakat fani shu ikki asosiy tuyg‘uga, ya‘ni eshitish va ko‘rish qobiliyatiga bo‘ysunadi”³³.

“Harakat fani” “Maqom o‘yin” — “Katta o‘yin” raqs ekzersislarida Stanislavskiy sistemasining temp-ritm to‘g‘risidagi qismlari bilan hamohang sistema bo‘yicha ishlab chiqilgan.

Yevropaning taniqli musiqashunosi R.I.Gruber shuni alohida qayd etadiki, arablar, eroniylar va O‘rta Osiyo xalqlarining musiqiy madaniyati o‘rta asrlar davomida hayotga mustahkam o‘rnashib borgan. “Bu shunday buyuk ehtiroski, u ba‘zan beixtiyor tarzda hissiyotga aylanib ham ketadi, bu oshiq, g‘amgin, jafokash va zavqli shaxsni ifodalashga intilishdir. **Bu — ichki tuyg‘ular dunyosiga nisbatan benihoya qiziqishdir**”³⁴. Bu qiziqish raqs sistemasida, o‘zbek mumtoz raqs maktabida yaqqol namoyon bo‘ldi.

O‘zbek va tojik raqsalarining obrazlilik shartli-emosional, ya‘ni ifodalidir (o‘zbek raqsalarining obrazlilik Yevropa mumtoz raqsalarining obrazlilikiga mos keladi). Biroq inson tanasining bevosita, tasviriy harakatlarini umumlashtirishga yordam beruvchi, inson ruhini aks ettira oluvchi badiiy usullar birmuncha she‘riylashtirilgan. Bu xususiyat o‘zbek maqom raqsini ispan mumtoz raqsiga o‘xshatadi. **Shuning uchun o‘zbek maqom raqsi shakllarini, xuddi ispan mumtoz raqsalaridagi kabi, qo‘llar, oyoqlar va butun inson tanasining bir maromdagi harakatlari birlashtiriladi**.

O‘zbek maqom raqsalarini qo‘llar, oyoqlar, tana, umurtqa pog‘onasining bo‘yin qismi holatlarining juda ko‘p sonli kombinatsiyalaridan, qadamlar va siljishlardan, bir joyda yoki siljigan holda turli aylanma harakatlardan tashkil topadi.

Tana qismlarining alohida harakatlari emas, **balki aynan shu harakatlarning ko‘plab kombinatsiyalari cheksiz sonli raqsalarini yaratish uchun material bo‘ladi. Chunki raqs elementlari qat‘iy chegaralangan bo‘ladi**.

³³ Джумаев А.Б. Трактат о музыке Мухаммада Нашапура. — Т., 1985.

³⁴ Грубер Р.И. История музыкальной культуры. — Т. I. — М. — Л. 1941.

Raqs shakllari aniq belgilangan.

Tananing turishi va ijro uslubi — majburiy.

Ya'ni shakllarga birlashtirilgan va elementlarga taqsimlangan o'zbek maqom raqsi — bu erkin improvizatsiya emas, balki sistemadir.

Taniqli rus xoreografi Fedor Lopuxovning Yevropa mumtoz xoreografiyasi ahamiyatini ochib beruvchi formulasi bilan aytganda, o'zbek maqom raqsi harakatlari to'g'risida shunday deyish mumkin: *“harakatlar o'z ahamiyati va o'z fikriga ega”*, ular ijrochining individual kayfiyatini uning milliy xarakteri orqali ochib berish bilan kifoyalanmaydi, bu esa o'z navbatida folklor raqsining asosiy belgisidir.

Bunda shuni tushunish muhimki, raqs shakllarini bundan bir necha asr ilgari ilmi, yuqori malakali raqs ustalari umumlashtirib ketganlar, ular qonunlar yaratib, butun bir boshli sistemani tuzganlar, bu esa hech qayerda qog'ozga tushirilmagan Raqsning asosiy shakllari, Asosiy ritmlar, formulalar va ohanglarni hozirgi kungacha saqlab kelishga yordam bergan. Bular faqat saqlanib qolmay, balki rivojlanib ham kelgan, chunki raqs biror tarixiy davrdagi hayotiy manfaatlarni aks ettirmasa, u allaqachon yo'q bo'lib ketgan bo'lar edi. Demak, raqs asta-sekin o'zgarib borgan, unda yangi mazmun paydo bo'lgan, sistema va qonunlar esa uning eng asosiy, muhim qismini saqlab qolishga va yangilab turishga imkon bergan.

O'zbek maqom raqsining g'oyaviy mazmuni — ijobiy va insonparvardir; raqs mavzulari esa xilma-xil bo'lib, ularda intim-insoniy va umumbashariy mavzular teng muhim o'rinlarni egallaydi.

Aniq ishlangan va aniq shakllarga birlashtirilgan harakatlar zaxirasi ko'plab insoniy tuyg'ularni ifodalay oladi va turli konstruktiv kombinatsiyalar orqali raqs obrazlarini yaratish imkonini beradi, ya'ni inson tanasining garmonik harakatlari orqali fikr va tuyg'ularni aks ettira oladi.

a) Asosiy shakllar.

Yevropa mumtoz raqsi va o'zbek maqom raqsi harakat sistemalari turlichadir.

Yevropa mumtoz raqsi shakllari quyidagicha ta'riflanadi:

1) oyoqlarning to'la ochilish qobiliyati; 2) oyoqlarning to'la rostlanib, tekis turishi; 3) tananing orqa qismi tekis, muskullarda kuch zaxirasi sezilib turadi; muskullardagi kuch oyoqlarning pastki qismidan belga qarab va yelkadan orqa bo'ylab belga qarab yo'nalgan bo'ladi; 4) kerilgan oyoqlar pozitsiyalari (majburiy); 5) qo'llarning holatlari (majburiy 4 yoki 6 ta), muskullar kuchi muayyan zaxirasi bilan; 6) gavdaning holatlari (majburiy); 7) joyida turgan holda va siljib aylanish; 8) oldinga va yuqoriga sakrash harakatlari; 9) havoda aylanib sakrash harakatlari; 10) puantda (ayollarning raqs poyabzali uchidagi qattiq qismi) yurishlar, aylanishlar; 11) ushlab qolish — kavalier va raqqosaning birgalikdagi harakatlari, akrobatik shakllari bilan.

O'zbek maqom raqsining harakat tamoyillari boshqacha:

Oyoqlarning holati: farg'onacha raqsda — oyoq uchlarining deyarli tabiiy chegaragacha ochilishi bilan, xorazmcha va buxorocha raqsda — tabiiy chegaragacha, yarim va to'la ochilish bilan.

Oyoqlarning ochilishi qobiliyati, ya'ni tizzalarning qarama-qarshi tomonlarga burilishi va oyoqlar uchlarining ikki tomonga ochilishi mumtoz (balet) raqsida oyoq harakatlarining asosiy xususiyati bo'lib, bu qobiliyat ko'plab murakkab raqs kombinatsiyalarini bajarishga yordam beradi. Har bir inson, agar uning oyoqlari to'g'ri bo'lsa, tabiiy ochilishni bajara oladi, lekin turli millat vakillarida bu qobiliyat turlicha bo'ladi, chunki oyoq uchlarining ochilish qobiliyati insonning jismoniy tarbiyasiga, uning qanday mehnat bilan bandligiga, yashayotgan yerining relefiga bog'liqdir.

O'zbek xalqi vakillarida oyoq uchlarining tabiiy ochilish qobiliyati ruslar, ukrainlar, beloruslar, Boltiqbo'yi aholisiga nisbatan yaxshiroq rivojlangan. Bu qobiliyat butun umr davomida shakllanib kelgan. Mebellar yo'qligi kishiga faqat yerda, chordona qurib o'tirishga imkon beradi, bunda oyoqlar tizzadan bukilib, tizzalar ikki tomonga keriladi, tizzadan pastki qismi esa chalishtirilib o'tiriladi. Shu taxlit har kuni o'tirganda o'ziga xos trenaj vujudga kelgan va oyoqlarning tabiiy ochilishi ancha aniq bo'lib borgan. Bu, albatta, raqsda ham aks etgan, ayniqsa o'ziga xos qadamlar, pozalar va aylanma harakatlarda ko'zga tashlanadi.

Keyingi yillarda xalqning, ayniqsa, shaharliklar turmushi keskin o'zgardi, yoshlarning yurishlarida ham oyoq uchlarining tabiiy ochilishi juda kam seziladi. Demak, raqsni sahnalashtirishda shuni esda tutmoq kerakki, o'zbek xoreografik merosiga xos bo'lgan tabiiy ochilish muhim xususiyat bo'lib, buni chetlab o'tib bo'lmaydi, chunki milliy raqsning o'ziga xosligi ko'pincha aynan shunga bo'liq.

Yuqorida qayd etilganidek, o'zbek mumtoz professional raqsida harakatlar ifodalidir. Bu esa o'zbek xalq lirik raqsini tushunishda juda muhim. Raqsni o'zlariga ikkinchi kasb qilib olgan xalq raqqoslari va havaskor raqqoslar professional raqqoslarga taqlid qilganlar va ularning harakatlari ifodali, shartli, biroq faol va tuyg'ularga to'la bo'lgan.

O'zbek raqsi ustalari — virtuoz ijrochilar, usullarni yig'uvchilar farg'onacha professional va havaskor raqslarni ochilayotgan yoki so'lib borayotgan gul bilan qiyoslaydilar. Ochilayotgan g'uncha, lola, boychechak, gulsafsar, so'layotgan atirgul, shamolda to'kilayotgan bodom gullari obrazlari raqsning ma'nosini ochib beruvchi she'rlar va qo'shiqlarda ko'p uchraydi. Bu lirik ma'no silliq harakatlarda, joyida va davra bo'ylab gir aylanishlarda, yer uzra suzib boruvchi yurishlarda ham bor.

Iste'dodli rus baletshunosi Golubov-Potapov Tamaraxonim farg'onacha raqslari ijrosiga bag'ishlangan maqolalaridan birida shunday yozgan edi: "O'zbek raqslari ijrochidan tashqarida emas, balki uning ichki dunyosidan joy topadi. Ular dilkash, haqqoniy, ochiq. Bu raqslarni men vazmin emas, balki uyatchan deb ta'riflagan bo'lar edim. Bu Sharq odatlari va an'analaridir. Sharq ayoli qaynoq tuyg'ularga ega, lekin muhabbat izhorida juda uyatchan. U o'zini har yoqqa urmaydi, balki o'zini bosib turadi. Ba'zan taqqa to'xtaydi, mukammal ishlangan haykaldek tosh qotadi, intihosiga yetmagan drama kabi to'xtab qoladi... Uyog'iga nima bo'ladi... hozircha esa, chala qolgan gapdek, jozibakor va ma'nodor taassurot..." "To'xtab qolishlar aniq va ritmik. Bu o'ziga xos statika, osoyishtalik. Oddiy tanaffus yoki pauza emas, balki harakatlar jamlanmasi. Istasangiz, uning potensial shakli deb atang. Muskullarni bo'shashtiring, tanaga erkinlik bering, u tramplinsiz, uyg'ongan energiya quvvati bilan ilgari ketadi va sahnani to'ldiradi..."

Sharq raqslarida oyoqlar yerdan kam uziladi. Ularning go'zalligi parvozda emas, qadamda. Qo'llar qush bo'lib ko'kka ko'tariladi, parvoz qiladi, nafas olgandek bo'ladi, kaft-qanotlar havoni kesadi, quchadi. Raqsda to'xtab qolishlar juda katta ma'noni anglatishi mumkin. Bunday holatlar harakatga ma'no baxsh etadi, lekin unsiz so'zlaydi, tana holati, bilinar-bilinmas burilish yoki yelkalarining uchishi bilan so'zlaydi, qo'lning yengil silkinishi, sezilar-sezilmas bosh irg'ash va, eng avvalo, nigoh bilan so'zlaydi. Oyoqlar xuddi gilamda yurgandek, yengil tashlanadi, yerni bosmasdan, balki unga faqat tegib turadi. Raqs sahna uzra sekin yastangandek bo'ladi. Hatto sho'x, harakatchan raqslarda ham, kishi o'zini unutilib, keskin harakatlar qilayotgan paytda ham, oyoqlarning tovushi deyarli eshitilmaydi. Oyoqlar harakatchan tanani avaylab, lekin mahkam tutib turadi va bu yuk ularni charchatmaydi... Oyoqlarda allaqanday ajabtovur yumshoqlik bor.

Bu raqslarda ayolning fidokorligiga qoyil qolgan kishi: u ayollarga xos irodasizlikka nisbatan befarq, shaddodlikni yoqtiradi va surbetlikka toqat qila olmaydi...

Raqsda eng asosiysi — qo'llar, sezgir va ehtirosli qo'llar, barmoqlarning ustomonligidir. Bunaqasi g'arbdagi hech qaysi plastika madaniyatida yo'q..."³⁵

Agar farg'onacha raqsni ochilayotgan gulg'unchaga qiyoslab, uni Bahor raqsi deb atalsa, xorazmcha raqslarni esa Kuz raqsi deb atalgan ma'qul. Lekin kuz deganda tabiatning so'nib borishi payti emas, balki yetilib pishgan saxiy tabiat, olovdek ranglar, oltindek barglar ko'z oldiga keladi. Professional raqqosalarning kostyumlarini o'ziga xos bosh kiyimlari, gulbarglar shaklidagi

³⁵ *Голубов-Потанов. Тамара Ханум. Журн. «Театр», 1946.*

ko'krak taqinchoqlari bezab turishi bejiz emas. Alvon rang yoqutlar bilan aralash, yengilgina zanjirchalarning uchlariga taqilgan, jimjiloqning tirnog'iday keladigan yuzlab gulbarglar shildirab, jiringlab, raqsning kuzni ifodalashiga ko'maklashib turadi.

(Shunisi maroqliki, zargarlik buyumlari yasaladigan metall, garchi u sarg'aygan barglarning rangida bo'lib, tarkibida 30% oltin, 50% kumush va 20% mis bo'lsa-da, uni "oq metall" deb ataydilar.)

Biroq tana turishi, qiliqlar ochiq-oydin, lekin juda nozik ravishda jonivorlar va qushlar dunyosiga taqlidni anglatib turadi.

Xorazm raqslarining asosiy shakllari, xuddi Farg'ona raqslaridagi kabi, tasviriy-she'riy obrazlarni vujudga keltiruvchi ritm-plastik usullarda "berkingan". Kaptarlarning qanot qoqishi, qirg'iylar va burgutlarning keng yozilgan qanotlari, qirg'ovul patlarining ola-bula ranglari, qarqaraning vazmin qadamlari, qarmoqdan chiqib ketgan cho'rtanning bilanglashi, ko'rsichqonning yumshoq yurishlari, qip-qizil lolalarning tik qaddi-basti, saksovlarning baquvvat, yashil shoxlarini ko'rgandek; echkilarning tuyuqchalari jarangi, chopqir otlarning dupuri, turnalarning qur-qurlari, ovni bo'lashib olayotgan chorloqlarning qichqiriqlari va barxandan-barxanga ko'chib yurgan qumlarining tovushini ham eshitgandek bo'lamiz; Amudaryo to'lqinlarining shovullashi qulog'imizga chalingandek bo'ladi...

Shu bilan birga, xorazmcha maqom raqslarining plastik obrazlari tirik tabiatdan olingan taassurotlarning bevosita ifodasi bo'libgina qolmaydi. Ibtidoiy obrazlar inson tuygulari, ehtiroslarini — nafasat, nafrat, o'ynoqi aldov, qo'rquv va umidni aks ettiradi.

Xorazm maqom raqsi sistemasida asl milliy xarakter xususiyatlari aks etadi. Unda xalqning tarixini, shafqatsiz tabiat va uni bo'ysundirgan Insonni: dadil, chapdast, kuch-quvvatli, sho'xchan, yumorni ham, inson lirikasini ham nozik tushunadigan, miyig'ida kulib turuvchi yoki mazax qiluvchi, kuldiruvchi va hayron qiluvchi, qo'rqituvchi va qoyil qoldiruvchi Insonni ifodalaydigan badiiy shakllar mujassamlashgan.

Xorazmcha raqsda oyoq harakatlari qo'l harakatlari kabi muhim: yengil sakrashlar, flik-flyak, tizzalarning yengil bukilishi va hokazo. Korpusni qo'yishda ham oyoqlar muhim rol o'ynaydi, bunda oyoqlar uchlari doimo bir oz yoki o'rtacha ochilgan va doimo tizzalar bir oz bukilgan bo'ladi — go'yo yuqoriga, uzoq-uzoqqa sakrab ketishga tayyorlanib turgandek. Lekin xorazmcha raqslarda aylanma harakatlar umuman bo'lmaydi.

Buxorocha maqom raqslari — shiddatli, ehtirosli, intiluvchan; qadamlar dadil, tana harakatlari egiluvchan va cho'ziq; qo'l harakatlari biri aniq, keskin bo'lsa, keyingisi mayin, nozik; oyoqlar tizzadan bir oz bukilgan holatda, uchlari o'rtacha ochilgan; bosh yuqoriga qaragan, yelkalar orqaga tashlangan

xuddi raqqos yuz-qo'llari, yelkalari, ko'kragi bilan quyosh nurlaridan quvvat olayotgandek. Buxorocho raqs ijrochilari butun tanasi bilan, har bir muskuli bilan tananing har bir harakatini his etgan holda, qo'l va oyoqlarning harakatlari bilan murakkab chiziqlar tortib ijro etadilar. Buxoro raqslari — yangi-yangi harakatlar, nozik pozalar, joyida turgan holda sekin, cho'ziq burilishlar va doira bo'ylab, to'g'ri chiziq bo'ylab va diagonal bo'ylab gir aylanishlar oqimidir.

Buxorocho raqs xalq o'yinlari mazmuni bilan to'yinib, uzoq vaqt davomida saroy a'yonlari bo'lmish rassomlar davralarida rivojlanib, sayqallanib borgan. Ular matematik jihatdan aniq ishlangan naqshli bezaklar orqali nozik obrazlarni yaratdilar.

Ko'pincha buxorocho maqom raqsini til nuqtai nazaridan kelib chiqib "tojikcha" deb ham ataydilar. Haqiqatan, Buxoro va Samarqand viloyatlarida fors va dariy-fors tilida gaplashuvchilar ko'p. Lekin ularning ko'pchiligi o'zbek tilini ona tili deb biladilar.

Yuqorida aytilganidek, hozirgi O'zbekistonning ko'hna davrlardagi aholisi forsiy tilda so'zlashuvchilar bo'lgan, lekin miloddan avvalgi birinchi asrlarda dashtlar va cho'llarda turkiy tillarda so'zlashuvchi qabilalar va allaqanday hindi-yevropaliklar yashaganlar va ular o'zbek va tojik tillariga anchayin keng hajmli lug'atlarini meros qoldirib ketganlar.

Buxoro va Samarqand maqom raqslari shahar madaniyatining bir qismi bo'lsa-da, Farg'ona va Xiva maqom raqslari singari xalq ijodiyotiga suyanadi.

Shubhasiz, Tojikiston vodiylari xalq raqslari buxorocho professional raqsga juda o'xshashib ketadi, lekin vodiylar tojiklari raqslari — murakkab ishlangan xoreografik sistema emas, balki ishlov berilmagan jo'shqin o'yinga ko'proq o'xshaydi, tog'lik tojiklarning raqslari esa vodiylarnikidan, Buxoro professional raqsidan keskin farq qiladi.

Shuni aytib o'tish zarurki, ko'plab asrlar davomida Buxoro tojiklari emas, balki Buxoro yahudiylari buxorocho maqom raqsi ijrochilari bo'lib kelganlar. O'zlari ijro etgan raqslarning shakliga o'zlari biror hissalarini qo'shmagan bo'lishlari mumkin emas...

* * *

Biz tag'in shu savolga qaytamiz: odamlar nega va nima uchun raqsga tushadilar? Bu savolga javob berish uchun yana boshidan boshlash kerak. o'orlarning devorlarida, katta xarsang toshlarda chizib qoldirilgan raqqoslarning ko'hna suratlaridan boshlash kerak. Qirq ming, yigirma ming, va nihoyat, to'rt ming yil avvalgi davrlardagi tasvirlardan boshlash kerak. Keyinchalik esa ish osonroq ko'chadi: yozma ma'lumotlar paydo bo'ladi. Lekin, ibtidoiy suratlar,

haykallar sirini o'rganishga harakat qilib ko'rgan va bu borada o'z taxminlarini aytdan san'atshunoslarning yozgan materiallari, afsuski, hozirgi hayot bilan mos kelmagancha, arosatda muallaq osilib yotibdi...

Biroq, o'zbek xalqining hozirgi zamon an'anaviy xoreografiyasi o'z-o'zidan paydo bo'lib qolmagan-ku...

O'zbekiston hududidagi barcha yirik va kichik shaharlar, katta va mayda qishloqlar raqslarini sinchiklab o'rganish natijasida o'ziga xos jug'rofiy xarita, keyinroq esa turli viloyatlarning turli raqslari ro'yxati ham tuzildi. O'z-o'zidan jadval ham paydo bo'ldi, unda yaqin o'tmishdagi va hozirgi zamon raqslari joy olgan. Mana shu jadval yaratilgandan keyingina, o'sha ko'hna suratlarini o'rganishga, eski "Xronika"larni o'qishga kirishish va ularni zamonaviy, ifodali, tasviriy o'zbek xoreografiyasi bilan qiyoslashga kirishish imkoniyati vujudga keldi.

II. O'ZBEK MILLIY XOREOGRAFIYASI

1. Taqlidiy, illyustrativ raqslar, predmetli raqslar va ularning tarixiy ildizlari

Yuqori paleolit davriga oid eng qiziq ko'hna tasviriy san'at namunasi deb Curxondaryo viloyatining Zarautsoy darasida joylashgan Zarautkamar g'ori devorlaridagi tasvirlarni olish mumkin.

Ibtidoiy rassomlar chizgan syujetlar raqsning kelib chiqishi haqida hikoya qiluvchi ba'zi udumlar to'g'risida hikoya qiladi. Devorlar va shiftlarda aks ettirilgan syujetlarda ibtidoiy odamlarning yovvoyi buqa ovlayotgani aks etgan. Ovchilarning bir qismi g'alati, kapyushonli yopinchiqlar yopingan, qolganlari yopinchiqsiz, lekin uzun dumlari bor. Bu kapyushonlar va kalta, etagi keng yopinchiqlar odamni ilgari shu yerlarda yashagan tuvaloqqa o'xshatib qo'ygan. Dumli figuralar esa jonivorlarga o'xshab niqoblanib olgan odamlar bo'lsa kerak.

O'yinga tushayotgan dumli odam shakli keyinchalik yaratilgan yodgorliklarda, masalan, O'zbekiston va Qirg'iziston chegarasidagi Kugarat dovonidagi qoyalar ustiga chizilgan suratlarda ham uchraydi. Bu suratlar odamlarning jonivorga o'xshab niqoblanishi, ularning mehnat faoliyati sharoitlari va atrof-muhitda sodir bo'layotgan voqea-hodisalarni kuzatishlari haqida guvohlik beradi.

Figuralarning fantastik ravishda o'zgarishi o'ynalayotgan sahnaning voqeyi mazmuni bilan chambarchas bog'liqdir. Ma'lumki, ibtidoiy ovchilar (xuddi ba'zi hozirgi ovchi qabilalar singari) ov paytida jonivorlarga o'xshab niqoblanib olish usulini qo'llaganlar, bu esa ularga podaga yaqin emaklab borib, jonivorni o'ldirish imkonini bergan.

Biroq, niqoblanib olgan o'yinchilarning suratlari bizga nafaqat ovning o'ziga xos usullari, balki ibtidoiy odamlarning tabiat olamiga nisbatan munosabatlari to'g'risida ham hikoya qiladi. Ibtidoiy odam o'zini tabiatdan ajratmagan, u o'zi bilan tabiat olami, jonivorlar o'rtasidagi to'g'ridan-to'g'ri aloqani e'tirof etgan. Odamni ovqat va kiyim bilan ta'minlovchi jonivorlar odamning qardoni va posboni bo'lgan.

Do'st jonivor va dushman jonivorga taqliddan ritmik pantomimalar kelib chiqqan. San'atning kelib chiqishi haqidagi ko'plab asarlarda bu haqda batafsil hikoya qilinadi. Bizni esa ilk paleolit davrida yerlik aholi jonivorlarning harakatlari, yurishlarini takrorlab, jonli plastika san'atida ularning tipik xususiyatlarini ko'rsatib berganligi qiziqtiradi.

Avval Turkmanistonning janubida (Anau), keyinchalik esa O'zbekistonning qator hududlarida topilgan, neolit davri (20 ming yil avval!) va bronza davri (3 ming yil ilgari!)ga oid bezakli kulolchilik buyumlari bizga real va fantastik jonivorlar dunyosini ochib beradi. Bu tasvirlar ichida kostyumli ovchilar ham, kostyumli raqqoslar ham bor.

Shunisi maroqliki, vaqt o'tgan sayin tasvirlar uslubi o'zgarib, Zaraut realistik rangtasviri va boshqa realistik suratlar o'rniga shartli suratlar tobora ko'payib borgan. Inson umumlashtirish qobiliyatiga ega bo'la boshlagan. Bu davrda ko'hna mafkura deb sanalmish dinlar shakllanib boradi. Dinlar insonning tabiat bilan bog'liqligiga, biror jonivorning insonga homiyligiga, insonning g'ayritabiyy kuchiga, tanadan tanaga ko'chib yuruvchi ruhga bo'lgan ishonchdan kelib chiqqan.

Masalan:

Totemizizm — biror jonivorning insonga homiylik qilishi;

Animizm — jonli va jonsiz tabiatga ruh baxsh etish;

Magiya — insonga biror ilohiy kuch yordamida ta'sir ko'rsatish.

Bu e'tiqodlar minglab yillar davomida insonga uning borlig'ini o'ziga xos ravishda izohlab kelgan. Keyinchalik bu oddiy e'tiqodlardan esa murakkabroq, muayyan falsafaga asoslangan dinlar kelib chiqqan boshlagan.

Ilk e'tiqodlar va dinlar paydo bo'lgan ilk davrlarda ularning tarkibida mistika, ya'ni insonni dahshatga soladigan noma'lum Oliy Kuch bo'lmagan.

Inson quturgan jonivordan qo'rqqan, lekin uning saxiylikiga ishongan, oziq-ovqat va kiyim-bosh bilan ta'minlagani uchun undan minnatdor bo'lgan. Shuning uchun inson jonivorni o'ziga qardosh, tabiatning noma'lum kuchlaridan saqlovchi tumor deb bilgan. Inson o'limni ko'rgan, lekin uning mazmuni nimada ekanligini bilmagan, bilishga harakat ham qilmagan, faqat marhumni kiyim-kechak, oziq-ovqat, qurol bilan ta'minlab, uning narigi dunyoga o'tib ketishiga o'zicha yordam qilgan. Insonlar tabiatdan ko'pincha qo'rqsam ham, taslim bo'lmasdan, o'z xayolida yaxshi va yomon farishtalarni o'ylab topib, ularni bir-birlariga xayolan gijgijlab, yaxshi farishta baribir g'olib bo'ladi deb ishonganlar.

Ibtidoiy dinlarga asos bo'lgan, dunyo, hayot to'g'risidagi fantastik to'qimalar ibtidoiy odamning dunyoni, borliqni izohlashga bo'lgan urinishlari edi. Hayotdagi har qanday o'zgarishlar, keyinchalik turli butparastlik dinlariga asos bo'lgan tabiatni ilohiylashtirish odati kabi, inson mehnati va tabiat bilan chambarchas bog'liq bo'lgan.

Tabiatni ilohiylashtirish dehqonchilik mehnati asosida kelib chiqadi, chunki faqat shundagina inson tabiatga e'tibor bilan qaraydi, uning qonunlarini tushuna boradi. Tarixiy manbalardan ma'lum bo'lishicha, dastlabki oddiy dehqonchilik hozirgi O'zbekiston hududida, bundan ancha uzoq davrlar oldin rivojlangan.

Bronza davridayoq, harqalay, ishlov beriladigan yerlar mavjud edi. Dehqonchilikning o'troq rivojlanishi davrida inson o'zining qardoshiga — Insonga e'tibor bera boshlagan.

Hozirgi O'zbekiston hududida joylashgan qadimiy qo'nalg'alar va qishloqlarda yashagan aholi vakillari badiiy sohada juda ko'p "esdaliklar" qoldirib ketishgan.

Neolit davrida qoyalar ustiga chizilgan suratlarning birida davra bo'lib harakat qilayotgan uch kishidan iborat guruh tasvirlangan bo'lsa, keyinroq, bronza davriga (miloddan avvalgi III—II asrlar) oid tasvirda esa bir guruh juft-juft bo'lib o'ynayotgan kishilar va ularga zamonaviy doirani eslatuvchi predmet ushlagan "akkompaniator" jo'r bo'layotgani aks etgan.

Taxmin qilish mumkinki, astral mavzular bilan bog'liq allaqanday qadimiy e'tiqod bo'yicha, davra shakli osmon yoritqichlarining aylana bo'ylab harakatini, dumaloq cholg'u asbobi esa eng mehribon va eng jahldor iloh — Quyoshni anglatgan. Bunday izohni ko'pincha dinlar tarixlarida ham uchratish mumkin. Shunaqangi o'yinlar va pantomimalarning paydo bo'lishiga, ularning ijro etilishiga qandaydir tarbiyaviy vazifalar bilan sug'orilgan sirli maqsadlar sabab bo'lgan.

Qadimiy o'yinlar turmushdagi va mehnatdagi biror harakatlarning o'ziga xos repetitsiyasi, chaqqonlik va chidamlilikka o'rgatuvchi jismoniy mashg'ulot bo'lgan. Raqsning bu xususiyati qadimiy xalqlarda uzoq vaqt davomida saqlanib kelgan.

Qadimiy Rimda yashab ijod qilgan Lukian II asrda yaratgan "O'yin haqida suhbat" asarida shunday fikr bor: "O'yinda chaqqonlikka o'rgangan kishi, menimcha, unga qarab uchgan nayzaga chap bera oladi". "Davrani jo'shqin o'yin harakatlari bilan bir yigit olib borayotir, keyinchalik bu harakatlar unga urushda qo'l keladi"³⁶.

Lekin shuni esdan chiqarmaslik kerakki, qadimiy ovchilar va jangchilarning o'yin-pantomimalari faqat jismoniy mashg'ulot yoki jodugarlik bo'libgina qolmay, balki ular ijrochilarda ham, tomoshabinlarda ham tetiklik uyg'otib, estetik zavq bag'ishlab, shu bilan san'atning tug'ilishini namoyon qilganlar.

Risolaning kirish qismida qayd etilgan va "Teatning kelib chiqishi" mavzusi tadqiqotchisi A.D.Avdeyev tomonidan keng yoritilgan juda qiziq gipoteza shundan iboratki, teatr elementlari kelib chiqishining birinchi bosqichi — insonning jonivorlarga taqlid qilishi, ikkinchisi — insonning insonga taqlid qilib, niqoblanishidir. Masalan, vafot etgan kishini so'nggi yo'lga, "narigi dunyo"ga kuzatar ekanlar, kishilar qator marosimlarni o'tkazganlar, bularning orasida vafot etgan kishining kiyimini kiyib olish yoki unga o'xshash niqob taqib olish kabilar mavjud bo'lgan.

³⁶ Лукан. Собр. сочин., том II, изд. Академия. — М. — Л., 1939.

Bu udum keyinchalik Ajdodlarga sig'inish odatining bir qismi bo'lib qoldi. Bunda Ajdod deganda muayyan bir shaxs emas, balki umumlashtirilgan obraz sifatida ko'rilgan.

Bora-bora, rivojlangan ijtimoiy jamoa tuzumi davrida Ajdodlar kasbiga qarab — kulollar ajdodi, jangchilar ajdodi va h.k. deb ajratilgan. Undan ham keyinroq ajdodni o'zbeklar Pir deb ataydigan bo'ldilar.

Ma'lumki, feodal jamoa tuzumi davrida ajdodlarga sig'inish odati turli dinlar tarkibiga ham kirib bordi. Shuningdek, Old Osiyo va mahalliy xalqlar bundan ikki ming yil avval Ajdodga sig'inishni ko'p sonli ibodatxonalarda amalga oshirganlari ham ma'lum. "Kir o'z omadini ilohlardan deb bildi, shu kunni ajdodlar xudosiga bag'ishladi va uni Sakey deb atadi. Bu iloha ibodatxonasi qayerda mavjud bo'lsa, shu yerda katta bayram bo'lgan. Sakey kunu-turu davom etgan, bayram ishtirokchilari skiflar kiyimini kiyib olib, ayollar bilan birga may ichib, o'zaro mushtlashib ham ketishadi"³⁷. Sakeyning asosiy qahramoni — jangchilar ajdodi bo'lgan bo'lsa ajab emas.

Mahalliy xalqlarning tarixini varaqlar ekanmiz, Ajdodga sig'inish odati haqida ko'p ma'lumotlarni uchratamiz. Bu odat borgan sari o'zgarib, asosiy dinlar murakkab marosimlarining tarkibiy qismiga aylanib borgan. Xitoy tarixchilarining yozishicha, VI—VII asrlarda Toshkentda ajdodga sig'inish odati juda go'zal, shoirona tarzda o'tkazilar — hokimning taxti atrofida gullar va mevalar sochib qo'yilar ekan. Bu feodalizm davrida ajdodga sig'inish odatining bir varianti bo'lib, hokim Pir o'rnida bo'lishi tabiiydir.

Shuning uchun o'rta asrlarning boshlarida tosh maqbaralar — ossuariylarda³⁸ (ossuvari — loydan yasab, olovda pishirilgan kichikroq hajmdagi tobut bo'lib unda faqat marhumning suyaklarigina saqlangan) qoldirilgan tasvirlar juda katta qiziqish uyg'otadi.

Moskva tarix muzeyidagi Samarqand ossuariylaridan birida (VII—VIII asrlar) o'ng qo'lida, pastda niqobga o'xshash predmet ushlab turgan erkak kishi tasvirlangan. Ba'zi tadqiqotchilar bu suratni Mars sayyorasi timsoli, yoki Bar-Siyovush yulduzi timsoli deb biladilar (unda qo'lida niqob emas, kalla tutib turgan bo'ladi), boshqalari esa biror noma'lum marosim ishtirokchisi deb qaraydilar (u holda esa niqob bo'ladi). Lekin, agar bu personaj Mars xudos bo'lganida, u ikkinchi qo'lida qilich ushlab turgan bo'lishi kerak edi, lekin chap qo'lida qamchi tutib turibdi-da! Mahalliy tasviriy san'atni yaxshi o'rgangan san'atshunos L.I.Rempel bu figurani Marv terrakota plitalarida tasvirlangan qo'lida qamchi va belida hamyoni bo'lgan darbadar savdogarlar suratlariga

³⁷ Лукан. Собр. сочин., том II, изд. Академия. — М. — Л., 1939.

³⁸ Pishiq g'ishtdan qurilgan ixcham dahmaga faqat marhumlar so'ngaklari qo'yilgan.

qiyoslaydi. Ossuariy personaji qo'lidagi predmetni tadqiqotchi niqob deb ta'kidlaydi³⁹.

Bunday qiziqarli qiyoslash shunday taxminni keltirib chiqaradiki, ossuariyda savdogarning ajdodi, to'g'rirog'i, ajdod rolini ijro etayotgan artist tasvirlangan, axir uning qo'lidagi niqob-ku!

Ossuariylarda real va timsoliy dafn marosimlari bilan bog'liq qandaydir teatrlashtirilgan tomosha ijrochilari tasvirlanganligini ossuariylardagi boshqa tasvirlardan bilish mumkin.

Shu davrga oid (VI—VIII asrlar) Biya-Naymandagi bir guruh ossuariylarda qo'llarida turli timsoliy predmetlarni tutgan bir qator ishtirokchilar tasvirlangan. Mahalliy tasviriy san'at tadqiqotchisi G.A.Pugachenkovaning fikricha, bular o'layotgan va qayta tirilayotgan tabiat timsoli bo'lgan Siyovush xudosi dafn etilishi marosimining ishtirokchilaridir⁴⁰. Samarqandda topilgan o'rta asrlarning boshlariga oid uncha katta bo'lmagan loy haykalchalar orasida yuzini yulib yig'layotgan ayollar shakllari bor. Dafinalarda topilgan tirjaygan iblis shaklidagi niqoblar juda qiziq. Dafn etish bilan bog'liq yana bir tafsilot — Afrosiyobdagi (qadimiy Samarqand) dafinalarda inson niqobidagi va maymun niqobidagi musiqachilar juda ko'p haykalchalar topilgan. Qadimiy Samarqand mayda haykalchalarini o'rgangan Kamilla Trever fikricha, bu haykalchalar dafn marosimlari ishtirokchilarini aks ettiradi⁴¹. Musiqachi maymunlar shakllarini VII—VIII asrlarga oid kumush idishda ham ko'rish mumkin, unda ilohiy to'y marosimi tasvirlangan. Maymun niqobidagi o'vnayotgan odam figurasi o'rta asrlar fors miniatyurasida va ko'p sonli qadimiy va zamonaviy hind suratlarida ham uchraydi.

Qadimgi sharq xalqlari tasavvurida maymun telbalik va jazava timsoli deb hisoblangan. Musiqachi-maymun timsolida qadimgi yerlik xalq Oliy musiqachi — Ajdodni ko'rganlar. Aynan shuning uchun o'rta asrlarda arablarda Iblis — ilohiy musiqachi to'g'risidagi afsonaning ikki xil varianti keng tarqalgan bo'lsa kerak: xalq ichida u ijobiy qahramon sifatida tan olinsa, hokimlar va diniy arboblardan ichida esa u iblisligicha qolgan. Xalq afsonasida hikoya qilinishicha, xudo inson tanasini yaratgandan so'ng, unga hech ruh baxshida eta olmagan, "ilohiy musiqachilar"ni chaqiribdi, ular esa o'zlarining jozibador kuylari orqali ruh va tanani birlashtiribdilar...

Maymun obrazi hozir ham masxarabozlarning o'yinlarida bor. Mahalliy madaniyat tadqiqotchilarini bu personaj juda hayron qoldirsa kerak — axir

³⁹ Ремпель Л.И. Терракоты Мевра и глиняные скульптуры Нисы. Труды ЮТАКЭ, т. I, АН Туркменской ССР. Ашхабад, 1949. Новые материалы к изучению древней скульптуры южной Туркменской ССР. Ашхабад, 1953.

⁴⁰ Пугаченкова Г.А. Сосуд из Термеза с вакхической сценой. Вестник древней истории, 1951, № 1.

⁴¹ Тревер К.В. Памятники греко-бактрийского искусства. Гос. Эрмитаж АН СССР. — М. — Л., 1940.

O'rta Osiyo hududida umuman hech qachon maymunlar yashamagan-da! Balki, qadimgi mahalliy xalqning qo'shni hududlar bilan keng madaniy aloqalari ko'rinishi odamga o'xshab ketadigan bu personajni o'z qahramonlari qatoriga qabul qilib olishlariga sabab bo'lgan bo'lsa kerak. O'rta Osiyo olimlarining fikricha, mahalliy dekorativ san'atda keng o'rin olgan nilufar gul tasviri ham Hindistondan kirib kelgan, chunki O'rta Osiyo hududida nilufar o'smagan, uning tasviri mahalliy xalqni o'zining g'aroyib, notanish go'zalligi bilan maftun qilgan...

Shunisi qiziqki, maymun, to'g'rirog'i, maymun ko'rinishidagi jazava ilohi ellinlardagi tok xudosi Dionisni eslatuvchi mastlik ilohi, may xudosi bag'ishlangan marosimlarda o'z o'rnini topgan. Ma'lumki, Dionisga atalgan udumlarda Taka bo'lib kiyingan kishilar asosiy rolni o'ynashgan.

Mahalliy Dionis bizga ma'lum emas, lekin turli faktlarning guvohlik berishicha, mahalliy xalq greklarning ilohlari bilan tanish bo'lmasdan avval o'zlariga shunday iloh tanlab olgan. Biz bu ilohning nomini bilmaymiz, biroq qadimiy rassomlar chizib ketgan suratlarida uning o'zgaruvchan siyosini ko'ramiz.

Termiz yaqinida topilgan milodning ilk asrlariga oid vazasimon idish yuzasidagi surat mahalliy uzum terish bayramlari greklarning dionisiylariga juda o'xshash kechganligi haqida guvohlik beradi. Bu vaza ustidagi suratda vakxlar marosimi tasvirlangan bo'lib, unda o'yinga tushayotgan menadalar, satirlar, sirenalar va maychilik ilohining o'zi ishtirok etadi. Termiz vazasi suratlarini grek vazalarining biridagi suratlarini aynan takrorlaydi, ularning orasida faqat bitta farqi bor. Termiz vazasi ustida lablari qalin, ko'zlari qisq, burni keng, boshiga tok barglaridan qilingan chambarak taqqan, sarxush jilmaygan siymo tasvirlangan. O'zbek san'atshunoslari uni mahalliy xalqning may xudosi deb taxmin qilmoqdalar. Ularning fikricha, vazani yaratgan usta bitta suratda ikki xalqning ilohlarini tasvirlashdan hech tortinmagan — bittasi mahalliy, varvarlarga xos ko'rinishda, ikkinchisi o'yinga tushayotganlarning o'rtasida gerdayib turgan yosh ellin. Bunga sabab — mahalliy xalqning tok va uzum bilan bog'liq marosimlari grek vazasida tasvirlangan marosimlardan uncha farq qilmagan⁴².

Greklarning may xudosi yugurdaklari — satirlar taka bo'lib kiyinib olishgan. Dionisga sig'inish odati biror jonivorlarni ilohiylashtirish bilan bog'liq allaqanday udumlar asosida shakllangani tufayli bo'lsa kerak, "tirik" takalar, echki yungilari va shoxlaridan iborat atributlar shunday marosimlarda katta rol o'ynagan ko'rinadi.

Yuqorida aytib o'tilgan qadimiy raqqoslar suratlariga qaytsak, ulardan juda qiziq faktlar topishimiz mumkin. Zarafshon daryosi bo'ylaridagi qoyalarda

⁴² Пугаченкова Г.А. Сосуд из Термеза с вакхической сценой. Вестник древней истории, 1951 № 1

chizib qoldirilgan (neolit) o'yinchilar yonida yelkasiga taka ortib olgan erkak figurasi bor, yana bittasi qo'llarini oldinga uzatgancha qornini takaning tumshug'iga tirab turibdi. Qoyalardagi suratlar tadqiqotchisi A.Dalskiy fikricha, bu suratlar eng qadimiydir. Balki, takaga bo'lgan turli e'tiqodlar keyinchalik tabiatning yaratuvchanlik kuchiga e'tiqod shaklida Dionisga sig'inish odatiga qo'shilib ketgan bo'lsa kerak⁴³. Taka niqobini taqqan raqqoslar suratlarini o'rta asrlarning boshlariga oid (III—VI asrlar) Xorazmshoh saroyi zallaridan birining devorlarida ham uchramiz. Bunday suratlar juda kam bo'lsa-da, taka niqobida o'yinga tushish an'anasi keyinchalik ham kuzatiladi. Amir Temur hukmronlik qilgan davrda (XIV asrning oxiri — XV asrning boshlari) buyuk g'alaba kunlarida, bayramlarda niqobli sayllar uyushtirilgan va ularning orasida taka terisini yopingan personajlar ham bo'lgan. Shunday sayllarning birini o'sha davr shoiri Sharafiddin (Ali Yazdiy bo'lsa kerak — tarj.) shunday yozgan:

“San'at ila inson aylanibdi qo'chqorga,
Teriga o'rangan u bexato.
Inson kabi so'ylaguvchi, oltin shoxli takalar
Bir-birining ortidan yo'rg'alab borar”.

XIX asrning oxiri — XX asrning boshlarida ham bayram sayllarida taka bo'lib kiyingan raqqoslar uchrab turgan. Butun O'rta Osiyo hududida keng tarqalgan xalq o'yinlaridan biri uloq sanalgan. Bu o'ziga xos musobaqa ishtirokchilari shiddatli poyga vaqtida echkining jonsiz jasadini talashib boradilar...

Shunday qilib, O'rta Osiyoning qadimiy aholisi, qisman, hozirgi O'zbekiston hududida yashagan xalqlar turli jonivorlarning terilariga, shu jumladan, taka terisiga o'ranib o'yinga tushganlar. Shunday kiyingan ovchilar jonivorga taqlid qilib o'ynaganlar. Keyinchalik tabiatni ilohiylashtirib, alohida jonivorga ajratib, o'shalarga e'tiqod qilganlar. Jonivorlar va tabiatning ilohiylashtirilishi, tabiatning yaratuvchanlik kuchiga e'tiqod qilish keyinchalik dinlarga aylanib borgan. Bu e'tiqodlar ham, dinlar ham o'zlariga xos marosimlari mavjud bo'lib, ularda butun aholi ishtirok etgan, lekin asosiy ilohlar rollarini eng iqtidorli ijrochilar o'ynagan. Shunday marosimlardan ba'zilar, shu jumladan, jonivorlar ko'rinishidagi ilohlar bilan bog'liq marosimlar eng quvnoq odat — Tok ilohiga sig'inish odati tarkibiga kirgan. Bu iloh a'yonlari qatorida jazava timsoli, musiqachi va raqqoslar piri — maymun paydo bo'lgan.

Musiqachilar piridan tashqari, bunday tomoshalarda boshqa pirlar, ezgulik va yomonlik farishtalari ham ishtirok etgan bo'lishi kerak. Bu farishtalar

⁴³ Дальский А.Н. Наскальные изображения в бассейне реки Зеравшан. Материалы исследования по археологии СССР, № 15, том I. — М. — Л., 1958.

albatta o'yinchi shaklida tasvirlanadi, yomon farishta kiyimiga taqib qo'yilgan qo'ng'iroqcha esa uning doimiy atributi hisoblanadi. Qadimgi Samarqand yaqinidagi o'rta asrlar boshlariga oid Panjikent saroyida va shu davrga oid Farg'ona buddaparastlar ibodatxonasida chizib qoldirilgan suratlarida Raq'os devosi tasvirlangan. Shunga o'xshash figuralar Farg'onaga qo'shni qadimiy davlat (Sharqiy Turkiston) hududidagi suratlarida ham bor. Bu esa yovuz ruhlar ishtirokidagi tomoshalar jug'rofiyasi ancha keng bo'lganligidan guvohlik beradi.

Raq's devining tanasi ko'm-ko'k rangda bo'lib, hamma yog'ig'ini qo'ng'iroqchalar taqilgan, shuning uchun ham uni “Raq's ko'k devosi” deyidilar. Aytgancha, yovuz ruhlar bilan bevosita bog'liq shamanlar hozirgi kungacha ham qo'ng'iroqchalarini esdan chiqarmaydilar. Yovuz ruh atributi bo'lgan qo'ng'iroqcha bir vaqtning o'zida yovuz ruhdan saqlovchi tumor vazifasini xam o'tagan — kiyimiga qo'ng'iroqcha taqilgan kishi yovuz ruhni aldab o'zini ham yovuz ruh deb ko'rsatib, shu bilan salbiy ta'sirdan o'zini himoya qilgan...⁴⁴

Ko'p sonli madaniy yodgorliklarda — miloddan avvalgi birinchi mingyillikdan tortib to milodiy VIII asrgacha bo'lgan davr ichida turli e'tiqod marosimlarida sahnalar chizib qoldirilgan bo'lib, ularning orasida qurbonlik qilish sahnasi “ilohiy ichimlik” solingan piyolaga o'xshash idish tutgan raqqos va raqqosalar muqaddas olov yoqilishi va hokazolar ayniqsa e'tiborni jalb qiladi.

Yuqorida bayon etilgan materiallarga asoslanib, shunday xulosaga kelishim mumkin: eng qadimgi mahalliy aholi o'yinga tushishni bilgan, jonivorga taqlid qilish, ov sahnalari va ovchilarning xursandchiligini aks ettiradigan o'yinlar — bu ilk pantomimalar bo'lgan.

Masxarabozlar san'atida hozirgi zamongacha yetib kelgan ritmi pantomimalar va taqlid o'yinlari ibtidoiy zamondan beri mavjud bo'lgan o'yin-pantomimalarning davomchisidir. Agar hozirgi kunda masxarabozlar tomoshalaridan joy olgan pantomimalar ancha keyinroq zamonlarda paydo bo'lib, rivojlangan deb taxmin qilinadigan bo'lsa, unda tarixiy yodgorliklard qolgan mantiqiy zanjir uzilgan bo'ladi. Fikr yuritish uchun ozuqa bo'ladigan bunday materiallarni e'tibordan chetda qoldirib bo'lmaydi, chunki ular ibtidoiy odamning mehnat obyektlariga nisbatan manfaatlarini haqqoniy aks ettiradigan Hayotdan olingan sahnalarni tasviriy san'at vositalari bilan aks ettiradigan hozirgi O'rta Osiyo xalqlarining ajdodlari jonli plastika san'atining tug'ilishini

⁴⁴ Альбаум Л.И. Балалык-тепе. АН УзССР. — Т., 1960.

ham ko'rsatib bergan ekanlar. Haqiqatparvarligi bilan o'ziga jalb etuvchi masxarabozlar realistlik san'ati qadimgi tasviriy san'at bilan o'zaro qarama-qarshi emas.

Masxarabozlar — an'anaviy professional teatr artistlari tomoshalariga murojaat qilaylik. Tomoshalarning eng yaxshi saqlangan shakllari sharqiy xorazmliklarga xos bo'lsa-da, spektakllarning tuzilishi, majburiy atributlar butun O'zbekiston va Tojikistondagi boshqa masxarabozlarniki bilan o'xshashdir.

Zarur atributlardan biri echki terisidan yasalgan niqob va echki yungidan qilingan, ikki shoxli, konus shakldagi yoki oddiy pahmoq, xo'roz tojiga o'xshagan qalpoqdir. Qadimgi qoidalarga binoan, masxaraboz faqat niqob emas, balki kostyum ham, ya'ni jonivor terisidan qilingan yopinchiqni ham kiyishi kerak. Masxarabozdan biror sahnani ijro etib berishni so'ralsa-yu, uning niqobi va kostyumi bo'lmasa, u o'zini yo'qotib qo'yadi. Xonqalik⁴⁵ bir masxaraboz ikkitagina sahnani o'ynab berish uchun o'zida bor niqobini taqqan, kostyumi bo'lmaganligi uchun biroz o'ylanib turib, shartta plashini yechib, teskarisini kiyib olgan ekan — shu bilan kostyum kiygan bo'ladi-da!

Ba'zan keksa masxarabozlar niqobning burniga qo'ng'iroqcha taqib qo'yadilar. Bittasidan nega bunday qildingiz deb so'ralganda, u tajanglik bilan: "Mening ustam ham, ustamning ustasi ham shunday qilgan"⁴⁶, deb javob bergan ekan. Lekin ustasi nega qo'ng'iroq taqqanini, afsuski, masxaraboz bilmas edi...

Kirish so'zini aytib bo'lgandan so'ng masxaraboz Xorazmda "Go'l ufori" deb nomlanadigan va boshqa yerlarda alohida nomi bo'lmagan o'yinni ijro etadi. Biroq, eng keksa masxarabozlarning aytishlariga qaraganda, bu o'yin ilgari "Maymun ufori" deb atalgan ekan. Undan keyin masxarabozlar turli hangoma sahnalarni ijro etadilar, sahnalar orasida ma'no jihatidan pyesa matni bilan bog'liq bo'lmagan taqlid pantomimalar o'ynaladi. Masxarabozlar sho'x o'yinlar tushib, pantomimalar ko'rsatadilar — echki, taka, sassiqpopishak, yumronqoziq bo'lib, yoki pichoq, piyola, mash'al o'yinlarini ijro etadilar.

Raq va teatr san'atining paydo bo'lishini aks ettiruvchi o'tmishga oid materiallar bilan o'xshash joylarini izlaydigan bo'lsak, XX asr masxarabozlari tomoshalarini jonli muzey deb atash mumkin.

Taka terisi va ikki shoxli qalpoqlar — takaga e'tiqod belgisi; bosh kiyimining konussimon shakli — astral mavzu bilan bog'liq belgi; xo'roz toji — yorug'lik ilohi timsoli (axir tong otganini xo'roz o'z qichqirig'i bilan bildirib turadi-da!);

⁴⁵ Qurumbay Yoqubov. Xorazm viloyati, Oxunboboyev nomli jamoa xo'jaligi. San'atshunoslik instituti folklor ensiklopediyasi.

⁴⁶ Hayitboy Avazniyozov. Qoraqalpog'iston, Amudaryo tumani, Qipchoq qishloq kengashi. San'atshunoslik instituti folklor ensiklopediyasi, 1960. Usta — ustoz, usta, murabbiy.

yovuz ruhning qo'rqinchli, qo'ng'iroq taqilgan niqobi; nihoyat, maymun — ilohiy musiqachi! Xorazm va Buxoro masxarabozlarining Otash-o'yin, Olovboz kabi raqslari ham albatta qadimiy marosimlar bilan bog'liqdir. Pichoq o'yinni jonivorni qurbon qilish marosimi bilan, Piyola o'yinni "ilohiy daraxti" sharbatiga taalluqli an'analar bilan, Tog'ora o'yin va Ko'zabozni kulolchilik mahsulotlarini olovda pishirish bilan bog'lash mumkin.

Agar asrlar davomida pantomimalarning ma'no jihatdan maqsadi va ijrochilarning ijodiy vazifasi faqat utilitar bo'lib qolganda, yoki faqat mistik-realistik bo'lganda, ularning davomchilari minglab yillar yashamagan va XX asr san'atigacha yetib kelmagan bo'lar edi. Hozirgi zamon olimlariga o'zbek xalqi san'atining paydo bo'lishi va shakllanishi haqida xulosalar chiqarishga yordam bergan madaniy yodgorliklar yuqori paleolitdan tortib (miloddan 40 ming ilgari!) to milodiy VII—VIII asrlargacha bo'lgan juda katta davrni o'zida mujassamlashtirgan. Bu o'tgan ming yillar davomida qanchadan-qancha e'tiqodlar paydo bo'ldi, eng oddiy — tabiatga topinishdan nechta dinlar vujudga keldi! Dunyoni o'rganish hayotga dialektik materializm nuqtai nazaridan qarash kabi murakkab falsafalarga asos bo'ldi. Fanlar paydo bo'lib, rivojlanib bordi... Lekin hamma vaqt o'yin o'ynalib, raqslar tushilib keldi, chunki ularni inson mehnati va turmushi vujudga keltirgan. Yer, suv, olov, jonivorlar — haqiqatan ham abadiy mavzular. Asrlar davomida inson tananing biror ma'noli, tushunarli va chiroyli harakatiga e'tibor bersa, uni yo'q qilib yubormay, balki saqlab, avloddan avlodga yetkazib kelgan.

Biroq, xalq raqsi o'zining mazmuni va vazifalari jihatidan masxarabozlar raqsidan farq qiladi, chunki xalq "o'zi uchun" o'ynasa, masxaraboz qiyofasini o'zgartirib, obraz yaratadi va "tomoshabin uchun" o'ynaydi. Bu esa Masxarabozlar teatri pantomimalari, o'yinlari va raqslari xalq ichida paydo bo'lib, keyin diniy marosimlarda shakllanib borgan, lekin ular professional san'atning mustaqil turi sifatida ajralib chiqqaniga ham ancha vaqt bo'ldi.

Teatrshunos M.Rahmonovning Masxarabozlar teatri shakllanishi muammolariga bag'ishlangan isbotli gipotezasi ishonchli materiallarga tayangan holda shunday fikrni ilgari suradiki, bu o'ziga xos teatr miloddan avvalgi II asrda "ellinistik" teatr shaklida paydo bo'lgan va o'zida mahalliy teatrning panteistik tomoshalari, qadimiy grek "o maskara" teatri, qiziqchilar va ko'zboylog'ichlar chiqishlarini birlashtirgan. Tarixiy materiallar asosida tug'ilgan bu gipotezani teatrning nomi — "o maskara" degan so'z ham tasdiqlaydi, faqat bizda "masxara" so'ziga forscha "boz" qo'shimchasi qo'shilgan; lekin tomoshalarning shakli, pantomimalar va o'yinlar, raqslar va sirk nomerlarining professional ijro etilishi ham aynan shundan darak beradi.

Biroq professional teatr ham qadim zamonlardayoq yo'q bo'lib ketishi, tomoshaning tarkibiy qismlari bo'lgan pantomima va o'yinlar minglab yillar

osha bizlargacha yetib kela olmasligi mumkin edi. O'sha davrlarda professional artistlarning tomoshalarida ancha yuqori rivojlangan xoreografiya, ishlov berilgan raqs bor edi, buni milodning ilk asrlariga oid tasviriy materiallar ham tasdiqlaydi. Raqs pantomimasi faqatgina saqlanib qolmasdan, balki hozirgi zamonda yangi tug'ilgandek, xalq raqslari va professional raqs san'atini to'ldirib kelmoqda.

Bu masxarabozlar san'ati abadiyligining siri uning oliy vazifasida: raqs pantomimasi — allegoriya, raqs — masal. qadimlardan beri allegoriya o'zbek xalqining eng sevimli badiiy vositalaridan sanalib kelgan. Chunki u doimo samarali, o'tkir, harakatchan va rasman bezavol bo'lgan. Raqs-masal hozirgi kungacha ham juda o'tkir qurol deb hisoblanadi. XX asrning boshlarida shafqatsiz hokim, befarosat mulla, ochko'z savdogar, xotinboz boy eng ommaviy personajlar bo'lib, biror jonivor shaklida ham darrov tanilib turishgan bo'lsa, hozirgi kunlarda ham dangasa, isqirt oshpaz, haddan ortiq noz-karashmali xotin yoki qariganini bilmaydigan kampir ustidan hamma birdek kuladi. Lekin hozir masxarabozlar faqat insonlarning salbiy xislatlarini emas, balki ijtimoiy voqea-hodisalarni ham nishonga oladilar. Shuning uchun ham ba'zi zamonaviy raqs janrlari qadimiy o'zbek raqs janridan — allegorik raqs san'ati va raqs-masaldan namuna olsa arziydi.

2. Tasviriy-ifodali va taqlidiy xalq raqslari

Bu raqslar hayvonot olamini aks ettiradi va ularni faqat erkaklar ijro etadi (juda kam istisno hollarda ayollar ijro etishi mumkin). Hayotdan olingan tana harakatlarini umumlashtirish bilan professional va xalq raqslari o'rtasida prinsipial farq bo'lmaganligi uchun biz hayvonot olamining vatanimizda yashaydigan va raqslardan joy olgan vakillari haqida hikoya qilamiz.

Xorazm xalq raqslarida ajoyib, kam uchraydigan nusxalar bor: bular qo'rqqoq, sal narsaga cho'chib tushadigan, g'ujanak bo'lib oladigan quyonlar; titrab turadigan, old oyoqchalarini ko'tarib olgan qumpishaklar (sahro mushugi); xavfli yirtqich, o'zini uy mushugiga soladigan qamishzorlar mushugi; urishqoq xo'rozlar (xo'roz o'yini), ularni raqqoslar cho'kka tushib o'tirgan holda, boshlarini chapga-o'ngga siltab tasvirlaydilar; kekkaygan tustovuq (tustovuq o'yini), u birdan ko'tarilib, qo'l-qanotlari bilan yonlariga shapatilaydi; o'jar takalar, tor yo'lda to'qnashib qolib, bir-birini o'tkazmaydi — raqqoslar peshonalarini bir-biriga tirab, yer tepinib, oyoqlari bilan yarim aylana harakatlar qiladilar; semirib, yog' bosgan qo'ylar u yonboshdan bu yonboshga ag'anab yotadilar.

Xorazmda qadim-qadimdan keng tarqalgan raqslardan biri "Chorloq" bo'lgan. Tomoshabinlar davrasining markaziga cho'girma deb ataladigan bosh kiyimi tashlanadi, keyin raqqoslardan biri o'rtaga sakrab chiqib, gavdasini

qoq belidan oldinga qarab egib, tizzalarini ham sal bukkan holda, qo'llari orqaga cho'zib, o'ziga xos xorazmcha yurishni boshlaydi: oyoqlarini baland ko'tarib qadam bosadi va qo'l panjalarini yozgancha titratib boradi. Chorloqning maqsadi — baliq rolidagi qalpoqni tumshug'i bilan ilib olish. Shuning uchun ov harakatlari orasida raqqos birdan qaddini rostlab, qo'llarini oldinga uzatib bilagidan chalishtirib, baliqning dumiga o'xshatadi. Keyin yana chorloq aylanadi. Birdan kutilmaganda raqqos tiz cho'kib, engashib, qalpoqni tishlab bilan tutib oladi, ya'ni Amudaryo suvlaridan baliq tutib olgandek bo'ladi. E'tibor o'yin sho'xchan, jonli, quvnoq bo'lib, bir raqqosning o'rniga ikkinchisi, keyin uchinchisi o'yinni davom ettirib ketaveradi, shunday qilib ancha uzoq, jonga tegmaguncha davom etadi.

Shunisini ham aytish joizki, xorazmcha chorloq slavyanlar xalq og'zaki ijodi va adabiyotidagi kabi lirik personaj emas. Chorloq — baqiroq, urishqoq mayda yirtqich qushdir.

Farg'ona vodiysida burgutlarga taqlid qilganlar — qo'llar keng yozilib yuqoriga ko'tarib, pastga tushiriladi, qo'l uchlari harakati bilan havoga uchgandek bo'ladi; bedanaga taqlid qilganda oyoqlarning uchida, mayda qadamlar bilan yuriladi, qo'llar tana bo'ylab yonga tushirilgan bo'ladi va qo'l uchlari silkinib turadi.

Buxoroda sevimli model laylak bo'lgan. U goh u, goh bu tizzasini yuqoriga ko'tarib, sekin qadam tashlaydi, bo'yni mag'rur ko'tarilgan, ko'zlari yari yumuq bo'ladi.

Qarshi cho'llarida ijro etilgan uforida tez-tez qadam tashlab, qo'llarni bo'lib uzra ko'tarib, tirsaklari aylana hosil qilgan holda qo'l uchlari birlashtirilgan kiyik obrazi hosil bo'lgan. Cho'l hududlarida qo'llarini oldinda ko'tarib o'ynaladigan qumpishak o'yini ham shunday keng tarqalgan. Raqqos tiz cho'kib, tizzalarini birlashtirib, qo'llarining tirsakdan yuqori qismini baliq jipslashtirib, bilaklarini oldinga cho'zgan holda qo'l uchlari pastga qaratiq butun tanasi bilan titrab, alanglab, sakrab-sakrab harakat qiladi. Mag'rur burgut raqsida raqqos oyoqlari uchiga sal ko'tarilib, tizzalarini sal bukib, qo'llari keng yozgancha silkitib qadam bosadi. Yirtqich qirg'iylar ham xuddi burgut kabi tasvirlanadi, faqat bunda raqqos butun tana muskullarini qattiq siqib, tana yuradi va yuguradi, qoshlari chimirilib, ko'zlari yovuz boqadi.

Aytishlaricha, Boysun tog'lari etaklaridagi qishloqlarda "Tog' qoplon" raqsi bo'lgan ekan: unda raqqos go'yo "sakrashga tayyorlanib", yarim o'tirgan holatda butun muskullarini "yig'ishtirib", keyin birdaniga oldinga sakraydi. Hozirgi kunda bu raqslar unutilib ketgan... Qachonlardir bu yerlarda "Ay ufuri" degan raqs ham bo'lgan ekan...

Farg'ona viloyatida raqqoslar "Kichkinajon" raqsini ijro etadilar. (Yusufjon) qiziq hikoya qilishicha, asrimizning boshlarida bu raqsni Maymun ufuri de

atashgan ekan.) “Kichkinajon” raqsida tana harakatlari va giperbola ko‘rinishidagi mimikalarda obyekt yaqqol ko‘zga tashlanib turadi. Lekin ijrochilar aynan maymunga taqlid qilayotganliklarini bilmagan bo‘lsalar kerak. “Kichkinajon” endilikda oddiy hazil, kulgili, sho‘xchan xalq raqsiga aylanib ketgan, hech qanday xalq bayramlari uningsiz o‘tmaydi. O‘zbekistonning markaziy va janubiy qismidagi qishloqlarda “Jon burga, jonim burga” degan lapar raqs ham mavjud bo‘lib, ijro uslublari xuddi “Kichkinajon”ni eslatib yuboradi.

Yana bir guruh raqslar borki, ular ma‘lum bir jismoniy yoki ma‘naviy xislatlari tufayli tanlab olingan biror insonga taqlid qiladi. Masalan, ochko‘z katta qornini oldinga qappaytirib oladi; qurumsoq xuddi pullarni nuqul o‘zi tomonga surib olayotgandek ko‘rinadi; haddan tashqari noz-karashmali xonimcha yelkalarini uchirib, ko‘zlarini suzgancha mag‘rur qadam tashlaydi; urishqoq o‘zini har yonga tashlab, raqibini yelkasi bilan turtayotgandek harakatlar qiladi.

Bunday taqlid raqslarni erkaklar ham, ayollar ham ijro etadi va ko‘pincha bunday raqslarga lapar yoki hazil qo‘shiqlar jo‘r bo‘ladi.

Biroq, taqlid qilinayotgan obyekt qanday bo‘lishidan qat‘i nazar — hoh u beozor uy hayvoni yoki cho‘lda yashaydigan biror jonivor bo‘lsin, hoh u biror yirtqich yoki inson bo‘lsin — **Taqlidiy raqs doimo Hazil raqs bo‘ladi** va turli jonli harakatlar bilan ijrochilarni ham, tomoshabinlarni ham birdek zavqlantiradi. Bunday raqslarning maqsadi muayyan jonivorning harakatlariga oddiy taqlid bo‘libgina qolmay, balki shu jonivorning harakatlarini ba‘zi insonlardagi yoqimsiz xislatlari bilan qiyoslashdan iborat.

Hazil raqs xalq orasida ham allegorik raqs-masal hisoblanadi, u ba‘zi satira xususiyatlariga ham ega, lekin u **“eng oliy umumlashirma” — Grotesk bo‘la olmaydi**, chunki groteskda kulgi **dahshatga** aylanadi. **Faqat katta Raqs Ustalari grotesk ijro etishlari mumkin bo‘lgan.**

Bevosita kishilar xarakteriga bag‘ishlangan laparlar yumoristik janr chegaralaridan chiqmaydi: yengil kulgidan tortib to gulduros kulgiga sabab bo‘ladigan o‘tkir hazilgacha. Bu raqslar va qo‘shiqlarga qo‘shib ijro etiladigan o‘yinlarni qisqacha va oddiygina qilib **“Maishiy raqslar”** deb atash mumkin.

Taqlidiy va taqlidiy-maishiy raqslar xalq orasida ko‘pincha faqat childirma — doira jo‘rligida, cho‘l joylarda qamishdan yasalgan nay jo‘rligida va boshqa hududlarda esa loydan yasali, tog‘ora va boshqa idishlar bilan birga olovda pishirib olingan oddiy naychalar jo‘rligida ijro etilgan. Janubda bu asboblarni hushpo‘lak, shimolda esa hushtak deb ataydilar. Ba‘zi tumanlarda hushpo‘laklar turli balandlikdagi va turli tembrli ovozlarni paydo qiluvchi butun boshli orkestrni tashkil qilishi mumkin. Orkestr ham o‘ziga xos koloritga ega, chunki hushpo‘laklar har xil jonivorlar va qushchalar shaklida ishlangan bo‘ladi.

Urrib chalinadigan musiqa asbobini yuqorida doira emas, childirma deb atab, muallif hech xato qilmagan. Doira yog‘ochdan yasalgan halqa bo‘lib, uning o‘rtasi ot terisi bilan qoplangan bo‘ladi, atrofiga ichkari tarafdin gir aylana temir halqachalar taqiladi — bir qaraganda oddiygina cholg‘u asbobi. Lekin halqa uchun yog‘och alohida tanlab olinib, bafurja ishlov beriladi, ichkarisiga taqiladigan temir halqachalar har bir doira uchun alohida yasali, o‘ziga xos jarang beradigan qilinadi. Teri ham uzoq ishlanib, har bir usta teriga ishlov berishning o‘ziga xos siri bo‘lgan. Teri halqaga yaqin joydan bir ovoz chiqarsa, doiraning markazidan boshqacha ovoz chiqaradi, shuning uchun terini halqaning yuziga tortish ham o‘ziga xos murakkab jarayondir. Doiraning ovozi yaxshi chiqishi uchun uni chalishdan oldin yaxshilab qizdirib olingan.

Childirma ham yuziga teri qoplangan yog‘och halqa bo‘lib, faqat bu halqa va terini tayyorlashda ijodiy energiya sarflanmagan, shuning uchun childirmadan doimo bir xil, bo‘g‘iq tovushlar chiqaradi. Xalq orasida aynan shu eng oddiy asbobdan foydalanishgan.

Ko‘pincha bayramlar paytida tomoshabinlar ham “orkestr”ga ochiq yoki yarim ochiq og‘zilariga kaftlari bilan shapatilagancha jo‘r bo‘lib turishgan. Albatta, qo‘shig‘ini ham qo‘shilib aytishgan.

Unison ovozli xor ko‘pgina xalq raqslariga musiqiy jo‘rlik vazifasini o‘tagan. Ayniqsa, bu jo‘rlik illyustrativ raqslarda o‘z aksini topgan.

Illyustrativ raqslar XIX—XX asrlarda xalq orasida “Qani-qani” deb nomlangan illyustrativ-raqsli o‘yin keng tarqalgan edi. Unda raqs partiyasining ijrochisi tomoshabinlarning “Qani-qani” degan chaqiriqlariga o‘ziga xos harakatlarni ritmik ravishda bajarib, masalan, paxta qanday teriladi, belboq qanday tikiladi, nonni qanday yopadi, taka qanday yuradi, kapalak qanday qanot qoqadi, uzum qanaqa o‘sadi degan savollarga shu harakatlari bilan javob beradi. Xor-davra yakkaxon ijrochiga shunday savollarni beradi va qarsak bilan ritm beradi. Ijrochi esa shu qarsaklar jo‘rligida turli mehnat va maishiy harakatlarni bajaradi yoki plastik vositalar yordamida biror tabiiy hodisa yoki jonivorni ifodalab beradi.

Bunday improvizatsiyalar davomida ajoyib qo‘l harakatlari, yurishlar, korpus holatlari paydo bo‘ladi, lekin, umuman olganda, tabiiyki, bular o‘sha an’anaviy raqs yurishlari va aylanishlarni takrorlaydi, faqat qo‘llar yoki mimika nimalarnidir ifodalaydi, “chizadi”. Iqtidorli havaskor raqqoslarda bu harakatlar san’atga ancha yaqin keladi, iqtidori unchalik emaslari esa maishiy darajada qolaveradi.

Raqs-o‘yinlardan yana biri — **Ot o‘yindir**. Yakkaxon raqqos yoki bir necha ijrochilar, bir uchiga quritilgan qovoq ilingan uzun yog‘ochni ot qilib, tomoshabinlar qarsaklari jo‘rligida “ot”ni qo‘lga o‘rgatadilar va minadilar. **Ot o‘yin** asosan Xorazmda, cho‘l va tog‘ hududlarida keng tarqalgan.

Samarqand viloyatidagi Qo's qishlog'ida qariyalar xotirlashicha, qadimda Yakqarsak o'yini mavjud bo'lib, unda raqqoslar pantomima shaklida kelin o'g'irlash marosimi ifodalanadi...

Shu bilan taqlid va illyustrativ raqslar ro'yxati tugaydi, lekin raqslarning o'zi son-sanoqsiz.

Predmetli raqslar O'zbek xalqi raqs san'ati merosining muhim qismlaridan biri — predmetli raqslardir. Ularni alohida ajratib tasvirlamasak ham bo'lar edi, chunki bunday raqslar oddiy ritmik gimnastika yurishining bir turi yoki ruhiy holatni ifoda etuvchi, ya'ni lirik raqsdir.

Lekin o'zbeklarning eng yaqin qo'shnisi bo'lgan tojiklarda esa qadimdan hozirgi kunga qadar predmetli raqslar *xalq illyustrativ-ifodali syujetli raqsning* muhim bir bo'limi hisoblanadi. Masalan, qizlarning "Ko'za raqsi" tog' daryosi bo'yiga suvga chiqqan qizlarning sarguzashtlarini ifodalovchi syujetli raqsdir.

O'zbek raqslarida predmetlar syujet atributi deb hisoblanmaydi, chunki ular o'ziga xos cholg'u asbobi o'rnida ishlatiladi. Tomoshabinlar davrasi, jo'r bo'luvchilar syujetli qo'shiq yoki lapar aytib tursalar ham, o'rta chiqqan yakkaxon raqqos qo'lidagi predmet bilan biror ritmik suratni yoki ohangning umumiy ruhiy mazmunini ifodalaydi.

a) **Choynak o'yini** (choynak ufori). Raqqos katta barmog'ini choynakning dastasiga o'tkazib oladi, ko'rsatkich va o'rta barmog'i bilan qopqoqini ushlab turadi va choynak raqs ritmlarini bo'rttirib turuvchi shaqildoqqa aylanadi.

Bu raqs Qashqadaryo, Surxondaryo viloyatlarida, Shahrisabz va uning atroflarida, Farg'ona vodiysining ba'zi qishloqlarida va qadimgi Samarqand tevaragida keng tarqalgan. Uni Movarounnahr o'zbeklarining va O'rta Osiyoga keyinroq kelib joylashgan xalqlarning tipik raqsi desa bo'ladi.

b) **Qoshiq o'yini** (qoshiq ufori). Ancha keng tarqalgan raqs. Bo'yalmagan va ilgari cho'mich vazifasini ham o'tagan qoshiqlar ancha katta, dastalari uzun (20 dan 40 sm gacha) bo'lib, maxsus bo'ktirilgan yog'ochdan yasaladi va bir-biriga urilganda tovushi jaranglab chiqadi.

c) **Pichoq o'yini** (pichoq ufori). Avvalgilaridan ancha farq qiladi. Raqqoslar (faqat erkaklar) pichoqlarning tig'larini bir-biriga urishtirib, ritm chiqaradilar va bir vaqtning o'zida oddiy va murakkab tryuklarni ham bajaradilar: ikkita pichoqni yerga sanchib, ularning o'rtasidan bir oyoq uchida shunday o'tish kerakki, pichoqlar qimir etmasin. Pichoqlarni o'ynab turib, raqqos pichoq tig'ini o'ziga qaratib ushlaydi va kutilmaganda biror angrayib turgan tomoshabinning mo'ylabi uchini qirqib oladi.

d) **Tayoq o'yini**, Ducho'ba — ikki tayoq. Bu ehtirosli, ekspressiv raqs ayniqsa O'zbekistonning janubida keng tarqalgan. Bu raqs alohida bo'rttirib ko'rsatiladigan virtuoz harakatlardan tarkib topadi: har qo'lga ikkitadan to'rta

tayoq ushlagan raqqos tayoqlarni barmoqlari o'rtasida shunday o'ynatadiki ular bir-biriga urilib, ajoyib jaranglagan tovushlar paydo bo'ladi.

Shunisi qiziqki, Xorazmda pichoq o'yinini "eroniy raqs", tayoq o'yinini esa "afg'oniy raqs" deb ataydilar.

e) **Piyola o'yini**. Ichiga suv to'ldirilgan piyolalar bilan ijro etiladigan raqs. Uni Farg'ona vodiysi qishloqlarida turli tryuklar bilan qo'shib o'ynaydilar. Masalan, keskin harakatlar, aylanishlar paytida ham raqqos yerga biror tomch suvni to'kib yubormasligi kerak.

j) **Markaziy va Janubiy** O'zbekistonda piyolalar raqsda bo'sh holda cholg'u asbobi sifatida ham qo'llanadi. Piyolalarni og'zini yuqoriga qaratib ushlab chetlarini bir-biriga sekin-sekin urishtirilsa, jaranglagan tovushlar chiqadi. Piyolalarning og'zini bir-biriga tekkizilsa, tovushlar bo'g'iqroq, lekin quyuqroq bo'lib chiqadi.

i) **Shimol va janubdagi** ko'p qishloqlarda qizlar va ayollar patnis bilan o'ynaydilar. Patnis ufori — ustiga gullar chizilgan temir patnislar yoki yog'ochdan yasalganlar childirma rolini bajaradi, uni raqqosalar kaftlari yoki barmoqlari bilan chalib o'ynaydilar.

Farg'ona va Xorazm yigitlari lagan bilan ijro etadigan o'ziga xos raqs —

n) **Tog'ora o'yin va Bayda ufori**. Farg'onada raqqos laganni boshiga qo'yib oladi va joyida sekin aylana boshlaydi, korpusning yuqori qismi oldinga qarab egila boshlaydi. Aylanish tezlasha borgan sayin korpus to'g'ri burchak shaklida egiladi va lagan, markazdan qochish kuchiga bo'ysungan holda raqqosning beligacha etib boradi. Keyin esa, korpus ko'tarila borgan sayin lagan ham bosh tomonga siljib boradi. Bu raqs kulol dastgohini eslatib yuboradi lekin raqqosning maqsadi dastgohni ifodalash emas, balki tomoshabinga o'zining naqadar ustamonligini namoyish etishdan iborat.

Xorazmda Bayda ufori ko'proq taqlid o'yin bo'lib, uni ba'zan "Yu-pu-pu" deb ham ataydilar — chunki bu raqsda bosh sal egilgan holda bo'lib, lagan bo'yiga qo'yiladi va uyog'i tog'ora o'yindagi kabi davom etadi: lagan umurtqa pog'onasi bo'ylab pastga-tepaga yurib, qushning tojini eslatib yuboradi...

3. Ekstatik raqslar

Mahalliy xalqlarda, barcha boshqa xalqlardagi kabi, raqs ovchilar pantomimalari va g'olibning tantanasini ifodalovchi ekstatik o'yinlardan shakllana borgan degan taxmin to'g'ri bo'lsa kerak. Keyinroq esa, ko'tarinki ruhiyatni kishilar sirli kuchlar bilan bog'liq deb tushunganlari uchun, ular shu sirli kuchlarga tenglashish maqsadida quvvatni sun'iy ravishda oshirishga harakat qila boshlaganlar.

Avvalroq tilga olingan Zarafshon daryosi bo'ylaridagi qoyalarda qolgan neolit davriga oid suratlarda davra bo'lib o'ynayotgan raqqoslar va takalar bilan bir qatorda ikki erkak va bir ayol figurasi tasvirlangan suratda aynan ekstaz, ya'ni kuchli jazava payti aks etgan.

Qadimgi grek tarixchisi Gerodot qoldirgan ma'lumotga ko'ra, Araks orollari (Amudaryo va Sirdaryoning qadimgi nomi) aholisi "...yana boshqacha daraxtlarni ham topganlarki, ularning mevalarini bir yerga to'playdilar, keyin gulxan yoqib, unga o'sha mevalarni tashlaydilar. Gulxan atrofiga o'tirib olib, yonayotgan mevalardan taralayotgan tutundan xuddi ellinlar maydan mast bo'lgandek mast bo'lalilar. Mevalardan qanchalik ko'proq olovga tashlasalar, shunchalik ko'proq mast bo'laveradilar. Oxirida o'yinga tushib, qo'shiq aytishni boshlaydilar"⁴⁷.

Bizga ma'lumki, ekstatik ko'rinishdagi e'tiqodlardan biri — Buyuk Ona, Bunyodkor Erga e'tiqod bo'lgan. Bu iloha ko'plab asrlar davomida bir necha vazifalarni o'zida mujassamlashtirgan va ular davrlar mobaynida o'zgarib, murakkablashib borgan. U yer xudosi, suv, hosildorlik, muhabbat, keyinchalik nikoh va oila xudosi sifatida ma'lum bo'lgan. U tasvirlangan suratlarni mistosh asridan tortib to milodiy VIII asrgacha bo'lgan davrga oid madaniy yodgorliklarda uchratish mumkin. Buyuk Marg'iyonaga sig'inish belgilarini nisbatan yaqinroq o'tmishdan ham topiladi.

Ilgari hech qanday kiyimlarsiz tasvirlangan Ona iloha keyinchalik chorvachilik-dehqonchilik davrida ancha o'zgaradi va uning egnida dabdabali libos paydo bo'ladi. Lekin bir vaqtning o'zida ham pokizalik, ham bunyodkorlikning yagona ilohasi bo'lgan bu ayol yonida kiyimsiz Ona tasviri ham saqlanib qolgan va uning qo'lida hosildorlik timsoli bo'lmish anor mevasini ko'rish mumkin.

Ana shunday qadimiy e'tiqodlardan biri bir necha bosqichdan o'tgan erkak ilohga nisbatan bo'lib, u eng asosiy iloh — quyosh xudosi, keyinchalik olov xudosi, otlar, cho'ponlar, jangchilar piri, undan ham keyinroq esa savdogarlarning ham piri bo'lgan.

Turli tabiat kuchlariga — quyoshga, oyga, suvga, yerga va hokazolarga, jonivorlardan takaga, otga va boshqalarga e'tiqod keyinchalik Anaxita va Mitra deb nomlanuvchi Ota iloh va Ona ilohaga sig'inish odatiga birlashib ketgan. Bu ilohlar yer va quyosh, suv va havo, osmon yoritgichlari va olov timsoli, hosildorlik, cho'ponlar va dehqonlar piri deb ham hisoblangan. Ona ilohaning bu qadar keng "majburiyatlari" uning asosiy vazifasini bajarishga — yer yuzida insonlar avlodini davom ettirishni qat'iy nazorat qilishga xalqaqit bermagan.

⁴⁷ Древние авторы о Средней Азии. Хрестоматия. Под редакцией Баженова Л.В. — Т., 1940.

Taxmin qilinishicha, Ona ilohaga e'tiqod marosimlarida maxsus e'tiqod raqsi muhim o'rin tutgan.

Madaniy yodgorliklarda ko'plab yarim yalang'och va umuman kiyimsiz o'yinchilar tasvirlari saqlanib qolgan. Qadimgi greklar Old Osiyo muhabbat ehromlari o'yinchilari to'g'risida hikoya qilar ekanlar, tomoshalarining daryolar va ko'llar bo'ylarida, musiqa va o'yinlar bilan, shovqinli, orgiyali bo'lib o'tishini qayd etganlar. Taxminlarga qaraganda, O'rta Osiyoda ham muhabbat ehromlaridagi tomoshalar aynan shunday o'tgan ekan.

Bu taxminlar zardushtiylardan qolgan bir qo'lyozma ma'lumotlarini tasdiqlaydi. Unda yozilishicha, o'rta asrlarning boshlarida Samarqandda olov ehromlarida "yengiltak" ayollar yashagan ekan. Balki, Ona iloha o'zining muqaddas marosimlari bilan birgalikda, ilk feodalizm davrida O'rta Osiyoda hukmron bo'lgan davlat dinlaridan birining, olimlar taxminlariga ko'ra, zardushtiylikning bir ko'rinishi marosimlari tarkibiga kirgan bo'lsa kerak.

Tabiiyki, bu marosimlarning xoreograf uchun qiziqarli joyi ularning tarkibida raqs mavjudligidir, raqs esa o'z navbatida marosimning xarakteridan kelib chiqqan holda ekstatik bo'lishi kerak.

Qadimda Buyuk Ona va tabiatning boshqa yaratuvchan kuchlariga, pirlarga sig'inish marosimlari o'rta asrlar boshlaridagi diniy marosimlarga nisbatan ancha sodda bo'lgan. Shuningdek, raqs ham o'z vaqtida kuchli jazava ifodasi sanalgan.

Aholi orasida keng tarqalgan va tabiiy kuchlarni madh etuvchi bu o'yin yo'q bo'lib ketmagan, balki, aksincha, Buyuk Marg'iyona va Onaga e'tiqod kabi, asrlar davomida mavjud bo'lib kelgan.

Asabiy zo'riqishni anglatuvchi ko'p sonli ekstatik o'yinlar qatorida bir necha erotik raqslarni ham kuzatish mumkin. Xiva tumanining Yusuf So'fi qishlog'ida raqs kinoga ham, fotoga ham olinmaydi deb zo'rg'a ishontirganimizdan keyin, juda uzoq iltimoslardan so'ng mahalliy aholi, ya'ni bir taniqli professional raqqosa va havaskor raqqos mana shunday erotik raqslardan birini ijro etib berdi⁴⁸. Bartovul professional raqslari turkumiga mansub sho'xchan raqs orasida hech qanday tortinishlarsiz muhabbat sahnasi ifodalab berildi. Taniqli xorazmlik raqqos ham mana shunday uzoq iltimoslar natijasida Yupupu ohangida ijro etib bergan raqs ham aynan shu mavzuga bag'ishlanadi. XX asrning 20-yillaridayoq ayollar Lippa o'yin, Chilton bazm o'yin deb nomlangan va erkaklik belgisi shakli bilan ijro etiladigan raqslar mavjud bo'lgan va ularni asosan Marg'ilon, Qo'qon, Buxoro va Xorazm professional raqqosalari ijro etganlar.

⁴⁸ Bu turkumlar haqida keyingi bo'limlarda o'qiysiz.

Lippa o'yin — erkaklik belgisi shakli bilan yakka ijro etiladigan hazil raqs. Chilton bazm o'yin — ko'pchilik bo'lib ijro etiladigan xuddi shunday mavzudagi raqs, faqat unda ayollar yarim yalang'och holda, juft-juft bo'lib o'ynaydilar. Bunday marosimlarni "Qirq avliyo" deb nomlanadigan xufiya mazhab a'zolari o'tkazganlar va bu marosimlar erotik maishatlar bilan tugallangan. Shunisi qiziqki, shu maqsadda erkaklik belgisi shaklida maxsus kadi — qovoqlar o'stirilgan. Kadi g'o'rlik paytida kerakli shakldagi sopol idishga solib qo'yilsa, u xuddi shu shaklda o'sib katta bo'lar ekan...

Shuni ham aytib o'tish zarurki, XX asrda shunga o'xshash o'yinlar g'irt masxarabozlik, buffonada deb qabul qilina boshlagan.

XX asrgacha yetib kelgan e'tiqod o'yinlarining bir ko'rinishi — *yig'i o'yinlar* va *afsun o'yinlar* bo'lib, ularni professional raqqoslar ijro etganlar. Lekin bu raqqoslar artistlar emas, balki XIX asrning oxiri — XX asrning boshlarida eskilik sarqiti bo'lib qolgan eng oddiy e'tiqodlarning vakillari bo'lganlar. Shuning uchun ular keyinchalik marosimlarning mazmunini unutib yuborib, oddiy yig'i beruvchilar, folbinlar va parixonlar bo'lib qolgan.

Kasal kishining tanasidan yovuz ruhni quvib chiqarayotgan *folbinning afsungarlik harakatlari* va ajdodlar ruhini chaqirib, ular bilan muloqot qiluvchi *parixonning* sirli harakatlari — hammasi bo'lib kam sonli tana harakatlarini tashkil etadi. Bular oyoqlar bukilmagan holda, bir oyoqni oldinga tashlab sakrash, bir joyda tez aylanish, past tushib o'tirish, ezgu ruhlarni chaqirayotgan va yovuz ruhlarni haydayotganda qo'llarni silkitish kabilardir.

Parixonlar yarim kechada gulxan atrofida o'ynab, bir joyda aylanib yoki birdan o'tirib, o'zini yerga tashlab, tanasining yuqori qismini jazava ichida aylantirib, yelkalarini bukri qilganicha baland-balandga sakrab, gulxan atrofida yugurib, "alas-alas!" degan bema'ni afsunlarni baqirib o'qib o'ynaganlar. Lekin mana shu hech qanaqangi qoidalar bilan cheklanmagan harakatlar ham aniq va muayyan ritmik asosga qurilgan bo'lib, u sirli so'zlar va ijrochilarning qo'rqinchli ko'rinishlari bilan qo'shilib, badiiy jihatdan mazmunan va shaklan tugal sahnaga aylangan.

Yig'i raqsi — *Sadr (Farg'ona), Jar (Buxoro)* — muayyan raqs elementlaridan tashkil topgan raqsli sahna. Unda yig'i beruvchi ayollar davra bo'ylab katta-katta qadamlar bilan sekin aylanib yuradilar, ora-sira pauzalar qilib, qo'llarini ikki yonga tashlab, qo'llaridagi tayoqni yerga urib turadilar. Bu raqs 40 yoshga to'lmay vafot etgan kishilar jasadi ustida ijro etilib, unda faqat yig'i beruvchilar emas, balki marhumning qarindoshlari ham ishtirok etadi.

Yig'i raqsining boshqa bir ko'rinishida ham yig'i beruvchilar davra bo'ylab sekin yurib boradi, orada bir-bir aylanib qo'yadi, qo'llar faqat bir harakatni takrorlaydi — yondan bosh uzra tepaga ko'tarilib, keyin kaftlar boshning orqa qismidan oldinga qarab xuddi yopinchiqni yuziga tushirayotgandek surilib

boradi, qo'l harakatlari qanchalik yumshoq, raqsning o'zi ham qanchalik og'ir, vazmin bo'lmasin, u ruhiy va mazmun jihatidan mistikaga, ekstatikaga to'la. Ijrochilar raqsga qo'shib marsiya ham aytishgan.

Professional yig'i beruvchilar uzun, keng oq yoki ko'k chit ko'ylak kiyganlar; ko'ylakning yenglari juda uzun bo'lib, qo'llardan ham ancha pastga tushib turgan; yoqalar tik va yopiq bo'lgan; sochlar yoyiq bo'lib, belga yirik arqon bog'lab olingan.

Musulmonlarning turli tariqatlariga mansub *darvishlar o'yinlari* "Zikr" deb nomlangan. Bu o'yinlarning ishtirokchilari — ashulani boshlab beruvchilar va shu tariqatga e'tiqod qiluvchilar bo'lgan. Zikr o'yinlari asabiy zo'riqishni, yaqqol seziluvchi jazavani ifodalagan bo'lsa-da, o'yin konstruksiyasi aniq belgilangan rejaga javob bergan. Sahna joyida asta chayqalishdan boshlangan, keyin ishtirokchilar davra hosil qilib, goho juft-juft bo'lib, goho yakka-yakka bo'lib unchalik murakkab bo'lmasa ham, ritm bo'yicha keskin raqs harakatlarini bajarishgan va raqs tinmay aylanish bilan yakunlangan. Finalda ijrochilardan ko'pchiligi hushdan ketgan.

So'fiylar tariqatining izdoshlari sanalmish muridlar raqslari ekstatik o'yinlar va qo'shiqlar vositasida yovuz ruhlardan xalos bo'lishni ifodalagan. Bu tariqat izdoshlari ikki guruhga — jahriya (Ollohning ismini ovozi boricha aytish) va xufiya (sekin hamd aytish)ga bo'lingan.

Jahriya guruhlarining marosimlarida *zikr tushish* odat bo'lgan. Zikr baland ovozda duolar aytib, ekstatik raqs tushishdan iborat edi. Toshkentda jahriya-qadriya guruhi ayollari zikr tushishini kuzatgan etnograf olim A.L.Troiskaya⁴⁹ hikoya qilishicha, bu marosimda ijrochilarning ovozi arraning daraxt tanasi ustidagi harakati tovushlarini eslatib yuborar ekan. "Ayollar davraning markazida, — deb yozadi u, — chiqayotgan ovozlarga mos ravishda qadam tashlab, bir o'ngga, bir chapga burilib, burilish paytida qo'llarni silkitib (qo'llar ba'zan pastga tushirilgan, ba'zan bukilgan bo'ladi) boradilar. Harakat juda oddiy — chap oyoq oldinga tashlanib, o'ng oyoq ham tez uning yoniga qo'yiladi va h.k. Temp borgan sayin tezlashib boradi, yangi kelganlar tajribaliroqlariga ergashadi, ular ranglari oqargan holda, uyqusida aljiragan kishidek, ba'zan ko'zlari yumuq, qo'llari majolsiz osilgan holda harakat qiladilar. Raqs tushayotganlar holdan toyib, terga botib, nafasleri bo'g'ilib ketadi". "Tanaffusdan so'ng davra zichlashadi va hazrat Sulton hoji hayqirig'i boshlanadi..." "Bu hayqiriq ba'zan oddiy raqs bilan birga davom etsa, ba'zan unga alohida raqs ijro etiladi: davra markaziga ikki ayol chiqib, bir-biriga ro'para bo'lib turadi. Ular aylanmaydi, balki u yoqdan bu yoqqa o'tadi. Bir-

⁴⁹ Троицкая А.Л. Женский зикр в старом Ташкенте. Сб.: Музей антропологии и этнографии. Том VII. Изд. АН СССР. — Л., 1928.

biriga yuzma-yuz bo'lib, bir u, bir bu oyog'iga tashlab turadi. Ulardan biri chap oyog'ini o'ng oyog'ining orqasiga o'tkazib, tizzadan bukadi va chap qo'lini oldinga uzatib, aylanma harakatlarni bajaradi. Ro'paradagi ayol ham xuddi shu harakatlarni bajaradi, lekin u harakatni o'ng oyoqdan va o'ng qo'lidan boshlaydi.

Chekka qishloqlar yashovchi bir necha qariyalar jonivorlarni qurbon qilish sahnasini, ona tabiat kuchlari oldida tiz cho'kishni aks ettiruvchi qator ekstatik raqslarni yaxshi eslaydilar.

Lekin ekstatik o'yinlar qanchalik turfa bo'lmasin, baribir ruhiy jihatdan va harakatlari jihatidan bir-biriga o'xshaydi. Buning ustiga, agar Buxoro, Xorazm va Farg'onada yig'i-o'yinlar professional raqs turkumiga mansub ba'zi harakatlarning soddalashtirilgan shakli bo'lsa, turli viloyatlarda qariyalar xotiralarida saqlanib qolgan zikr, parixon o'yini, folbin o'yini va ekstatik raqslar o'zaro deyarli bir xil. Ularning o'xshash tomonlari — muskullarning siqiligi, oyoq uchlarining ochilish qobiliyati, tizzalarning oxirigacha bukilishi, tizzalar bukilmagan holda joyida sakrash; yelka-bel qismining qotib turishi va bunda qo'llarning hech qanday murakkab xarakatlarni bajara olmasdan, quruq silkinib turishlaridan iborat.

Ekstatik o'yinlar fiziologik tuyg'ular, asablarning ko'tarinki holatining stixiyali tarzda, lekin bevosita aks etishidir. Shuning uchun turli qit'alarda yashovchi turli xalqlar ekstatik o'yinlarining soddasi tili o'zaro bir-biriga o'xshaydi. Afrikaning ko'plab qabilalaridagi bag'ishlov o'yinlari, Hindistonning ba'zi janubiy qabilalari o'yinlari, Amerika hindulari o'yinlari, shimol xalqlari shomonlarining o'yinlari, Xorazm, Farg'ona vodiysi, Buxoro qishloqlari, Boysun qishlog'i va Qashqadaryo dashtlari qishloqlari o'yinlari hammasi bir-birini eslatadi.

Bir qaraganda — yarim uyqu holatda tananing ikki tomonga chayqalishi, kuchli titrashlar, refleksli sakrashlar va aylanishlar keng qamrovli insoniy tuyg'ularni aks ettira olmaydigandek ko'rinadi, lekin bu harakatlar asablarning taranglashuvi va jismoniy kuchni aniq ko'rsatib bera oladi.

Ayniqsa, xorazmliklar, Boysun va Mochay qishlog'i (Surxondaryo viloyati) aholisining ekstatik o'yinlari alohida qiziqish uyg'otadi. Shunisi qiziqarliki, tog'liklar va xorazmliklarning ekstatik o'yinlari o'zining xoreografik tili va raqslarning tuzilishi bilan professional va havaskor xalq raqslarining alohida guruhlariga yaqin turadi. Farg'ona vodiysi va Buxoro ekstatik o'yinlari esa raqs shakllari jihatidan tog'liklar va xorazmliklar ekstatik o'yinlariga yaqin bo'lsa-da, shakl jihatidan professional va xalq raqslaridan ancha yiroqdir.

Farg'ona vodiysi va Buxoro professional va havaskor raqslarida sakrash harakatlari bo'lmaydi (zamonaviy andijoncha yigitlar o'yini va uyg'urcha o'yinlarda bir oz uchrashi mumkin). Shu viloyatlarning ekstatik o'yinlari esa, tog'liklar va xorazmliklarniki kabi, sakrash harakatlariga boy. Aynan mana

shu o'xshashlik bu o'yinlarning o'xshash holatlar ta'siri ostida shakllanganligi va ularning vazifasi bir xil voqealar va ruhiy holatlarni aks ettirishdan iboratligini tasdiqlaydi.

Ijro etish tashqi improvizatsiyasi, ekstatik o'yinlarning ma'nosi ko'pincha tushunarsizligiga, fiziologik jihatdan zamonaviy emasligiga, harakatlar va ularning ijrosi boshqa xalqlarnikiga o'xshashligiga qaramay, afsun o'yinlarning ruhiy ta'siri juda kuchli bo'ladi. O'z vaqtida shu o'yinlarning paydo bo'lishiga sabab bo'lgan asablar taranglashuvi, ba'zi harakatlarning, ba'zan butun o'yinning o'ziga xos ta'sirchanligi insonning eng qadimiy tuyg'usi — jazava holatini, qo'rquvni, jonivorlarga xos quvonch va shahvoniy qoniqishni o'ta ifodali qilib tasvirlay oladi. Aynan shuning uchun ham mana shu qadimiy o'yinni professional baletmeyster va pedagoglar yaxshi bilishi shart.

III. PROFESSIONAL RAQS, XALQ LIRIK RAQSI VA XALQ BAYRAM RAQSINING SHAKLLANISHI VA OMMALASHUVI

1. Raqsning shakllanishi va ommalashuvi

Mehnat jarayoni inson uchun g'ayrioddiy bo'lmay qolgan tarixiy davrga qaytaylik. Aynan shu davrda inson insonga yanada kuchliroq qiziqish bilan qaray boshladi, fazoviy jarayonlarni tushunishga intildi, insonni koinot, tiriklik va o'lim masalalari qiziqitira boshladi. Ushbu jumboqlar, yuqorida qayd etilganidek, keyinchalik diniy qarashlar va dinning shakllanishiga olib kelgan fantastik taxminlarni paydo qildi... Shunda raqs dunyoni anglash, hayotga bo'lgan falsafiy munosabatni ifodalash vositalaridan biriga aylandi. Tabiiyki, ushbu raqslarning dastlabki mualliflari borliqni anglashga, hayotni tushuntirishga intilganlar, ya'ni ibtidoiy koinonlar bo'lgan.

San'atshunos olimlar qadimgi ustalar tomonidan Yunon-Baqtriya podsholigi (miloddan avvalgi IV—III asrlar) davridan milodiy VII—VIII asrlargacha O'rta Osiyo moddiy yodgorliklarida ifodalangan raqs tushayotgan barcha figuralarni o'rganib chiqish jarayonida ularning O'rta Osiyoning son-sanoqsiz panteonlarida (sag'analarida) mavjud bo'lgan diniy marosimlar ishtirokchilari bo'lmish koinon yoki qohinalar ekanligini aniqlashgan. Antik davr yoki ilk o'rta asrlar davriga (VII—VIII asrlar) murojaat qilar ekanmiz, O'rta Osiyoning qadimgi xudolari panteoni turli-tumanligi hamda O'rta Osiyo, Yunoniston, Hindiston, Xitoy, Sharqiy Turkiston, Kavkaz, Sibir, Volgabo'yi, Vizantiya xalqlari madaniy aloqalari keng rivojlanganligini ko'rishimiz mumkin.

Mahalliy ilohlar ellinizm davrida yunon xudolari bilan qo'shilib, ellinizmga xos belgilar O'rta Osiyoga kirib kela boshladi. Masalan, xudolarning birida dengiz va ummonlar hukmdori bo'lmish Neptunning uch ayrili hassasi paydo bo'ldi, osiyolik Ona Anaxita shaharlar homiysiga aylanib, yunonlar nazarida shaharlar "bekasi" bo'lgan g'alaba xudosi Nika va baxt xudosi Tixeyga o'xshab qoldi. Sharqona libosdagi mahalliy soqolli Dionisning tasvirlaridan birida yelkasiga sher terisini yopinib olib, raqs tushayotgan yalang'och Gerakl unga hamroh qilib tasvirlangan. Yunon-Baqtriya davlatining ko'p hukmdorlari tangalarda Dionisga o'xshatib tasvirlangan, ayni paytda shu davrga oid tangalarda Dionisga bag'ishlab raqsga tushayotgan koinon ayollarni ko'rishimiz mumkin, ular sharqona libos — "uzun shalvar kiygan va osilchoq ziraklar taqib olgan" va h.k.

Barcha Sharq xalqlariga tanish bo'lgan Ulug' Ona zardushtiylik dinida (miloddan avvalgi birinchi mingyillikning birinchi yarmida O'rta Osiyoda paydo bo'lgan) — boshqa xalqlardagidek, jimo'siz homilador bo'lgan ona sifatida tasvirlanadi. O'rta Osiyoning qadimgi Quyosh xudosi — eroniy Hrmuzd xudosi o'zginasidir; er-xotin xudolar Mitra va Ona hindlarning oy va quyosh xudolari Some va Surega, shuningdek, Merkuriy va Veneraga o'xshaydi; hind xudosi Shivaning zulmkor jahli ramzi bo'lgan qo'rqinchli Kirtimukxa obrazi O'rta Osiyoda yomon ko'zdan asrovchi ramzga aylandi va h.k.

Eramizning birinchi mingyilligida ellinizm davrining insoniy lashtirilgan ilohlari yarim xudoga va keyinchalik afsonaviy qahramonlarga aylanadi. Mitra o'z xususiyatlarini qahramon Rustamga o'tkazgan bo'lsa, Ona Anaxita eposlar qahramonlari — Sindot va Rudobaga, Dionis Sabaziy — yosh, o'lib-tirilayotgan yarim xudo Siyovushga o'z xususiyatlarini bergan va h.k. X asrda buyuk shoir Firdavsiy xalq tomonidan qadimiy rivoyatlarga aylantirilgan qadimiy dinlar ko'rinishlari asosida "Shohnoma" asarini yaratdi. Unda tarixiy shaxslar bilan bir qatorda qadimda yarim xudolardan afsonaviy qahramonlarga aylantirilgan tarixiy shaxslar obrazlari yaratilgan.

Mahalliy xalqlar bir necha asrlar davomida qadimiy afsonalarni xalq rivoyatlariga aylantirishiga misol tariqasida har doim o'lib-tiriluvchi barhayot tabiat haqidagi afsonalarni, o'rta asrlarning dastlabki davrida O'rta Osiyoning asosiy dinlaridan biri bo'lgan zardushtiylikning tarkibiy qismiga aylangan Siyovush haqidagi rivoyatni keltirish mumkin.

Ma'lumki, ilk o'rta asrlarda bu e'tiqod shahar va qishloqlarning butun aholisi ishtirok etadigan ko'p kunlik bayramga aylandi. Rivoyatlarga ko'ra, Siyovush Eronning mashhur shohi Kaykovus topib olgan go'zal qizdan tug'ilgan farzanddir. Taxmin qilishinicha, qiz dastlab o'rmon ilohasi qilib tasvirlangan. Kaykovusdan o'g'il ko'rgach, u vafot etadi. Siyovush afsonaviy bahodirlar kabi kun sayin emas, soat sayin o'sib, atrofdagilarni o'z chiroyi va olijanoblighi bilan hayratga soladi. Qadimgi rimliklarning afsonaviy qahramoni Ippolit kabi, Siyovush o'gay onasi Sudobaning qabih maylini rad etadi va uning tuhmatiga uchraydi. Yigit o'zining haqligini olovdan tirik chiqish orqali isbotlaydi. So'ngra u Turon shohi Afrosiyobning qiziga uylanadi, biroq bu yerda ham tuhmatga uchrab, Afrosiyob yo'llagan qotillarning qo'lida halok bo'ladi. Siyovushning o'chini uning o'g'li oladi va bunda unga o'rmon xudosi bo'lgan ayolning o'g'li halokati uchun qasos olinishini istagan o'simliklar xudosi Xaoma yordam beradi. Siyovush haqidagi afsona Old Osiyo hududidagi qadimgi davlatlar va Yunoniston xalqlaridagi afsona o'lib tiriladigan o'simliklar xudolari — Oziris, Attis, Adonis, Ippolit haqidagi afsonalarni eslatadi. Shubhasiz, Siyovush haqidagi afsonada olovbardor Mitra, tabiat kuchlari homiysi Buyuk Ona va shu kabilar singib ketgan.

Taxmin qilish mumkinki, afsonalar va qadimgi tasavvurlarning birikib ketishi natijasida raqs, musiqa, ashula, sport o'yinlaridan iborat teatrlashgan tomoshalar vujudga keldi.

VII asrdagi Xitoy tarixida ma'lum bo'lishicha, qadimgi Samarqand ahli bahorgi tengkunlik — Navro'z bayramini etti kun nishonlashgan. Fikrimizcha, marosimning dastlabki turkumi Siyovushning tug'ilishi, hayoti va kurashini ifodalovchi ko'rinishlardan iborat. Ikkinchi turkum Siyovushning o'limi, dafn marosimi va yo'qolgan ustixonlarini qidirishdan iborat. Va, nihoyat, uchinchi Siyovushning qayta tirilishiga bag'ishlangan tantanali bayramdan iborat.

Ayrim olimlarning taxmin qilishicha, So'g'diyonaning Panjkent shahridagi ibodatxonalardan birida (VII—VIII asrlarga oid) navqiron xudoning dafn marosimi tasvirlangan.

Shu bilan bog'liq ravishda X asrdagi buxorolik tarixchi Narshaxiyning quyidagi kuzatishlari qiziqish uyg'otadi: "Buxoro ahli Kayxisravning o'g'li Siyovushga bag'ishlab ajoyib ashulalar yaratishgan: musiqachilar ularni Kin-i-Siyovush deb atashadi. Ja'far o'g'li Muhammadning aytishicha, o'shandan buyon uch yuz yil o'tdi"⁵⁰. "Buxoro ahli Siyovushning o'ldirilishi haqida ashulalar yozgan. Barcha viloyatlarda mashhur bo'lgan musiqachilar ularga musiqa yozib, kuylab yuradilar; ijrochilar ularni "sehrgarlar nolasi" deb ataydilar. Bu uch yuz yil ilgari bo'lgan".

Siyovushning dafn marosimi yig'i qo'shiqlar va raqslar katta ahamiyatga ega bo'lgan haqiqiy dafn marosimlariga o'xshagan bo'lsa kerak. Ularning ayrimlari hozirgi davrgacha yetib kelgan.

..Aza marosimidan so'ng Buxoro qo'rg'oni darvozasi yaqiniga ko'milgan Siyovush suyaklarini maxfiy dafn etish marosimi bo'lgan. Siyovushning ustixonlarini qidirishga shaharlar va qishloqlarning butun ahli chiqadi: kohinlar va kohinalar marosimni kerakli manzilga boshlab, rahbarlik qilishgan. VII asrda yashagan xitoylik sayyoh Bey Sze shunday deb yozgan: "Ular (Samarqand ahli) osmondagi xudoga sig'inadilar va uni nihoyatda hurmat qiladilar. Ularning aytishicha, xudoning o'g'li yettinchi oyda vafot etgan va uning suyaklari yo'qolib ketgan emish. Ruhoniyar ana shu yettinchi oyda keng qora kiyim kiyib, yalangoyoq yurishadi, ko'kraklariga mushtlab, faryod chekishadi, ko'z yosh to'kishadi. Erkaklar va ayollar xudoning o'g'li suyaklarini topish uchun bo'linib ketishadi. Yettinchi kuni marosim o'z nihoyasiga yetadi".

Nihoyat, Navro'z bayramining so'nggi bosqichi Siyovushning tirilishiga bag'ishlangan bayram zayofatidan iborat. Siyovush bahorgi gullar va o'to'lanlar shaklida qayta tiriladi. Qadimgi Panjkent saroyidagi zallardan birida ana shunday marosim tasvirlangan bo'lsa ajab emas. Zal devorlarida bayramona

⁵⁰ Narshaxiyning ko'rsatishicha, afsonaviy shoh Kaykovus endilikda Kayxusrav deb atalgan

kiyingan, bosh kiyimlari gullar bilan bezalgan, qo'llarida idishlar va daraxtlarning gullagan shoxlarini ko'tarib olgan odamlar tasvirlangan; yirik mevalar qo'yilgan qurbonlik joyi oldidagi kohinlar; qo'lida musiqa asbobi ko'tarib olgan yarim yalang'och o'yinchi yigitlar tasvirlangan.

Tabiatning uyg'onishi bilan bog'liq marosimlar turkumi raqs va ashulalarga boy bayramning muhim qismini tashkil etishi kerak bo'lgan.

San'atshunoslarning fikricha, Siyovushga sig'inishga doir ilk o'rta asrlar marosimi ramziy ma'noga ega bo'lgan qator harakatlardan iborat bo'lib, ular jumlasida raqsga o'xshashlari ham bo'lgan. Bunga Siyovushga bag'ishlangan marosimlar tasvirlangan suratlardagi ramziy predmetlarni ko'tarib olgan raqsga tushayotgan figuralar tasviri misol bo'la oladi. So'g'd kumush ko'zalarida, Biya-Nayman ossuariylari devorlarda, Ohangaronda topilgan bronza plastinkada (barcha yodgorliklar VI—VII asrlarga oid) tasvirlangan kohinlar bir-biriga nihoyatda o'xshash. Ularning qo'lida uzun bandli lola — Siyovushning tirilishi ramzi bor; ko'plab asrlar davomida hosildorlik ramzi bo'lgan anorlar; yorug'lik ramzi bo'lgan xo'rozlar; olov ramzi bo'lgan tustovuqlar va boshqa ramziy figuralar bor.

XX asrning boshida Siyovush marosimlariga oid ko'rinishlarni bahor sayllarida⁵¹ kuzatish mumkin. Sayl kunlari shaharlar va qishloqlarning ahli shahar tashqarisiga chiqib, guruhlarga bo'linib, erkaklar va ayollar gullar terishgan, ashulalar aytib raqs tushishgan. Bunday bayramlar Buxoroda Guli surx — Qizil gul, Toshkentda Qizil gul, Farg'ona vodiysida Lola bayrami deb atalgan.

Asrimiz boshida ayrim tumanlarda bahor bayrami biroz eskicha, lekin qadimgi davrlardagi kabi shoirona ruhda o'tkazilgan. Ularda tabiatning o'lishi va tirilishi mavzusiga bag'ishlangan asosiy marosimlar saqlanib qolgan. Xorazmda Navro'z kunlari qizlar yigitlar bilan birga dalalarga chiqib, arg'imchoq uchishgan, ashula va raqslar bilan lola terishgan, gulchambar to'qib, arg'imchoqlarni bezashgan. So'ngra ularning atrofida ashula aytishgan. Ashula, raqs, kurash, poygalar bo'lib o'tgach, Oltin qovoq (daraxtning uchiga o'rnatilgan oltin idishga o'q otish musobaqasi) marosimi bilan tugagan. Ko'p asrlar ilgari eng yaxshi mergan bir kun davomida mamlakatda hukmdorlik qilgan bo'lsa, XX asrda unga oltin idish, tuya va otlar sovg'a qilingan.

Etnograf Ye.M.Peshcherova⁵², Isfara qishlog'ida lola saylini kuzatar ekan, uch kunlik bayramni batafsil tasvirlaydi. Birinchi kuni navqiron yigitlar ashula va raqslar bilan dalalarga chiqqan, ikkinchi kuni terak barglarini qoqib, "ho, ho!" qiyiqiriqlari bilan terakni lolalar bilan bezashgan. O'sha kuni kechqurun

⁵¹ Sayil — xalq bayrami.

⁵² Peshcherova Ye.M. Prazdnik tyulpana. Sb. V.V. Bartoldu.— T., 1927.

terak bezalغان joydan olov ko'tarib yurish boshlangan. Ashulalar aytib, raqs tushgan holda, bezatilgan terakni qishloqqa olib kirishgan va maydon o'rtasiga o'rnatishgan. Daraxt atrofida o'yin-kulgi boshlanib, alohida guruhlar qo'shiq aytishda musobaqalashgan, birgalikda jo'r bo'lib kuylashgan, ularning ashulasiga ko'chalar, choyxonalar va maydonlarda odamlar raqs tushishgan. Bayram ashulalari mavzusi bo'yicha rang-barangdir. Ularning ayrimlari lola terishga ketayotganda aytilsa, ayrimlari terakni maydonga olib kirishda, uni bezash paytida va raqs tushish paytida aytiladi. Uchinchi kuni kechqurun bayram ahli qarindosh-urug'larining qabrlariga borib, turli belgilarga qarab fol ochishgan va daryoda cho'milishgan. Bu yerda g'amgin va lirik qo'shiqlar ijro etilgan, qishloqqa qaytishda esa ular qizg'in va sho'x tus olgan. Musulmon dini bo'yicha erkaklardan ajratib qo'yilgan ayollar ham Lola bayramida qatnashgan. Ular erkaklar bilan ro'para kelmasdan lola terishgan, daraxt bezashgan, mozorga borishgan va daraxt oldida umumiy xursandchilik paytidagina hamma birga yig'ilishgan.

Isfarada bo'lib o'tgan xalq sayli marosimlarida qadimgi bayramning uchta bosqichi bir-biriga ulanib ketgan. Biroq, murakkab bayram tantanalarida o'lib-tirilayotgan tabiat haqidagi afsona belgilari kuzatiladi. Sabaziy-Dionis ramzlaridan biri bo'lgan kumush tanli terakni kesganda bayram ishtirokchilari zo'ravonlik bilan o'ldirishni ko'rsatishgan, barglardan tozalangan daraxtni lolalar bilan bezashda Siyovushning tirilishi ko'zda tutiladi. Zero, lola faqat uning qoni to'kilgan joydagina unadi; qarindosh-urug'lar mozorida tilovat qilayotganda bayram ishtirokchilari halok bo'lgan iloh xotirasini yodga oladilar.

Biroq, bayram ishtirokchilarining o'zlari, barcha marosimlar baxt keltirishiga ishongani holda, ularni na qadimiy afsona bilan va na o'rta asrlarga oid udumlar bilan bog'liq deb hisoblamaganlar. Shunisi qiziqki, terakni chiroyli daraxt sifatida e'zozlab, ashulalarida uni go'zal qizning qaddi-qomatiga qiyoslagan xalq odamlar ekan emas, daraxt tomirlaridan o'sib chakalakka aylangan terakzorni ajinalar makoni deb hisoblagan. Ajinalar yovuz ruh — jinning qizlari bo'lib, xalq ularni kichkina, chaqqon, sochlari to'zigan ayollar deb tasavvur qilgan, ko'p ko'ngilsizliklar keltiradi, uy-ro'zg'or buyumlarini o'g'irlyaydi, kasalliklar chaqiradi, deb hisoblagan. Ajinalar xalq tasavvurida Sabaziy-Dionis xudosi bilan bog'liq bo'lmasa-da, ularning borligi afsonalarning naqadar yashovchan ekanligidan dalolat beradi.

Bahorgi bayramlar orasida undirilgan bug'doydan sumalak tayyorlash odati ham kiradi. Sumalak pishiriladigan oqshom musulmon odati bo'yicha nomahramlardan yuzini yashirishi lozim bo'lgan xotin-qizlar sumalak olishga chiqqan yigitlardan yuzini berkitmagan. Sumalak pishirish davomida odamlar ashula aytib, raqs tushishgan.

Shunisi qiziqki, XIX asrning oxiri — XX asrning boshida Farg'ona vodiysida Navro'z kunlari — yangi yil bayramida Xufiya bazm uyushtiruvchi mazhablar mavjud bo'lgan. Ushbu bayramlar haqida o'zbek xoreografiyasining ustalari xabar beradilar. Xufiya bazmlarda mazhab ishtirokchilari "sirli marosimlar" o'tkazishgan, ko'p qismli "Katta o'yin" raqs syuitasi ohanglariga o'yinga tushish ham shu marosimlar qatoriga kirgan.

Ustalarining xabarlaridagi tafsilotlar ham yuqoridagiga deyarli mos keladi. Chunonchi, ular quyidagicha hikoya qilishadi: marosimda teng sonli yosh ayol va erkaklar qatnashgan (ayrim ma'lumotlarga ko'ra, ishtirokchilar soni 10 nafar bo'lib, hammasi yoshi 30 gacha, boshqa ma'lumotlarga ko'ra 12 nafar ishtirokchi, yoshi 40 gacha). To'rtala devoriga gilamlar tutilganligi uchun "na derazasi, na eshigi bo'lmagan", yerga ham gilam to'shalgan xona markaziga dumaloq xontaxta qo'yilgan. Uning ustiga anor suvi bilan to'ldirilgan idish qo'yilib, idishning atrofiga kalta yo'g'on shamlar o'rnatilgan (ba'zi ma'lumotlarga ko'ra 10 ta, ba'zilariga ko'ra 12 ta). Marosim ishtirokchilari yechingan, ayollar sochlari yoygan: qo'llari, oyoqlari, sochlari va bo'yinlariga taqinchoqlar va gullar taqishgan.

Mazhabchilar stol atrofida tiz cho'kib, ma'lumot beruvchilarga no'malum bo'lgan fors tilida ashula aytishgan, so'ngra o'rinlaridan turib davra bo'ylab harakatni boshlashgan. Marosimning avji yarim kechaga to'g'ri kelishi kerak bo'lib, ohang kuchaya borgan, raqs ham jo'shqinroq tus olgan. So'ngra ular jazavaga tushishgan... va shundan so'ng bizga ma'lumot beruvchilar — doirachilarimiz tashqariga chiqarib yuborilgan. Bunday bazmlarga doirachilarni taklif qilishganda, bozordanoq ularning ko'zini bog'lab olib ketishgan, bazm bo'lib o'tgan joydan ham ko'zlarini bog'lab olib chiqib quyishgan.

Raqsning avji va keyingi harakatlar faqat mazhab ishtirokchilari doirasida o'tkazilgan. Biroq davra bo'lib raqs tushish haqida xalq orasida gapiriladi-yu, biroq hech qachon ijro etilmaydi; bu hol tabiiydir, chunki bunday raqslar ko'pincha yashirincha ijro etilgan.

Hozirgi kunda mavjud bo'lgan syujetsiz sof raqslarni kuzatar ekansiz, ularning zamirida mavjud voqeiylikni sezmay bo'lmaydi. Ma'lumot beruvchilar tomonidan raqs deb izohlangan raqslar alohida qiziqish uyg'otadi. Chunonchi, ayrim an'anaviy kompozitsiyalar nomiga "o'yin" so'zi qo'shib aytiladi. O'zbek raqs lug'atida raqs tushunchasini uchta so'z anglatadi: raqs, ufor — raqs ritmlarini anglatuvchi raqs, o'yin — raqs.

Farg'ona professional raqs turkumini boshlab beruvchi murakkab ritmik-plastik syuita o'zbek xoreografiyasi tarixida alohida o'rin tutadi.

"Katta o'yin"da syujet yo'q, u o'nlab ritmik figuralar -usullardan iborat, ularning har biri alohida ma'noga va muayyan harakatlar majmuiga ega. Ko'p hollarda ular muayyan usulning hissiy mohiyatini va kayfiyatini ifodalaydi.

Usullarning nomlanishi va emotsional obrazliligi shundan dalolat beradiki, bugungi kunda biz katta tarixga ega bo'lgan, harakatning shoirona ifodasi bilan hayot haqida mulohaza yuritayotgan raqsni ko'rib turibmiz. Ko'p asrlik umr kechirgan raqs san'ati bir paytlar madhiyalar va motam qo'shiqlari, romanlar va qissalar to'plami bo'lganligi sezilib turadi. Bugungi kunda ko'p qismli Katta o'yin syuitasini har biri murakkab harakatlar vositasida ifodalanadigan o'ziga xos tuyg'ular dunyosini anglatuvchi ruboiylar yoki nafis g'azallar to'plamiga qiyoslash mumkin. Raqsning murakkab tuzilishi, ko'p harakatlarning mutanosibligi, raqs mahoratining yuksakligi ularning ijodkorlari o'zbek xoreografiyasining yirik namoyandalari, xalq raqs madaniyatining eng yorqin vakillari bo'lganligini ko'rsatadi.

O'zbek xoreografiyasining eng keksa vakili Yusufjon qiziq va boshqa ustalarining qayd etishicha, "Katta o'yin" Iskandar (Aleksandr Makedonskiy — millodan avvalgi III asr) davridayoq mavjud bo'lib, u paytlarda u 280 usuldan tarkib topgan, "yaqin-yaqinlarda, yuz yilcha avval" — Katta o'yin muayyan mazmunga ega bo'lgan... O'zbek xoreografik merosining bilimdoni bo'lgan shoir Xislat "Katta o'yin"ni "hech narsasini o'zgartirib bo'lmaydigan, hech narsani qo'shib yoki olib bo'lmaydigan" yagona asar sifatida ta'riflaydi. XIX asrning ikkinchi yarmida raqs san'ati ustalarining bergan ma'lumotlariga qaraganda, Katta o'yinni taniqli raqqoslar ijro etishgan. "Katta-o'yinning har bir usulini ijro etish uchun muayyan rangdagi liboslar bo'lib, raqs maydoni yaqinida raqqoslar kiyimini tez o'zgartirib olishlariga imkon bo'lishi uchun yordamchilar libos ko'tarib turar edi", deydi raqs ustasi Mullo Shobarat. Maqaylik va Hamadon kabi badavlat bachchalarning doimiy kiyim tikadigan ustalari bo'lgan. Sahna yoritilishi ham turlicha bo'lgan, faqat yorug'lik darajasigina emas, balki rangli laganlar yordamida yorug'lik rangi ham o'zgarib turgan. Bunda yorug'lik hech joyda kamaymagan. Men ularning doimiy kuchayib borishini kuzatganman. Masalan, avval shamlarning bir qismi yonib tursa, keyin birdan hammasi yondirilgan, yorug'likni yanada kuchaytirish lozim bo'lganda esa mash'alalar yoki kunjarali gulxanlar yondirilgan. Qadimda ushbu o'zgarishlarning barchasi musiqa bilan bog'liq ravishda aniq belgilab qo'yilgan, ya'ni quvnoq ohang paytida g'amgin kuylarga qaraganda sahna kuchliroq yoritilgan, liboslar rangi ham yorqinroq bo'lgan"⁵³.

Raqs turkumiga murojaat qilsak. Ular nimalarni hikoya qilishi mumkin? Katta o'yin Rez usuli bilan ochiladi. Bu usulni Dildir, ya'ni Tomchilar⁵⁴ deb ham atashadi... Doira ohanglari sachrab turgan minglab tomchi donalarini eslatadi — raqqos ohangga mutanosib ravishda mayda qadamlar bilan yo'rg'alab ketadi... Navbatdagi usul Titratma — raqqosning har bir mushagi xuddi irmoqchalardek tovlanib titrab ketadi. Qo'shqarsda raqqos qo'llarini birlashtirib, go'yo suvni sepib

⁵³ O'sha asar, Baxta, Romanovskaya.

⁵⁴ Shabnam.

yuboradi va qaddini rostlaydi, yana qo'llarini go'yo tomchilar yaltirayotgan joyga uzatadi... Bu harakatlar Shox deb ataladi. Agar ushbu harakatni ijro etayotgan raqqos harakatlarini qog'ozga tushirsak, rasm haqiqatdan ham buta shoxlari yoki kiyik shoxlarini eslatadi... Shunday muqaddimadan so'ng gullarga bag'ishlangan Gul o'yinga navbat keladi. Raqqosning qo'llari tepaga ko'tariladi. tirsak yengil bukiladi, so'ngra, go'yo gul ochilayotgandek, ikki tomonga ochilib, qaytib pastga tushadi. Yo'rg'a usuli yo'rg'a ot yurishini eslatadi. Sarbozi usulining ohangi esa harb shijoatidan dalolat beradi, Ducharx. Yakkacharx usullari esa charxning bir joyda turib aylanishi sonini ko'rsatadi.

Bigacha yetib kelgan 48 usuldan ayrimlarigina taqlid ma'nosini anglatadi. aksariyat usullar inson ruhiyatining holatini ifodalashga, turli xil tuyg'ularni ko'rsatishga yo'naltirilgan. Haqqoniy usuli — or-nomus, sadoqat, haqqoniylikdan dalolat bersa, Orom usuli — Dam olish ma'nosini bildiradi, Jilvoni usuli — o'ynoqilikni, Soxta usuli soxta taqlidni bildiradi... Sadr usulining bir nechta ritmik figurasi dafn marosimiga bag'ishlangan — raqqos boshini eggancha, asta qadam tashlaydi, qo'llari ixtiyorsiz yonga tashlanadi...

Bu harakatlar go'yo yakunlanmagandek, go'yo qo'llarni kerakli holatga keltirish uchun kuch etmayotgandek tuyuladi, qo'llar og'irlik bilan pastga tushadi, so'ng yana ko'tariladi va yana tushadi. Nafas olish tezlashadi, chuqur tin olinadi... Bularning barchasi benihoya hasratni, oldindagi quvonchga nisbatan ishonchsizlikni emas, balki chuqur qayg'u, yo'qotilgan baxt haqidagi falsafiy mushohadalarni ifodalaydi. Ohang tobora taranglashib, intiluvchan bo'lib boradi. raqqosning tanasi tobora ko'proq oldinga egiladi, qadami tezlashadi, u go'yoki oldinga intilib chiqishga, qayg'u, g'am-alamni yengishga intiladi.

Usullar orasida nomi bugungi avlodga tushunarsiz bo'lganlari ham bor. ayrimlari o'zbekcha lug'atda ham joy topmagan. Masalan, Qora zang — Qora qo'ng'iroq yoki Duchoba — Ikki tayoqcha. Bu ohanglarning mazmunini qanday ifodalash mumkin? Shox, Katta Soma, Yallama — bu so'zlarning ma'nosini no'malum... Qaytarma ohanglari — Qaytish, Ilon, Mozor, Dupoya, Oqsatma usullarining hissiy tizimini aniqlash mushkul. Ushbu usullarning barchasi betakror, go'zal harakatlarni ifodalaydi, biroq har bir raqqosda aynan unga yaqin, aynan unda usul ohanglari vujudga keltirgan tuyg'ular ifodasini kuzatishingiz mumkin.

Ohanglar nomlanishi — Jilvoni, Dafn, Askar va Gullar — ketma-ket va yagona syujet chizig'iga ega bo'lishi ehtimoldan yiroq. Usullarning nomlanishi ularning dastlabki nomi bo'lib, harakatlarning obrazli tuzilishini ifodalaydi hamda ritmik va plastik figuraning obrazli va qulay belgilanishini bildiradi.

Taxmin qilinishicha, Jilvoni usuli Siyovushning onasi tomonidan uni yo'ldan ozdirishga urinishi haqida, Sadr va Mozor usullari Siyovushni ko'mish marosimi haqida, Gullar o'yini va Lolalar esa Siyovushning bahorgi o't-o'lanlarda qayta

tirilishi haqida hikoya qiladi. Katta o'yinda askarlar va otliqlar bor — ular Siyovush uchun kurashganmi yoki Afrosiyob tarafida jang qilganmi? Burch va Nomus usullari ham Siyovush ta'rifiga bag'ishlanganmi? Qaytarma usuli-chi, "yarim ilohning qaytishi" haqida hikoya qiladimi? O'sma-surma usuli nimani anglatadi? Balki o'zini tuhmatdan tozalash uchun ulkan olovdan otda o'tib ketgan Siyovush xotirasi uchun ushbu olov kuli bilan qosh va kipriklarni bo'yash Siyovushni xotirlashga bag'ishlanmaganmikin? Balki shu sababdan erta bahorda o'sma suvi bilan erkaklar va ayollar qoshlarini bo'yashlari uning yosh va barhayot ilohning "qaytishi" haqida xabar berishi tufaylidir? Balki Oqsatma usulining nomi Siyovush otining uzoq masofalarni bosib charchaganligidan dalolat berar? Balki Siyovushning otiga osilgan qo'ng'iroqning olovdan qorayib ketgani sababli usullardan biri Qora zang deb atalgandir... Ufori soxta usuli nima bildiradi — taqlidnimi, ko'zbo'yamachiliknimi? Balki u ayyor o'gay ona Sudoba yoki jahldor Afrosiyob haqida bayon qilar? Balki o'simliklar xudosi Xaoma turli hayvonlar va parrandalar (xo'roz, baliq) qiyofasiga kirib Siyovushni quvib kelayotganlarni chalg'itmoqchi bo'lar? Orom usuli o'ldirilgan va yana qayta tiriladigan ulug' ilohning dam olishi haqida bayon qilmasmikan? Dupoya deb atalgan ritmik usulni ikki buta va ikki oyoq deb tushunish mumkin. Ikki buta to'g'riroq bo'lar, chunki katta o'yinda Duchoba — ikki tayoq deb ataladigan usul bor. Bu nom zardushtiy kohinlar qo'llaydigan muqaddas o'simlikka ishora emasmikan?

Keksa o'zbek musiqachisi Ahmadjon Umrzoqov hikoya qilganidek, Katta Soma usuli bugungi kunda tarjimasi bo'lmasa ham, qadimda "Oyning buyuk tantanasi" degan ma'noni anglatgan. Bizga ma'lumki, o'rta asrlardagi diniy marosimlarning biron-tasi forscha transkripsiyada Xaoma, hindchasida Soma deb o'qiladigan, Oy — Somani ifodalovchi iloha sharafiga bag'ishlangan muqaddas ichimliksiz o'tmas edi. Keyinchalik Anaxitaga aylangan O'rta Osiyoga xos Ona, zardushtiylik dini ilohlari qatoriga qo'shilib, hindcha Somaga o'xshab ketdi.

Mahalliy antik tasviriy san'atda Meduza Gorgona obrazi ma'lum. Biroq bu ayol shaklidagi, ko'zlari ilonnikiga o'xshash, nigohi odamlarni toshga aylantiruvchi maxluq emas, balki axloqsiz Poseydon tufayli sharmanda bo'lgan va buning uchun Afinadan adolatsiz jazo olgan "suluv sochli" go'zal qiz shaklida tasvirlangan. Katta o'yinning raqs figuralari orasida bir necha bor Ilon deb ataluvchi harakatlar uchraydi. Raqqosa ikki qo'lining ikki barmog'i bilan mayda o'rilgan sochning bir necha kokilini ushlab turgan holda turli harakatlarni bajaradi, qoida bo'yicha ular qirqdan kam bo'lmasligi kerak (40 raqami — muqaddas).

Biz bundan keyin ham ko'plab afsona va asotirlar harakat va pozalarning tug'ilishiga sabab bo'lgan, deb dadil taxmin qilishimiz mumkin.

Shu nuqtai nazardan Katta o'yinning muhim bo'lagi bo'lmish ko'p qismli, kengaytirilgan qo'qonlik ayollarning Gul o'yini qiziqarlidir. Bu o'yin bugungi kunda, barcha professional o'zbek raqslaridagidek, inson his-tuyg'ularining umumlashmasini ifodalovchi syujetsiz xoreografik asardir. O'yinning nomi ham, Mozor deb ataluvchi dastlabki raqs harakatlari ham Gul-o'yin syuitasi o'lib, qayta tiriluvchi ilohga bag'ishlangan syujetga qurilganligini anglatadi.

Xorazmcha raqslarning "oliy", saylanma shakllarini o'zida mujassamlashtirgan murakkab Maqom ufori musiqiy-raqs syuitasini ko'rib chiqar ekanmiz, raqslarning nomlarida ham qadimgi diniy e'tiqodlarga ishorani ko'rishimiz mumkin.

Ko'p qismli syuita raqslarida Xo'rozni ifodalovchi qo'l harakatlarini kuzatish mumkin (uning yorug'lik timsoli, shuningdek, Siyovush haqidagi ertaklarning qahramonlaridan biri ekanligini eslaylik). "Suv" yo'rg'a raqs ohangi suv oqimini ifodalaydi. Qoidaga ko'ra bu raqs figurasini ayollar ijro etishi kerak: raqqosa o'ng qo'lini keskin harakat bilan yuqoriga ko'taradi va badani mushaklarini asta-sekin titratadi, avval faqat qo'l titraydi, so'ngra tananing yuqori qismi va keyinchalik butun badanni titroq bosadi. Buyuk Ona suv ramzi bo'lganini eslaylik, ayrim qadimgi rvoyatlarda esa Anaxita Tanais obrazida namoyon bo'ladi, ilgari Amudaryo uning nomi bilan atalgan. Qush parvozi harakati qiziq bir belgi bilan to'ldiriladi. "Maqom ufori" ijrochilari odatda qalpoqlarini kaklik patlari bilan bezashgan. Kaklik ham Anaxitaning ramzlaridan biri hisoblangan.

Olma-anor raqs frazasi ham tabiatning yaratuvchan qudratiga bag'ishlanmaganmikan? Axir anor hosildorlik ramzi sifatida shu ilohaning ramziy belgisi bo'lgan. Mushuk-pishak raqs frazasi ham sevgi ilohasiga bag'ishlangan harakatni ifodalagan bo'lishi mumkin. O'zbek raqs lug'atida bu harakatga o'xshashi uchramaydi. (Raqqosa bir joyda turadi, ohangga mos ravishda tana og'irligini goh o'ng, goh chap oyog'iga soladi, bunda og'irlik tushmagan oyoqning faqat tovonigina yerdan uziladi, harakat bo'ksaning o'ng va chapga harakatlanishi bilan davom etadi; qo'llar tirsakdan bukilgan, tirsaklar ikki yonga qaragan, qo'l uchlari yarim musht kabi bukilib, bo'ksa yonida, ichki tomoni bir-biriga qaratilgan; Pishak ijrosi vaqtida qo'l kaftlari bo'ksa bo'yab aylanalar chizadi). Musulmon aqidalariga ko'ra, mushuk "xavfli" maxluq hisoblangan⁵⁵. Shu ham ma'lumki, Anaxitaga mushuklar turkumiga kiruvchi jonvorlar baxshida etilgan. Ehtimol, Mushuk harakati — qoplon, yo'lbars, silovsinning sevgi ilohasiga bag'ishlangan harakatlarini bildirishi

⁵⁵ Xalq rivoyatiga ko'ra, musulmon dinining asoschisi Muhammad payg'ambar mushuklardan xavfsiragan, ularni bezovta qilmaslikka intilgan. Bir gal mushuk uning choponining etagiga uxlab qolibdi, shoshib turgan Muhammad payg'ambar mushukni bezovta qilgisi kelmasdan pichoq bilan choponining barini kesib tashlagan ekan.

mumkin. Shu taxminni asos qilib oladigan bo'lsak, yuqorida tasvirlangan raqs usuli faqat tasviriy ma'noga ega bo'lib qoladi (qo'l kafti inson yonida turgan hayvonning boshini, aylanma harakatlar esa uning "erkalanishini" anglatadi). Agar Pishak harakati — Mushukning erkalanishini bildirs, u ma'nosini yo'qotadi, chunki Mushuk inson tik turgan holda faqat uning oyog'iga suyakalishi mumkin...

Hid harakatini hosildorlik xudosi va uning vazifalari bilan bog'liq ravishda ko'rib chiqish mumkin. Hidni ijro etishda raqqos kaftlarini yuqoriga ko'taradi va go'yo nimanidir puflab yuboradi; raqs ma'nosini izohlar ekanlar, ustalar aytishadiki, bu bilan go'yo "qalbim uforini qabul et" degan ma'no tushuniladi va kaftdan urug'lanish ramzi bo'lmish gul changi puflab yuborilgandek bo'ladi...

Maqom syuitasining xorazmlik va buxorolik ijrochilariga xos bo'lgan doimiy atributlar — kiyimlariga qadalgan qo'ng'iroqchalar, qo'l va oyoqlarga taqiladigan bilakuzuklar, keng belbog'lar va bosh kiyimlarni alohida qayd etish o'rinlidir. Buxorocho raqs Maqomida ko'plab harakatlar, raqs figuralari va hatto uning butun bir bo'limi Zang — Qo'ng'iroq deb ataladi. Yuqorida qayd etilganidek, qo'ng'iroq, ayrim qadimshunos olimlarning fikricha, "Raqsning ko'k devlari" ramzi bo'lgan, ayni paytda ko'zdan saqlagan. Shu sababdan bo'lsa kerak, Maqomning uchinchi qismi — Zang yaqin o'tmishda ham albatta to'ylarda, buning ustiga ayni zayofat qizigan paytda mehmonlarni xursand qilish uchun emas, balki yosh kelin-kuyovning derazasi ostida, "tahlikali" birinchi tunda, uzluksiz tong otguncha ijro etilgan...

Buxorocho Maqomning ko'p raqslari sevgi ilohasi bag'ishlangan ko'rinadi, chunki bu raqslar tizimi to'laligicha ayol qaddi-qomatining go'zalligini ko'rsatishga yo'naltirilgan. Egiluvchan harakatlar, bel xipchaligi, tana yuqori qismining titrab turishlari — bularning bari chuqur ehtiros va mag'rur noz-karashmaga to'la. Keng tarqalgan raqs usullaridan birini ijro etish paytida raqqosa bir zum qotib qoladi va qo'llarining nozik harakatlari bilan lo'ppi siynalariga ishora qiladi, ehtirosli nafas oladi, bu usul "ayol ko'ksi" deb ataladi. Shuni qayd etish mumkinki, Ona ko'p hollarda bir qo'li bilan qo'yniga, ikkinchisi bilan ko'ksiga ishora qilgan holda tasvirlangan, bunda qo'yniga ishora qilayotgan qo'lida anor, ko'ksiga ishora qiluvchi qo'lida esa bodom bor...

O'zbek xalqi an'anaviy xoreografik san'atining hozirgi kundagi syujetsiz asarlarida qadimgi rivoyatlarga bo'lgan ishorani izlashimizning sababi, qator o'zbekistonlik san'atshunoslarning tadqiqotlari qadimgi O'rta Osiyo diniy marosimlari kohinlar va kohinalar tomonidan ijro etilgan syujetlar bilan boyitilgan, degan fikrga asoslanadi.

Yuqorida qayd etilgan, So'g'd ko'zalarida, Biya-Nayman ossuariyalarida va boshqa uy-ro'zg'or buyumlarida ifodalangan Siyovush haqidagi afsona syujetidan tashqari Parfiya ritonlarida va Tohariston idishlaridagi tasvirlar ham

katta qiziqish uyg'otadi. Parfiya⁵⁶ hukmdorlariga tegishli bo'lgan, miloddan avvalgi II asrga oid ritonlarda (shox shaklidagi marosim idishlarida) Evripidning "Vakx ayollari" asariga asos qilib olingan Panfey haqidagi rivoyat sahnalari, marosimlar, qurbonlik keltirish sahnalari va oliy ilohlarning mistik to'ylari tasvirlangan bo'lib, kohinlar va kohinalar ilohlar rolini ijro etgan. Ellinlarga xos syujetlar va ajnabiy qahramonlar belgilari mahalliy kiyimlar va etnik xususiyatlar bilan boyitilgan.

Turli sahnalarda ishtirok etuvchi libosli va libossiz, qo'lida doira ushlagan kohina-raqqosalarning tasviri alohida qiziqish uyg'otadi. Miloddan avvalgi II—III asrlarga oid bo'lgan Tohariston kumush lagani⁵⁷ ham Evripiddan olingan syujetlar bilan bezalgan. Unda, deb yozadi A.Pugachenkova, "janr sahnalari emas, oliy tragediya san'ati darajasiga ko'tarilgan inson hissiyotlarining sintezi ifodalangan".⁵⁸

Bugungi an'anaviy lirik raqslarni ko'rib chiqar ekanmiz, ularni adabiy barhayot san'at sifatida tushunamiz, uning mazmuni odamlarning umumlashgan tuyg'ulari, xalqning batakror tafakkurini aks ettiruvchi umuminsoniy ideallar tarzida tushuniladi. Qadim syujetlardan voz kechgan "jiddiy" xoreografiya yo'q bo'lib ketmasligiga nima sababchi? — Albatta, insonning hayotiy kuzatishlari asosida qadim raqs ustalari tomonidan bunyod etilgan mustahkam zamin. Qadim zamonlardan beri tabiat, mehnat va turmush ijodkorlar tafakkurini boyitgan. Diniy raqs asarlarini yaratayotganda, ilohlar hayotidan sahnalarni namoyish etayotganda, ularning his-tuyg'ularini ifodalayotganda xoreograflar aynan shu manbaga asoslangan, buning zamirida esa "inson ehtirosi va kechinmalarining sintezi" yotadi.

Raqqosa ko'rsatkich barmog'ini labiga tekkizib, "sukut ishorasi"ni qilganda, yoki boshini u yoqdan buyoqqa tebratib, xayolan o'sma-surma qo'yishlari bugungi kunda nimalarni anglatadi? Qiz bola mayda o'rilgan sochlarini namoyish etuvchi Ilon kichik raqs pantomimasida nimalar yashiringan? "Mushuk erkalanmoqda" raqs frazasi nimani ifodalaydi? — Qizlarga xos o'yinqaroqlikni, sho'x noz-karashmalarni, erkalikni, albatta.

Tog'liklar raqsida muhim o'rin tutuvchi Sabaziyning ikki barmoq usuli endilikda ishora sifatida tushuniladi; "olma-anor" raqs harakati raqqosning tomoshabinlarga anor irg'itib hazillashishi sifatida tushuniladi; "Sadr" — yuqori darajada jiddiyat va qayg'uni bildiradi; "Bo'ron" — kuchli iztirobni; "Xo'roz" — xo'rozni; "Mozor" harakati esa bugungi tomoshabinga hech narsani anglatmaydi, u raqsning avji deb qabul qilinadi — raqqosa qo'llarini boshi uzra baland ko'tarib, barmoqlarini bir-biriga tekkizadi va chapak chalib, yo'rg'alab ketadi...

⁵⁶ Afsonaviy Parfins shahri hozirgi Turkmaniston hududida, Bagir qishlog'i o'rnida joylashgan.

⁵⁷ Hozirgi O'zbekiston janubi.

⁵⁸ Pugachenkova, Rempelning yuqorida ko'rsatilgan asari.

Buxorocha Maqom raqslarining nafis jilvalari inson tanasining go'zalligi va qudratini tarannum etadi... Zang-qo'ng'iroqlar musiqaga bezak beradi, ijrochining qotib turgan holda ayrim qo'ng'iroqchalarni jiringlatib tura olishi uning yuksak mahoratini namoyish etadi... "Oqsatma" — "oqsab turib" raqsga tushish demak; "Yo'rg'a" — mayda qadam tashlash; "Jilva" — noz-karashma; "Sarbozi" — harbiy ruh; "Gullar" o'yini — yengil, nafis, shoirona; "Ufori soxta" usuli — ayyorlik — o'zgaruvchan, sirg'aluvchan harakatlarni bildiradi; "Haqqoniy" raqs figurasi — Nomusni; oyoq uchlari bilan daryo to'loqini ifodalash usuli (raqqos yon tomonga yurib, goh oyoq uchlarni birlashtirib, tovonlarini ikki tarafga, goh tovonlarini birlashtirib, oyoq uchlarni ikki tomonga ochadi) bugungi kunda "Qaychi" deb ataladi...

Ma'nosi tushunarsiz bo'lgan raqslarni ijro etar ekan, raqqos ularning nomida yashiringan ma'no haqida o'ylab o'tirmaydi, balki raqs ritmlarining ruhiy mazmunini ifodalashga intiladi. O'zbek xoreografiyasining ko'p tushunchalari aksariyati ijroning texnik xususiyatlarini belgilaydi: "Aylanish", "Qars", "Titrama", "Charx-do'zona" tizzada turib aylanish; Mayda qadam va h.k. Biroq bular raqsdagi har bir harakatning asosidagi hissiy mazmunni tushunishga xalal bermaydi, chunki raqsdagi har bir harakat muayyan hissiy mohiyatga ega bo'lib, yagona kompozitsiyaga — muayyan fikrni bildiruvchi aniq hissiy qatorga uyushadi.

2. Dunyoviy raqs san'ati

Shuni qat'iy ta'kidlash mumkinki, dunyoviy raqsning shakllanishi, uning diniy marosimlardan ajralib chiqishi ellinizm davrida masxarabozlar teatri ajralib chiqqan paytga, bundan ikki ming avvalgi davrga to'g'ri keladi.

O'rta asrlarning dastlabki davriga kelib dunyoviy professional san'at yuksak darajada rivojlangan edi: VI—VIII asrlardagi Xitoy she'riyati va Xitoy tarixiy xronikasi materiallarida Xitoyda Samarqand, Buxoro va Toshkentdan borgan gastrofchil raqqoslar va ko'chib borgan raqqoslarning keng shuhrati bir necha bor ta'kidlangan edi. Tabiiyki, kohinlar va qohinalar "gastrofchi" bo'lishi mumkin emas edi. Chunki ular diniy marosimlarni boshqa ilohlarga e'tiqod qiluvchi xalqlarga namoyish qilib "toptashi" emas, asrab-avaylashi kerak edi. Xitoy tarixchilari, sayohatchilari va shoirlarining bergan ma'lumotlari orasida VI—VIII asrga oid buxorolik, samarqandlik va toshkentlik raqqoslar san'ati batafsil tasvirlangan sahifalar alohida qiymatga ega.

Xitoycha transkripsiyada Xuten'u deb belgilangan toshkentcha erkaklar raqsi atributlariga belgilariga ko'ra Dionisiy harakatlari bilan bog'liq, biroq xitoycha ro'yxatda bu raqs harbiy va akrobatik raqs qatoridan o'rin olgan.

"Toshkentlik yigitlarni (shigo) odamlar kam ko'rishadi, ular may solingan qadah oldida cho'kkalab raqsga tushadilar va qushlar kabi pildirab yuradilar", deydi Xuten'u ijrosi haqida shoir Lyu-yan-shi. "Oyog'i bilan turli hunarlar ko'rsatadi — naqshinkor etiklari yumshoqqina. Davra qurib o'tirganlar gaplashmaydilar, tikilib qoladilar. Di va pina cholg'uchilari boshlari egik, uni olqishlaydilar. Qorday oppoq va qizil jundan to'qilgan yangi gilam ustida zo'r berib sakraydi". Shoir Li Duan toshkentlik mohir raqqosni ta'riflar ekan, "rangli namatda sakraydi", "g'arb tomonga egiladi", "davra bo'ylab yurib, musiqaga hamohang sakraydi va yana egiladi — qo'llari egilgan, beli buralgan — o'zi ham misoli oy o'rog'i" deb ta'kidlaydi.

Xitoylar Xusyuanu deb atagan samarqandcha ayollar raqsi tasviri juda qiziqarli tasvirlangan. Bu raqs koptok ustida ijro etilgan. "Xusyuanu raqsiga kelsak, — deb yozadi xitoylik tarixchi, — raqqosa koptok ustida turib, shamoldek tez aylanadi". "Guluu (darvoza) raqsi ham, xusyuanu ham kichkina koptok ustida ijro etiladi; koptokni istagancha tepadilar, ustida sakraydilar, biroq raqqos chaqqonligi tufayli hech qachon koptok ustidan sirpanib tushib ketmaydi".

VIII asrning birinchi yarmida shoirlar Bo Szyuy va Yuan Chjen samarqandlik raqqosalarga atab ko'p she'rlar yozganlar. "Raqqosa, raqqosa, — deb yozadi Bo Szyuy. — Go'yo bo'ronda uchgan qordek aylanib uchadi, tinmay aylanadi. Tinim bilmay chappa aylanadi, o'ngga aylanadi. Ming davra, o'ng ming jilva va buning oxiri yo'q. Odamlar yoki jonivorlar orasida uni hech kim bilan tenglashtirib bo'lmaydi. Yelib ketayotgan arava g'ildiraklari unga tenglasha olmaydi, shamollar ham ortda qolib ketadi".

Ta'rifiga ko'ra, toshkentcha ayollar raqslari — Chjehchi teatrlashtirilgan sahnalardan iborat bo'lgan. Unda nilufar guli ichidan chiqib kelayotgan ikki raqqosa parilar yoki ilohalarni ifodalagan. Shunisi qiziqarlilik, Chjehchi ijrochilari libosiga xos bo'lgan xususiyat — "uchli, atroflari qayrilgan bosh kiyimi" tilla qo'ng'iroqchalar bilan bezalgan. Shoir Bo Szyuy Chjehchi ijrochilariga bag'ishlangan she'rlarida raqqosalarning binafsha rangli, marvaridlar taqilgan libosini batafsil tasvirlaydi, lekin raqqosaning aylanishga o'xshash harakatini faqat bir qator jumla bilan tilga olib o'tadi.

Samarqandlik yoki buxorolik raqqosalarning ommaviy o'yini tasviri ham e'tiborga sazovor. Raqsning faqat qisman tasvirlangani tufayli bu ma'lumotlar bo'yicha harakatlar xarakterini ham, raqsning umumiy manzarasini ham tasavvur etib bo'lmaydi. Biroq "sher-yigitlar" raqsi haqidagi uzuq-yuluq ma'lumotlar ham murakkab bir tomosha haqida dalolat beradi. Mana, shu raqs tasviriga bag'ishlangan satrlar: "Raqqoslar to'rt nafar. Besh tomonda (sharq, g'arb, janub, shimol, markazda) balandligi bir chjandan yuqori bo'lgan (1 chjan — 3,2 m) beshta sher o'rnatiladi, liboslarining rangi o'tirgan tomoniga

mos (sharq — ko'k, g'arb — oq, janub — qizil, shimol — qora, markaz — sariq). Har bir sher — 12 kishi. Ularning kiyimi naqshlar bilan bezalgan, qo'llarida qizil lentalar, boshlarida qizil bog'ich, ularni sher-yigitlar deb ataydilar".⁵⁹

Ushbu yozma va tasviriy ma'lumotlar shundan dalolat beradiki, o'rta asrlarning dastlabki davridagi professional xoreografik san'at jonli raqs xarakteriga zid emas. Umumlashtirilgan barcha ma'lumotlar qanday aniq xulosalar, taxminlar va qiyoslarni vujudga keltiradi? Milodning VI—VIII asrlarigacha bo'lgan davrda Yunon-Baqtriyaning qadim ijodkorlari yaratgan kumush idishlarda, toshlar ustidagi o'yama suratlarda, devorlardagi nafis tasvirlarda, bronza buyumlardagi o'yama naqshlarda, terrakota idishlarda raqqosakohinalar tasvirini kuzatar ekanmiz, bir-biriga o'xshash badiiy jihatlarni ilg'ab olishimiz mumkin, eng muhimi, barcha tasvirlardagi obrazlar bir-biriga o'xshash. Barcha figuralar yalang'och, yarim yalang'och, ba'zan esa shohona liboslarda, yuzi old tomonga qaragan bo'lsa-da, oyoqlaridan uning yon tarafga yurayotganini ko'rish mumkin. Ba'zan raqqosa tabiiy holatda, og'irligini bir oyog'iga solib, bo'ksasini bir tomonga chiqarib turgan holda tasvirlangan. Raqqosaning tanasi mutanosib, sarvqomat, bellari xipcha. Deyarli barcha raqqosalarning nafis matodan sharfi bor. Ularning tana holatlari, harakatlari nihoyatda tabiiy, oddiy, mushaklari yengil, bular esa raqs harakatlarining oddiyligi va ijroning tabiiyligidan dalolat beradi. Taxminimizcha, bunday raqslardagi asosiy ma'noni qo'llar ifodalagan, ko'pincha ularda ramziy ishoralar va syujetni ifodalovchi harakatlarni ochishga yordam beruvchi ashyolar bor.

Biroq, yuqorida ta'riflangan guruhdan keskin farq qiluvchi tasvirlar ham bor. VII—VIII asrlarga oid tasvirlardan birida qo'lida cholg'u asboblarni ko'tarib olgan yarim yalang'och yigitlar tasviri ham bor. Raqqoslar jo'shqin raqs ijro etayotgan holda tasvirlangan va surat bo'yicha taxmin qilish mumkinki, raqs paytida ular sakragan, aylangan, oyoqlarni tepaga ko'targan bo'lsa kerak. Bunday tasvir milodiy ilk asrlarga oid bo'lgan Badaxshon vazasida tasvirlangan "soqolli" Dionisning hamrohi bo'lmish raqqos erkak tasvirini eslatadi.

Xitoy manbalari ham ana shunday raqs haqida ma'lumot beradi, ular bo'yicha asosiy harakatlar ro'yxatini tuzishimiz ham mumkin: 1) jo'shqin raqs qadami — "qushdek uchadi"; 2) sakrashlar — "to'xtovsiz sakraydi", "tizzalab yuradi"; 3) o'tirib turish — "tizzalab o'ynaydi"; 4) aylanish — "shamoldek tez aylanadi"; 5) tananing yonga va orqaga egilishi — "o'zi oydek egilgan"; 6) raqs asosan davra bo'ylab harakat qilishga asoslanadi.

An'anaviy lirik raqs davra bo'ylab harakat qilishga asoslanadi. Katta o'yin, Maqom ufori kabi barcha yirik raqslarga jo'shqinlik xos. Davra bo'ylab va bir joyda aylanish farg'onacha va buxorocho raqslarda markaziy o'rinni

egallaydi. Tananing ikki yonga va orqaga egilishi Avj deb ataladi va an'anaviy raqsning barcha lokal guruhlarida qo'llaniladi. Xorazmcha Maqom uforida ko'pincha o'tirib o'ynash elementi qo'llaniladi.

Hozirgi kunda Farg'ona va Buxoroda mavjud bo'lgan o'ziga xos an'anaviy bir detalni qayd etish kerak — bu kamzul va ko'ylaklarning qalin yengllari ustida tushib turadigan yengil uzun shoyi matosi. Ushbu mato qalin shoyidan tikilgan ko'ylak va kamzulga uncha mos tushmaydi. Shunisi qiziqki, tog'li hududlarda, masalan, Boysun qishlog'ida (Surxondaryo viloyati) "Ko'k salla raqsi" deb ataluvchi dehqonlar raqsi ijrochilari qo'llar va yelkalariga havo rang ro'mol yopinib, ustidan chopon kiyishgan; raqs jarayonida ular asta-sekin yengllaridan ro'mollarni tortib chiqargan. Buxorolik va farg'onalik raqqosalarning qo'llaridagi matolar — qadimgi raqqosalarning sharfiga ishoradir.

Maqomning ko'p qismlaridan raqs va mehmonxonalarda ijro etiladigan "kichik" raqs ijrochilari bo'lmish buxorolik raqqosalar albatta bosh kiyimiga katta yengil sharf taqib oladilar, chunki raqs figuralarining ko'pchiligi sharf "o'yiniga" bog'liq. Kaftlar harakatlari ham yengil mato bo'lishini taqozo etadi. Erkaklar bu harakatlarni ijro etishda chopon yengllarini qo'ldan uzun qilib tushirib qo'yadilar.

Yuqorida qator ta'riflar hozirgi "sof" xoreografiya qadimgi diniy xoreografiya va o'rta asrlar dunyoviy raqs san'atining sintezidan iborat, deb xulosa chiqarishimizga yordam beradi. Bunda dunyoviy raqs ijodkorlari diniy tasviriy raqs, namoyish raqs, marosim raqs va jo'shqin ekstatik o'yinlar usullaridan va xalq raqs-o'yinlaridan ham foydalanganlar. Ularda mehnat jarayonlari va xalqning asosiy fazilatlarini yorqin ifodalangan.

Zamonaviy an'anaviy raqs guruhini tasvirlashda shu hol qayd etildiki, "sof" professional xoreografiya yagona raqs madaniyatiga xos bo'lib, o'ziga xos raqs uslublariga ega bo'lgan bir necha lokal guruhlariga — farg'onacha, xorazmcha, buxorocho raqslarga bo'linadi.

Farg'onacha raqs yengil, aylanma qo'l harakatlari bilan ajralib turadi. Ular go'yoki paxta teruvchining qo'l harakatini eslatuvchi ushbu harakatning dastlabki davrini tiklayotgandek bo'ladi. Bunda qo'l keskin harakat bilan ko'sakdan paxtani sug'urib oladi. Tana harakatlarining tabiiyligi, tananing erkin turishi, tana yuqori qismining yengil harakatlanishi, oyoq uchlarida yengil yugurishlar — Farg'ona vodiysining boy tabiatiga nihoyatda mos tushadi. Farg'onacha "katta" raqs qahramonona harakatlarga boy bo'lib, dramatik ehtirolarni ifodalasa-da, xorazmliklar, shimolliklarning mag'rur raqslariga xos bo'lgan sovuq keskinlik ularda yo'q.

Xorazmning o'jar, noqulay ob-havosi, — miloddan avvalgi VI asrda fors bosqinchilari — ahmoniylarning birortasiga bo'yin egmagan, miloddan avvalgi III asrda Iskandar Zulqarnaynga (Aleksandr Makedonskiyga), dastlabki milodiy

⁵⁹ Yuqorida ko'rsatilgan "Xrestomatiya".

asrlarda Xitoy qabilalariga, milodiy IV asrda oq xunlarga, VIII asrda arablarga bo'ysunmagan qadimgi erksevar davlatning tarixiy taqdiri xalq tabiatiga xos xususiyatdir. Xorazmlilar faqat vassal qaramligiga uchragan. Aynan xorazmlilarning tarixiy xususiyatlari raqsnı oshkora xıssıyotchanelık, mardlık bilan boyıtıshga yordam bergan. Bugungi kunda Maqom uforınıng ayırım raqslarını mashhur raqqosalar ijrosıda kuzatar ekanmız, ularning xattı-harakatlarıda mard ot minuvchı ayollar haqıdaga hikoyanı kuzatıshımız mumkın. Shunda qadimgı xorazmlık massaget-harbiy ayollar va massaget-suvoriy ayollar haqıdaga afsonalar esga tushadı. An'anaviy o'zbek raqsları ro'yxatıda harbiy raqslarını faqat xorazmlılarda kuzatısh mumkın. Ma'lumkı, asrimız boshıda xon qo'shını qoshıda raqqoslar guruhi bo'lgan. Ular jang boshlashdan oldin jangchılarning ruhını ko'targan. Uning nomi Xorazmdagi eng ommaviy raqs va professional raqs guruhi nomlanganidek, Lazgi deb ataladı. Jo'shqinlık, olovli ehtiros mustaqil, mag'rur xalqning xarakterini aniq ifodalaydı.

Buxoroča raqsda tananing nozık egilishları, raqs harakatlarining murakkab tuzilishi shundan dalolat beradiki, bu raqs xalq o'yınlaridan oziqlanib, katta ijodkorlar davrasida rivojlanib kelgan. Ularda jonli tabiat va inson tuyg'ulari aniq matematik ornamentda o'z ifodasini topgan.

3. O'zbek mumtoz xoreografiyasi

Qanday qilib "sof" xoreografiya mumtoz raqsga aylandi? Taxmin qilinishicha, bu somoniylar va qoraxoniylar davrida (IX—XII asrlar) mahalliy feodal davlatlar madaniyati yuqori darajada rivojlangan davrda yuz berishi mumkin. Bu asrlarni buyuk umumiy xulosalar asri deb atash mumkin.

Buyuk shoirlar Rudakiy va Firdavsiy xalq asotirlari, ertaklari va afsonalarini ajoyib dostonlar shaklida xalqqa yetkazgan. Xorazmlık buyuk alloma Beruniy nomi jahonga mashhur. O'rta asrlarda yashab o'tgan xorazmlık olim Al-Xorazmiy nomi bilan algebra fanidagi ko'p kashfiyotlar bog'liq⁶⁰. Sharq falsafasining ulkan yutuqlari Abu Nasr al-Forobiy nomi bilan, Sharq tibbiyoti yutuqlari Ibn Sino nomi bilan bog'liqdir (Ibn Sinoning "Tib qonunlari" XV asrda 16 marotaba, XVI asrda 20 martadan ortiq nashr qilingan).

Yuqorida nomlari sanab o'tilgan olimlarning ilmiy asarlari orasida Al-Forobiyning matematik asarlari qatoriga mansub musiqaga bag'ishlangan asari alohida ahamiyatga ega. Uning alohida katta bobi ritmlar xususiyatiga va ularning musiqadagi ahamiyatiga bag'ishlangan.

Hayotining ko'p yillarini an'anaviy o'zbek musiqasini o'rganishga bag'ishlagan o'zbekistonlik musiqashunoslar taxmin qilishicha, aynan XII asrda cholg'u va vokal asarlar yagona turkumga jamlangan bo'lib, maqom deb atalgan ekan.

⁶⁰ "Algoritm" termini Al-Xorazmiy ismining yevropacha talaffuz bilan aytilishi natijasida vujudga kelgan, algebra fanining nomlanishi ham shundan.

Tasviriy san'atda shu davrda geometrik arabeska va o'simliklar dunyosi xususiyatlariga asoslangan naqshlar tobora takomillasha bordi; she'riyatda kichik majoziy she'r shakli ustunlik qila boshladi, bu esa bevosita fanlar rivoji, ayniqsa matematika taraqqiyoti bilan, ya'ni mavhum ong rivojlanishi bilan bog'liq.

Fikrimizcha, xoreografiya san'ati mavhum ong rivojlanishidan chetda qolgan bo'lishi mumkin emas — raqslarda alohida elementlar rivojlana boshladi; harakatlar umumlashib, yagona uslubga birlasha bordi, o'zining tasviriy, fotografik aniqligini yo'qota boshladi. Biroq, o'rta asrlar xoreografiya san'ati ustalarining maqsadi mavhum virtuoz harakat emas, balki hayotni, tabiat olamini, inson tuyg'ularini badiiy obrazda ifodalovchi xoreografik Isti'ora va Ramzdir.

Agar XIV—XVII asrlarga oid miniatyuralarda tasvirlangan raqqoslar holatiga diqqat qiladigan bo'lsak, ularda uzoq o'tmish, ya'ni ilk o'rta asrlar davriga oid tasvirlar bilan, XX asrning ikkinchi yarmida mavjud bo'lgan an'anaviy raqs bilan uyg'unlikni ko'rish mumkin. Shuni qayd etish kerakki, o'rta asrlar raqsida yangi, O'rta Osiyo Uyg'onish davri raqsining (XIV—XVI asrlar) yangi xususiyatlari o'n to'qqizinchi asr bilan o'zaro aloqadorligi namoyon bo'ladi. Bunga ishonch hosil qilish uchun XVI asr miniatyurasidagi raqqosa holatini tahlil qilishning o'zi kifoya⁶¹. Raqqosa tomoshabinga yuzlangan holda yon tomonga harakatlanayotgan paytda (ilk o'rta asrlar o'yinchilariga xos bo'lgan holat!) tasvirlangan. Tana holati tabiiy, mushaklar tarang emas, raqs "kichik" farg'onacha raqsga o'xshash, juda oddiy bo'lsa kerak. Tana o'ngga biroz egilgan, bosh o'ng yelka tomon tushgan, chap bilak biroz ko'tarilgan va o'ng bilak pastroq. Holat shunday dinamik tasvirlanganiki, uning davomini ko'rayotganday bo'lasiz, "kichik" farg'onacha raqsda ommalashgan harakatlardan biri ko'z oldimizda namoyon bo'ladi.

Temurning shaharga tantanali kirib kelishiga bag'ishlangan raqqos harakatlari XVII asr miniatyurasida ifodalangan. U an'anaviy Ufor raqsidagi harakat — jo'shqin o'zgaruvchan qadamlarni eslatadi⁶².

Ushbu faktlar biz uchun shunisi bilan qimmatliki, ko'p asrlar davomida miniatyurachilar raqsnı kamdan-kam tasvirlaganlar. Ming yillar davomida (VIII asrdan boshlab) XIV—XVII asrlarga oid bo'lgan raqqos va raqqosalar figuralarini tasvirlovchi ozroq miniatyuralar ma'lum. Hozirgi kungacha so'nggi mingyillik davrida mahalliy xoreografiya san'ati rivojlanish yo'lini tasvirlovchi yozma manbalar ma'lum emas. Biroq, tasvirlar va tarixiy manbalar shundan dalolat beradiki, raqs san'ati yo'q bo'lib ketmadi, an'analar barhayot. Xalq ilgaridek raqslarını yaxshi ko'rgan, bayramlarda professional artistlar o'z mahoratini namoyish etgan, saroylarda esa yuksak mahoratli raqqoslar xizmat qilgan.

⁶¹ Денике В.П., Вейнмарн Б.В. Искусство Средней Азии. — М. — Л., 1950.

⁶² O'sha asar.

Ulardan biri Sayid Badr nomi O'rtasiy Osiyo Uyg'onish davri xalq madaniyati tarixida shu davrning buyuk allomalari shoir Alisher Navoiy va rassom Behzod nomi bilan bir qatorda turadi.

Buyuk shoirlar va hatto ilohiyotshunos olimlar ham musiqa haqida tadqiqot yozishda davom etishdi: mashhur ilohshunos Darvesh Ali (XVII asr) ritmlar kelib chiqishi haqida qiziqarli musiqashunoslik asarini yozdi va unda keng tarqalgan ritmik figuralarni tasvirladi.

Bir necha asrlar mobaynida maishiy raqs xalq orasida mahoratini namoyish etadigan professional raqqoslar bilan chambarchas bog'liq bo'lgan — shu sababli hozirgi kunda ba'zan professional xoreografiya guruhi raqslari va maishiy havaskorlik raqs kompozitsiyalarini bir-biridan ajratish qiyin bo'ladi. Havaskor raqqoslar professional raqsning butun majmuasidan foydalangan holda har qanday ruhiy mavzuda improvizatsiyalar yaratadilar, lekin bunda harakatlar miqdorini kamaytirib, raqsning texnikasini keskin soddalashtiradilar.

Xalq ichida paydo bo'lgan ayrim harakatlar va butun kompozitsiyalar professional raqqoslar tomonidan sayqallanib, yana xalq ichiga qaytadi. Xalq san'atining professional san'at bilan bunday aloqasi nafaqat o'zbek xoreografiyasiga, balki butun O'rtasiy Osiyo madaniyatining o'ziga xos jihati. Xalq ashulalarining aksariyati ko'p qismli "Shashmaqom" va "Chormaqom" vokal-cholg'u syuitalari she'rlari bilan aytiladi, xalq ertaklari va afsonalari mashhur ijodkorlar dostonlarini eslatadi, dostonlar esa professional ijrochilar tufayli xalq orasida mashhur.

Taqdiri ziddiyatlar va turli tarixiy halokatlarga to'la, etnogenezi murakkab xalq ko'p asrlar davomida ijod qilishdan tolmay, badiiy asarlarda hayotni shoirona, badiiy obrazlar vositasida aks ettiravergan. Shu sababli, an'anaviy professional an'anaviy o'zbek raqs san'ati kelib chiqishiga ko'ra, mohiyatiga ko'ra, shakliga ko'ra xalqchildir. Biroq, xalqchilikni folklor degan ma'noda tushunish kerak emas. O'zbek xalqining professional raqs merosi xoreografiya san'atining yuksak shaklidir; raqs — inson ruhiyatini, yuksak tuyg'ular va umumiy falsafiy mushohadalarni Mumtoz uyg'un shaklda aks ettiruvchi Obrazdir.

4. Lirik xalq raqslari va professional raqs

Xalq ashulalari, turmush shodliklari va tashvishlariga to'la xalq termalari doimo bo'lgan va saqlanib qoladi. Ular xalq shodligi, uning tabiat in'omlaridan zavqlanishi, tabiat hodisalariga hayratini ifodalab, kundalik og'ir mehnat ritmini aks ettiradi. Biroq, mehnat insonni bunyod etgan ekan, ko'plab ritmik ohanglar va musiqiy kompozitsiyalar, turli xil raqs shakllarining yuzaga kelishiga sabab bo'ldi, insonda faraz qilish qobiliyatini uyg'otdi, badiiy ijodiyot shakllarini yuzaga keltirdi.

O'zbek xalq lirik raqsi voqelikni ijodiy aks ettirib, uni musiqiy-plastik shakllarga aylantiruvchi san'at turlaridan biri bo'lib qoldi. Raqs — inson ichki dunyosi aks ettiruvchi vositadir.

O'zbek xalq lirik raqsi o'zbek professional raqsining barcha shakllarini o'zida mujassamlashtirgan va aksariyat hollarda ularni mahalliy harakatlar va shakllar bilan to'ldirib boradi.

Lirik xalq raqsi professional raqs singari quyidagilarga bo'linadi:

1. Farg'ona, Xorazm, Buxoro mahalliy ijodiy maktablari.

2. "Katta" va "kichik" o'yinlarni yaratuvchi ikkita asosiy ijro usuli.

Biroq, xalqda "Katta o'yin" ko'pincha aniqroq qilib "Mardon o'yini" deb ataladi. Ya'ni bu raqsni erkaklar yoki ayollar ijro etishidan qat'i nazar mardona raqs sifatida tushuniladi. "Kichik o'yin" ham xalqda shunday deb yuritiladi, biroq bu nom ko'pincha ashula jo'rligida ijro etiladigan raqslarga xosdir. Xalq "Kichik o'yini" ko'pincha lirik xarakterdagi ashula yoki lapar jo'rligida vujudga keladi.

Shu tariqa, o'zbek xalq lirik raqsida uchta janr bor: mardonavor-qahramonlik janri, lirik-dramatik janr va yumoristik-komik janr. Oliy darajadagi drama, tragediya va groteskning umumlashma shakllari fao'at professional raqqos va raqqosalar qo'lidan keladi.

Raqs ijro etish uchun oddiy xalq maxsus liboslar tayyorlamagan va kishilar o'zining kundalik kiyimida raqs tushganlar; bayramlarda esa shu kunga atab tozalab, yuvib qo'yilgan kiyimlarda yoki kundalik kiyimiga o'xshash rang va bichimdagi yangi kiyimlarda o'ynaganlar.

Farg'ona viloyati erkaklar va ayollar liboslarining bichimi bir xil bo'ladi. Ayollar uzun (to'pig'igacha), to'g'ri tikilgan, yeng bichimi yaxlit, qo'lidan uzunroq tushib turadigan ko'ylak kiyishgan. Qizlar ko'ylagining yoqasi biroz ochiq bo'lsa, ayollar tik yoqali va yoqasi toqiga ulanib ketadigan ko'ylak kiyishgan. Ko'ylak yoqasi tugmali yoki munchoq bilan bezatilgan. Yoqa va toqi jimjimalar ham bo'lishi mumkin. Ko'ylak ostidan yoqasi ochiq ichki ko'ylak va lozim kiyilgan. Lozim ikki bo'lak matodan tikilgan bo'lib, yuqori qismi kengroq, pasti torroq, beliga tasma o'tkazilgan.

Qizlar ko'ylagining yoqasi naqshli jiyak bilan bezatilgan. Qizlarning ham, ayollarning ham lozimi xuddi shunday jiyak bilan bezatilgan. Boshlariga ikkita yoki bitta ro'mol o'raganlar. Agar ro'mol bitta bo'lsa, u orqaga tugun qilib o'ralgan. Agar ro'mol ikkita bo'lsa, birinchi ro'molga qattiq peshonabog' qo'yilgan yoki do'ppi kiyishgan. Ikkinchisini esa ikki uchini oldi tomonga tushirgan holda boshga tashlab olishgan.

Buxoro viloyatida to'g'ri bichimli ko'ylakning yoqasi chuqur o'yilgan bo'lgani uchun, uning ostidan ko'tarma yoqali maxsus manishka kiyilgan.

Birinchi ro'mol ostiga kichkina do'ppi shaklidagi bosh kiyim kiyganlar. U ko'pincha xashakdan to'qilgan.

Erkaklar to'g'ri bichimli uzun ko'ylak kiyishgan. Farg'ona viloyatida ko'ylakning oldi ochiq, boshqa viloyatlarda esa ko'ylakning oldi yopiq, yoqasi ochiq bo'lgan. Ikkala holda ham ko'ylak yengllari yaxlit bichilgan. Erkaklar ishtoni ikki bo'lak matodan tikilib, yuqorisi arg'amchi bilan bog'lanadigan, tepasi keng va pasti torroq bo'lgan.

Etik kiyish boylarga xos hashamat sanalgan, shu sababli erkaklar ham, ayollar ham mahsi va past poshnali kovushlar kiyganlar.

Erkaklar va ayollarning ustki kiyimi bir xil — yengi butun bichimli, pastki qismi tor chakmon kiyganlar. Ayollar chakmoni bel qismida tugma bilan qadalsa, Farg'ona viloyati erkaklari chakmon ustidan belboq bog'laganlar; Xorazmda uzun qo'shoq, cho'l va dasht hududlarda esa chakmon oldida bitta tugma bilan qadalgan yoki umuman oldi ochiq yurganlar

Erkaklar va ayollar do'ppi yoki kallapo'sh kiyganlar.

Biroq, turli viloyatlarda turli matolar ishlatilgan. Bu haqda keyinroq to'xtalamiz.

Lirik raqslar musiqasi avval tilga olingan xalq raqslariga qaraganda birmuncha soddalashtirilgan bo'lgan. Barcha viloyatlarda aholi orasida iste'dodli doirachilar va nog'orachilar bo'lgan. Shuningdek, dutor ham keng tarqalgan.

Xorazm va Buxoroda qayroq tosh va zang bilan raqs tushganlar. Farg'onada esa ularning o'rniga son-sanoqsiz va turli balandlikdagi qarsaklar ishlatilgan.

Biroq, xalq va professional o'zbek lirik raqsi o'rtasidagi keskin farq hashamatli kiyimlar yoki mukammal musiqi jo'rligida emas, asosiy farq raqs ijro uslubidadir, aynan uslubda, chunki bu ijro sifatini Manera yoki Xarakter deb bo'lmaydi.

O'zbek tilida va boshqa sharq tillarida yevropa tillaridagi kabi xalq va professional ijrochilik mahorati belgilarini ifodalovchi maxsus tushunchalar yo'q.

Xalq raqs ijrochilik mahoratini so'z bilan tasvirlash oson emas, chunki ularni ilg'ab olishning o'zi qiyin. Rus tilidagi ikkita tushuncha — "plyaska" va "tanes" so'zlarini tahlil qilish yordamida bunga urinib ko'ramiz. "Plyaska" deganda bolalikdan tanish bo'lib kolgan tana harakatlari yordamida kishining ruhiy holatini aks ettiruvchi xalq o'yinlari tushuniladi. "Tanes" — olmoncha dans so'zidan olingan bo'lib, XVIII asrdan boshlab bu so'z, birinchidan: ilmiy asoslangan raqsni, ya'ni aniq belgilangan va harakatlar ketma-ketligiga izchil rioya qilingan raqsni anglatgan, ikkinchidan: bu raqslarni o'rganish uchun maxsus o'qish lozim bo'lgan⁶³.

O'zbek lirik xalq raqsini "plyaska" deb ataylik, shunda nima uchun raqs maqomlarining murakkab ritmik-plastik usullarini alohida o'rganish talab qilinmaganligi

tushunarli bo'ladi. Raqsning alohida shakllarini qo'llagan holda xalq o'zi uchun tushunarli va ruhiy holatni aks ettirish uchun qulay bo'lgan usullarni tanlab olgan.

Lekin shu yerda biz raqs san'atining yana bir qiziqarli xususiyati bilan yuzma-yuz kelamiz. Xalq orasida barcha raqslar va ijrochilik quyidagilarga bo'lingan: "Poybozi" (oyoq o'yini) va "Qo'lbozi" (qo'l o'yini).

Bunday tasnif Marg'ilon, Farg'ona, Buxoro, qisman Qo'qon kabi madaniy markazlarning shahar raqslarida aniq ko'zga tashlanmaydi. Vujudga kelgan o'ziga xos shahar madaniyatini bu hududlarda Ustalar qattiq saqlaganlar. Qolgan hududlarda lirik raqslarning ikki turga bo'linishi so'z bilan belgilanibgina qolmay, balki ijro paytida yaqqol ko'zga ham tashlanadi.

Jug'rofiya, tabiatning alohida belgilari, mehnat usullari Professional lirik raqsda unchalik muhim emas, chunki qadimda raqsni yaratgan inson xayolida paydo bo'lgan tasviriy harakatlar aniq ishlov berilgan, obrazli umumlashtirilgan ritmik-plastik usullarga birlashib ketdi.

Xalq lirik raqsida tasviriy-ifodali usullar o'zining qadimiy ko'rinishida jonlangandek bo'ladi.

"Katta o'yin" materiallaridan tuzilgan Farg'ona-Marg'ilon ayollar raqslari ayollarga xos nazokatni alohida bo'rttirib ko'rsatadi. Raqqosaga qo'lni nigohdan balandga ko'tarishga yo'l qo'ymaydigan "Nigoh qonuni" aynan shu hududda paydo bo'lgan bo'lsa kerak. Buning ustiga, erkaklar boshini mag'rur ko'tarib tursa, ayollar boshlarini biroz solintirib, nigohlarini qo'l uchi bilan to'sib turgan.

Qo'qon ayollar va erkaklar raqslari ancha jo'shqin, ochiq, har bir raqs frazasi yakunida qo'l va yelka harakatlari ancha keskin bo'ladi.

Andijoncha ayollar raqsi Qo'qon ayollar raqsiga o'xshashdir.

"Andijon polkasi" deb nom olgan andijoncha yigitlar o'yini butun Farg'ona vodiysi bo'ylab tarqalgan. Farg'ona xoreografiyasi ustalari bo'lmish Yusufjon qiziq va Usta Olim Komilov "Andijon somasi" yigitlar o'yini qadimdan shu viloyatda o'zbeklar va tojiklar bilan hamjihatlikda yashab kelgan uyg'urlar raqslari jo'shqinligi bilan sug'orilgan deb hisoblaganlar. Ustalarining aytishicha, bu o'yinni XIX asrning 80-yillaridan boshlab Andijon shahri hayotiga kirib kelgan rus ishchilari "polka" deb atay boshlagan ekanlar. Ma'lumki, Turkiston Rossiya imperiyasiga qo'shib olingandan so'ng ochilgan zavod va fabrikalarda o'zbeklar kam ishlagan. Lekin aynan Gorchakovo (Marg'ilon yaqinidagi temir yo'l shaxobchasi), Qo'qon, Andijonda temir yo'l ustaxonalari, paxta tozalash va yog' zavodlari ishchilari orasida o'zbeklar ko'p bo'lgan. Yusufjon qiziq va boshqa ustalar hikoya qilishlaricha, ishchilarning bayramlarida bu jo'shqin o'yinni ruslar o'zbeklar bilan birgalikda o'ynagan ekanlar. Shakarjonovning bu o'yinga aynan ruslar nom bergani to'g'risidagi taxminini so'zsiz qabul qilish mumkin, deb o'ylaymiz.

⁶³ Krasovskayaning yuqorida tilga olingan asari, 1-jild.

“Andijon polkasi” — chapani, jo’shqin, kuchli, irodali, turmushdan zavq oluvchi kishilar raqsidir. Sakrashlar, oyoqlarni orqaga va tepaga tashlash kabi harakatlar mushaklar kuchini aks ettiradi; raqqos mushtlarini tugib, raqs maydonchasining markaziga qarab, tanasining yuqori qismini biroz pastga egadi va mushtlarini ko’p martalab pastdan yuqoriga qarab buradi — mushaklari va kuchini ko’rsatib ochiqcha maqtanadi.

“Ho-ho-yalla” qo’shiqi jo’rligida ijro etiladigan raqs sof namanganchadir. Ayollar bu qo’shiqni avj bilan aytganlar. Erkaklar orasida “Ho-ho-yalla”ni diskant (bolalarga xos ingichka ovoz sohibi — tarj.) ijro etgan. Ular ham qo’shiq avjida ovozlarni o’rta registrdan eng baland nuqtagacha olib chiqqanlar.

“Ho-ho-yalla” raqsi Farg’ona va Qo’qon raqslaridagi kabi harakatlar majmuasidan tashkil topgan, ijro uslubi bo’yicha esa u farg’onacha nozik-tortinchoq va qo’qoncha jo’shqin — qo’pol raqslar o’rtasida turadi.

Raqqos va raqqosalar vokal avjni o’rtada davra bo’ylab gir aylanish bilan yoki “Katta o’yin”da ham xuddi vokaldagi singari avj deb ataluvchi tana holatidagi harakatlar ifodalaganlar. Plastik avj quyidagi ko’rinishda bo’ladi: tizzalar ikki tomonga keng ochilib, tiz cho’kiladi va tana orqaga sekin egiladi; vokal avj o’sha egilish bilan tenglashgach, ijrochi shu holatda bel qismini tebrata boshlaydi va harakatlar amplitudasi imkon qadar kengayib boradi.

Kosonsoyda ayollar ham, erkaklar ham “Katta o’yin” ritmik usulida bastalangan qo’shiqlar jo’rligida “Qo’l raqsi”ni o’ynaganlar. Farg’ona vodiysining barcha qishloqlaridagi kabi ayollarning “ichkari” janridagi Tanovar qo’shiq-raqsi bu yerda ham keng tarqalgan va u “Bir ishva” deb atalgan. “Katta o’yin” qo’shiq-raqsi ham “Bir ishva” kabi necha raqqosa ijro etsa, shuncha turi bor desa bo’ladi, chunki bizga ma’lumot beruvchilardan To’tixon Qoraboyeva aytganidek, “Har kuni yangi raqs dunyoga keladi”⁶⁴.

Toshkent viloyatining Bo’stonliq tumanida ayollar va erkaklar raqs tushayotganda qo’llarini yengil musht tugib, bosh barmoqlarini tepaga chiqarib qo’yadilar. Qo’lning bunday holati faqat uyg’urcha raqslarda kuzatiladi. Lekin asosiy tana harakatlari majmuasi va ijro uslubi Farg’ona raqsilariga xos.

Umuman olganda, Toshkent raqslari Farg’ona maktabiga kiradi, lekin ijro uslubi, harakatlarning keskinligi, qomatning tik turishi bilan Farg’ona raqsidan farq qiladi.

Deyarli butun Farg’ona vodiysi hududida erkaklar va ayollarning lirik raqslari qo’l o’yin turiga mansub, ya’ni raqs asosan qo’l harakatlariga quriladi, oyoqlar harakati esa sodda bo’ladi.

Farg’ona xoreografiya maktabi professional va xalq ijro uslublarida butun O’rta Osiyo bo’yicha noyob sanaladigan, aniq ishlov berilgan va sayqallangan o’ziga xos qo’l harakatlari mavjud.

⁶⁴ 1904-yilda tug’ilgan.

Farg’ona raqsi o’ziga xos uslubda, Tanovarning ko’p sonli ashula variantlaridan birortasini aytayotgan ayol qo’shiqi jo’rligida ijro etilgan.

Shu nom bilan atalgan qo’shiq-raqslarni ichkarida, ayollar bo’lmāsida dunyoga kelgan alohida janr deb hisoblash kerak.

Qalb iztiroblarini aks ettiruvchi, chuqur lirik ohang, qo’shiqning kishi yuragiga kirib boruvchi majoziy matnlari qo’shiqni ohista, yarim ovozda va harakatlarni ham beozor ijro etilishini taqozo etadi. Abadiy sog’inch, erk va baxtli muhabbat haqidagi orzular butun dunyo ayollari lirik qo’shiqlarining mazmunidir.

Farg’onacha Tanovar qo’shiq-raqsi — juda noyob intim janr: har bir qishloqda har bir raqqosa o’zining ro’yobga chiqmagan orzularini qo’shiq qilib aytib, raqs tushgan. Bitmas-tuganmas qayg’uni umid nurlari yoritadi va u xasta dil orzusiga aylanib boradi. Ayol o’zining qalbi to’ridagi sirlarini raqsdā ifodalagan. Tana, yelkalar, biroz egilgan bosh bir nuqtaga yig’ilgandek, qadamlar yengil, tizzalar biroz bukilgan, faqat qo’llar ba’zan sekin, cho’ziq, ba’zan ma’yus harakatlari bilan yurak dardini ifodalaydi; qo’l uchlari esa kutilmaganda yengil parpirab, umid uchqunlari kabi ko’zga tashlanadi.

Biroq Farg’ona shahar va qishloqlarida Poy o’yin — oyoq o’yini ham keng tarqalgan.

Bularning orasida eng soddasi — childirma bilan, shuningdek, ikkala qo’lda ro’molcha bilan ijro etiladigan raqs bo’lgan. Raqqos yoki raqqosa childirma bilan o’ziga o’zi jo’r bo’lgan, yoki ritmi ro’molcha bilan belgilab borgan. Bunday raqsdā eng oddiy ritmik harakatlar — mayda qadamlar, oyoqlar birlashtirilgan holda yerda surilib, daryo to’lqinlarini ifodalovchi harakatlar alohida ko’zga tashlanib turgan va raqsning asosiy ifodali shakliga aylanib borgan.

Namanganda erkaklar “Katta o’yin”dagi murakkab ritmik usullardan foydalangan holda raqs improvizatsiya qilganlar — etiklarining maxsus ishlangan baland poshnalari bilan misgarning misga zarb bilan naqsh solishini ifodalovchi o’ziga xos “chechyotka”ni ijro etganlar. “Misgar raqsi”da qo’llar e’tiborni jalb etmaslik uchun faqat asosiy holatini o’zgartirib turgan, xolos.

Farg’onacha “oyoq o’yini” guruhida ilgari katta qishloq bo’lgan, hozirgi paytda katta shaharga aylangan, Namangan yaqinida joylashgan Kosonsoy raqsilarini alohida ko’rsatish lozim. Bu raqslar “Katta o’yin” ritmlari ostiga vokal jo’rligisiz ijro etilgan.

Qo’llar tinimsiz shiqirlab turib, ikki yoki uch marta holatini o’zgartirgan: ikki yonga, yuqoriga, oldinga uzatilgan, asosiy harakatlar esa oyoqlar zimmasiga tushgan. Faqat farg’onacha raqsga emas, balki O’zbekistonning boshqa tumanlari raqsilariga ham xos bo’lmagan baland sakrash bilan raqs frazasi bir oyoqda

to'xtash bilan yakunlangan. Bir oyoq tizzadan bukilib, tizza yuqoriga ko'tarilgan, ijrochi yerdagi oyog'ida keskin yarim aylana harakatni bajargan.

Buxorocho professional raqsning aniq ishlov berilgan, mohirona, murakkab shakllari xalq lirik raqslarida o'ziga xos ravishda aks etgan: qadamlar o'sha-o'sha bo'lsa ham, qo'llar murakkab harakatning bir yoki ikki elementini takrorlagan. Turli qishloqlarda ayollar raqslarida turlicha elementlar qo'llanilgan.

Samarqandcha raqsalarda ayollarda va erkaklarda qo'llar barmoqlari murakkab naqshlarni chizmagan, chunki raqsning asosiy mazmuni tananing sekin, cho'ziq yoki keskin, belning yengil burama harakatlarida mujassam bo'lgan.

Qashqadaryo va Surxondaryo viloyatlari tog' va vodiylaridagi qishloqlari ayollarning raqsleri shakli bo'yicha buxorocho va tojikcha raqslarga o'xshab ketadi. Biroq, ularning ijro uslubi butunlay boshqacha — yengilligi bilan farg'onacha ijro uslubiga o'xshab ketadi. Bu raqsalarda dekorativ holatlar, tananing keskin egilishlari, umuman, tananing maxsus harakatlari yo'q.

Qarshi vohasidagi Koson tumani qishloqlarida ayollar va erkaklarning lirik raqsleri Buxoro raqslaridan qadamlari bilan farq qiladi: qadamlar yengil, bamisoli raqqos yoki raqqosaning oyoqlari va yer o'rtasida allaqanday yostiqchalar bordek. Tananing yuqori qismi va qo'llar tarang tortilgan, lekin zo'raki emas. Asosiy holatlar almashuvidan tashkil topgan qadamlar va harakatlar to'plami ham Farg'ona raqs maktabiga xos. Lekin qo'l uchlari maxsus harakatlarni bajarmaydi, shuning uchun ham hech qanday ma'noni anglatmaydi.

Shu tumanda raqslar hisob bilan belgilanadi: "Beshqarsak", "Yaqarsak", "Dukka-dukka" ("Duqarsak"), "Chorqarsak" va h.k.

Hozirgi Navoiy shahri o'rnida qadimda mavjud bo'lgan qishloqlarning erkaklar raqsi ayniqsa qiziq: bu raqs aynan to'qqiz marotaba qarsak chalinadigan qarsak jo'riligida ijro etiladi. Raqqos qanday raqs figuralarini bajarayotgan bo'lmasin, u qo'llarini oldin chap yoniga, keyin o'ng yoniga tushirgan holda uch martadan qarsak chaladi, keyin qo'llar keskin yuqoriga ko'tarilib, yana uch marta qarsak chaladi. Qarsaklar chalinayotgan paytda bir oyoq yerga to'la bosib turgan bo'lsa, ikkinchisi yarim bosib turgan holda qarsakka jo'r bo'ladi. Davra bo'lib turgan tomoshabinlar qarsakka "ha-ha-ha" deb jo'r bo'lib turadilar.

Raqsning yumshoq, keng qadamlari tovondan boshlanadi. Qadam esa katta-katta olingan, yumshoqqina, bamisoli hiylakor bo'ladi. Raqs oddiygina Ufori deb ataladi.

Shahrisabzdan Miroqi orqali yuqoriga chiqaverishda joylashgan Qizil Emchak, Ko'l va G'ilon qishloqlari raqslerini alohida qayd etib o'tish darkor.

Qizil Emchak va Ko'lda (tog'ning eng yuqori nuqtasi) yaqqol buxorocho, lekin birmuncha soddalashtirilgan raqslar ijro etadilar. Bittasida u o'ng qo'lning chap yelkaga yengilgina urib qo'yilishi bilan boshlansa, ikkinchisida raqsning birinchi harakati aynan buxorocho raqsidagi kabi bo'ladi: bir qo'l keskin

oldinga uzatiladi, ikkinchi qo'l uchi esa birinchisining uchidan boshlab yuqoriga qarab yelkagacha urib chiqadi.

Erkaklarda ham, ayollarda ham bunday raqs muqaddimasi Buxoro raqs maktabining o'tkir ritimli, birmuncha og'ir, tantanavor raqsiga aylanib boradi va raqsning saroylardan kelib chiqqanligini beixtiyor eslatib yuboradi.

G'ilon da erkaklar ham, ayollar ham, qo'l uchlari bilan yengil harakatlar qilgan holda, ko'proq farg'onacha uslubga yaqin raqslerini ijro etadilar. Lekin tana holatlari, ayniqsa, qadamlar butun O'rta Osiyo bo'yicha noyob sanaladi. Erkin yelkalar va bel xuddi ixtiyorsizdek. Raqsni qo'llar va oyoqlar baravar boshlaydi: qo'llar tirsakdan bukilib, barmoqlar ko'krak oldida birlashtirilgan holatdan yengilgina ikki tomonga uzatib yuboriladi; shu paytning o'zida ijrochi tanasining yuqori qismini orqaga tashlab, bir oyog'i bilan oldinga qadam qo'yadi, ya'ni tana og'irligi joyida turgan oyoqqa tushadi, qadam qo'yayotgan oyoq esa uchi bilan yer bo'ylab sirpanib boradi va to'xtagan joyida uchi bilan yerga urib qo'yadi, so'ngra to'voni ham yerga tegadi. Tananing yuqori qismi esa hali ham orqaga tashlangan holda bo'ladi. Butun kompozitsiya ana shu taxlit ijro etiladi.

Boshqa guruh raqslerinde qizlar sekin-sekin qadam tashlab, qadamlarini yengilgina taqillatib bosib, xayolini bir yerga jamlagan holda harakat qiladilar. Raqsda uchlari biroz egilgan qo'llar asosiy o'rinni egallaydi.

Mazkur raqslar ohanglari "Shashmaqom" vokal-cholg'u asari qismlarini aynan takrorlaydi.

Koson tumani, Ko'l, Shahrisabz, Qizil Emchak raqslerini qo'l raqsleri deb atash mumkin. G'ilon raqsi esa — yorqin ifodali, biroq Osiyo uchun xos bo'lmagan "oyoq raqsi"dir.

"Dashtliklar" raqslerinde, ya'ni Qashqadaryo va Surxondaryo viloyatlari xalqining hozirgi zamongacha yetib kelgan qadimiy raqslerinde harakatlar turfa xil emas. Butun raqs ikki tomonga uzatilgan qo'llar, tananing "yassi" holati, titrab turgan mushaklar, qo'llar holatining keskin o'zgarib turishidan iborat. Lekin bu harakatlarda juda ko'p quvvat mujassamlashganligi tufayli tana mushaklariga bekingan, jilovlangan kuch Timsoli vujudga keladi. "Dashtliklar" raqsida qadimiy o'yinlar kuchi hali ham yashab kelmoqda.

Bu raqs texnikasi oddiy emas. Qo'llar, barmoqlar, oyoqlar, cyoq uchlari, bo'ksalar, tananing har bir mushagi raqsda faol ishtirok etadi, yashaydi, kurashadi, quvvat tashqariga intiladi, lekin allaqanday ko'rinmas kuch uni tutib turgandek bo'ladi. Biroq "kuch" eng ibtidoiy shakllarga joylangan. Lekin baribir dashtlar o'yini o'zining sof "lirik" kuchi bilan, yurak-mushaklar uyg'unligi bilan ifodalidir.

Xorazmda Xalq raqsi va Professional lirik raqs o'rtasida o'yinni raqsdan farqlovchi umumiy xususiyatlardan tashqari keskin farq yo'q.

...Xorazmda kattayu-kichik, yoshu-qari, kampirlaru-qizlar "Lazgi"ga o'ynaydilar. Xalq "Lazgi"si — quvonch raqsidir. Raqs ohista qo'shiq bilan boshlanadi va raqqoslar uni asosiy raqs figurasi bilan ifodalaydilar. Go'yo sekinlashtirib olingan kino tasmasidagi kabi raqqoslar o'yin shakllarini namoyish etib boradilar, har bir harakat alohida bo'rttirib ko'rsatiladi; tomoshabinlar ham, raqqoslar ham shu paytda sport musobaqasidagi kabi, bir alomat natijani kutayotgandek qizg'in kayfiyatga tushadilar. Birdan ritm sho'xchan tempga o'tib ketadi, raqqos ohangning bitmas-tuganmas parvozigga qo'shilib boradi, mana shu yerga kelganda haqiqiy mo'jiza ro'y beradi — bu inson zavq-shavqining betakror ifodasidir. Harakatlar ketma-ket, misoli kamalakning ranglari kabi, bir-birining o'rniga kelaveradi, raqqosning har bir mushagida qon gupurib turadi. Haqiqatan, Lazgi — insonning benihoya kuch-g'ayrati ifodasidir. U kishi ko'z o'ngida paydo bo'ladi, yashaydi, isyon ko'taradi, u to'xtashi yoki yo'q bo'lib ketishi mumkin emas, chunki u cheksiz. Raqsning intihosi ham xuddi shunday, keskin yuz beradi, raqqos tugallanmagan harakat holatida qotib qoladi.

Xorazm raqslarini qo'l raqsi va oyoq raqsi deb ajratish mumkin emas. Tizzalarni ikki tomonga burib, pastroq cho'kib ijro etiladigan raqslar xorazmliklarda yo'q.

Shunisi maroqliki, xorazmcha "isyonkor" kuch-g'ayratni ifodalovchi raqslarga o'xshash Boysuntov qishloqlari raqsalarini, ayniqsa, Boysun shaharchasi raqsalarini "Poybozi" va "Qo'lbozi" raqsalariga aniq ajratish mumkin.

Qo'l raqsarlari guruhini Boysunda "Ufori kuff" deb ataydilar. Bu raqsarlarni ijro etayotganda raqqoslar qo'llarini yengil musht tugib, ko'rsatkich barmog'ini yoki ko'rsatkich va o'rta barmoqlarini to'g'ri tutadilar, turli harakatlar qilayotganda qo'llar xuddi bir narsaga ishora qilayotgandek bo'ladi. Ba'zan raqqos bir holatda to'xtab qoladi va tanasining yuqori qismi, ayniqsa, barmoqlari bilan ishora qilishda davom etadi. Keyin u qo'llarini ko'kragida chalishtiradi va boshini ikki tomonga tebratib turgan holda barmoqlarini ko'tarib-tushirishda davom etadi.

Avvalgi bo'limda ta'riflangan predmetli raqsarlarda asosiy diqqat-e'tibor oyoqlarning maxsus harakatlariga qaratiladi.

Biroq, "Oyoq raqsarlari" faqat qo'llar band bo'ladigan raqsalar guruhidagina mavjud emas. Qo'llar bo'sh bo'lishi ham mumkin, lekin qo'l harakatlari ifodasiz, hatto ba'zan qo'llar beixtiyor ko'tarilib-tushib turgandek tuyuladi, chunki butun e'tibor tananing pastki qismiga qaratilgan bo'ladi. Oyoqlar tos va son bo'g'imlari bilan birga harakat qiladi.

Oyoqlar bukilgan holatda sakrashlar oyoqlarni galma-galdan yuqoriga tashlash bilan almashib turadi, bunda yuqoriga ko'tarilgan oyoq uchlari yerdagi oyoqning tizzasiga tegadi. Xuddi shu holatda, faqat yerdagi oyoq tizzadan bukiladi, keyin sakrab-sakrab, oyoqlar galma-galdan oldinga tashlab turiladi. Keyin raqqos oyoqlarini birlashtirgan holda joyida sakrab turadi.

Boysunning "Poybozi" raqsalarida tog'lik yigit — chidamli, chaqqon ovchi, cho'ponning barcha chayir mushaklari harakatda bo'ladi.

Boysunliklar yuqorida ta'riflangan raqsning yana bir turi — "Poyi mashq"ni ham tilga oladilar. Bu guruh raqsalarida raqqos qaddini keskin tiklaydi, yelkalarini pastroq tushiradi, qo'llar o'tkir burchak hosil qiladi, bilaklar yuqoriga ko'tarilib, kaftlar oldinga qarab turadi, tizzalar ikki tomonga to'liq ochilib, raqqos ancha past o'tiradi: uning tanasi yassi tekislik ustiga uzala tushib olgandek bo'ladi. Keyin hech qanday harakatlarsiz, bir joyda "butun tana mushaklari" raqsi boshlanadi, bunda faqat mushaklar "ishlaydi": bo'yin pog'onalari qimirlaydi, qoshlar uchadi, yelkalar bilinar-bilinmas titraydi, qo'l mushaklari titrab, tovlanib turadi, qo'l uchlari aks-sado kabi shu titroqni takrorlaydi. Keyin mushaklar titrog'i butun korpusga — ko'krakka, qorin va oyoqlarga ham o'tadi.

"Poyi mashq"ni qo'l raqsi yoki oyoq raqsi deb bo'lmaydi, bu mushaklar raqsidir. Raqsning ijro texnikasi raqqosning har bir mushagini ishga sola bilish qobiliyatiga bog'liqdir. Bu harakatsiz raqs texnikasi mushaklar kuchini to'g'ri yo'naltirishni va shunga yarasha nafas olishni talab etadi. Katta yoshli kishiga bu raqsni o'rganish mushkul, chunki mushaklar va nafas oqimini boshqara olish qobiliyati bolalikdan tarbiyalab boriladi.

O'rta Osiyo hududida, qisman hozirgi O'zbekiston va Tojikiston hududida qadimdan xalqlar bir-biriga aralash yashaydi, ba'zan bir millatga mansub aholi ikkinchi mamlakat hududida butun-butun qishloqlarga birlashib istiqomat qiladi.

Hozirgi kunda Eron, Arabiston cho'llari, Qadimgi Isroil va tog'li Sin-Dzyandan kelib chiqqan aholi avlodlarini o'zbek xalqi orasida ajratib olish qiyin, chunki ular iqtisodiy, madaniy va ma'naviy jihatlardan birlashib ketganlar. Shunday bo'lsa-da, ba'zi etnik belgilar, musiqa va raqsning ba'zi xususiyatlari eroniy, arabiy, uyg'ur san'ati xususiyatlarini ifoda etadi.

Buxoroda va uning atrofidagi qishloqlarda chaq-chaq bilan ijro etiladigan original o'yinlar guruhi "Eroniy raqs" deb ataladi. Bu o'yinlar Buxoroning boshqa o'yinlaridan deyarli farq qilmaydi, biroq ularning ohanglari o'zi kelib chiqqan mamlakat to'g'risida so'zlaydi. Bu ohanglar cho'ziq, hazin boshlanadi va qandaydir kutilmaganda buxorocha raqs ohanglariga unchalik xos bo'lmagan birmuncha yengil va sho'xchan musiqaga aylanib ketadi.

Erondan kelib qolgan ko'chmanchilar yoki Markaziy Osiyo hududida yashagan qullarning hanuzgacha Xorazmda Axtarvang qishlog'ida va Qashqadaryoning ba'zi qishloqlarida saqlanib qolgan avlodlari raqsarlari shu hududlar raqsalaridan farq qilmaydi, ular xorazmcha yoki o'zbekcha-tojikcha raqsalar bilan qo'shilib ketgan.

Arabcha raqsni Buxoro yaqinidagi Arabxona qishlog'idagina ko'rish nasib etdi, u faqat juda keksa chollarning xotirasida saqlangan ekan. Raqsni yuzga

kirgan bir otaxon “ijro” qilib berdi, u ham bo‘lsa birgina raqs figurasidan iborat edi. Oldin u boshiga oq choyshab tashlab, ustidan belbog‘ini burama qilib bog‘lab oldi, keyin childirma chalib, davrani bir aylanib chiqdi. Ikkinchi aylanishda u bir oyoqda gir aylanishlarni ham qo‘shdi. Boshqa harakatlarni u bilmas ekan, lekin so‘zlariga qaraganda, ko‘pchilik erkaklar yig‘ilib, davrada bir-birlarining ketlaridan yurib aylangan ekanlar. Agar nog‘orachi bo‘lsa, raqqoslar raqsni childirmasiz, qo‘llarini ikki tomonga yozib ijro etar ekanlar.

XIX asrdan boshlab Buxoro yahudiylari deb atalgan, dari-forsiy, ya‘ni eron tilida so‘zlashuvchi yahudiylar o‘zlarining qadimiy yahudiy dinlarini saqlab qolganlar, madaniyatlarini esa tojik xalqiga to‘la yuqtirganlar. Buxoro va Shahrisabzda vokal-cholg‘u va raqs Maqomlari professional ijrochiligi yahudiylar muhitida “oilaviy”, ya‘ni bobo va buvilardan nabiralarga o‘tib boruvchi sanaladi. Buxoro amiri saroyida so‘nggi ikki asr davomida ayol aktrisalar odatda buxoro yahudiylaridan bo‘lgan.

Raqs san‘atida o‘ziga xos xususiyatlarini qadimdan Andijon atroflarida yashovchi uyg‘urlariga saqlab qolgan.

Mahalliy uyg‘urlarning xalq o‘yinida erkaklar ham, ayollar ham ishtirok etadilar, buning ustiga ular juft-juft bo‘lib o‘ynaydilar. Erkaklar o‘ziga xos cholg‘u asbobi — safoil bilan raqsqa jo‘r bo‘ladilar. Safoil — temir xalqachalar taqilgan tayoqcha bo‘lib, u yelkaga urilganda jaranglaydi yoki silkitilganda shildiragan ovozlar chiqaradi. Ayollar davra bo‘ylab tez qadamlar bilan aylanadilar, ritmning kuchli qismida qo‘llarini bosh kiyimlarining chekkasiga yengilgina tekkizish bilan belgilab boradilar, yoki tiz cho‘kib o‘tirgan holda “xamir qorish”, “lag‘mon cho‘zish”, “barmoqlarni yalash” kabi harakatlarni bajaradilar. Keyin yana juft-juft bo‘lib o‘ynash davom etadi, erkaklar, xuddi biroz charchagandek, chap tizzasiga cho‘kadi, o‘ng tizzasini esa raqqosaga o‘rindiqlik sifatida taklif etadi. Raqqosa ham bir zumgina shu tizzaga o‘tirgandek bo‘ladi... va raqs davra bo‘ylab davom etadi. Uyg‘ur raqslari — alohida mavzu⁶⁵.

O‘rta Osiyo hududidagi bir nechta lo‘li qabilalari hayotini alohida qayd etish lozim. Bular — o‘zbekcha so‘zlashuvchi lo‘lilar, tojikcha so‘zlashuvchi jo‘gilar va mazenglardir. Ular asosan ko‘chmanchi hayot kechirganlar, ayollar o‘ziga xos lo‘licha yubkalar va bluzalar, erkaklar esa yarqiroq ranglardagi ko‘ylaklar kiyganlar va o‘zlarining lo‘licha diniy marosimlarini ehtiyotlab, ularga qat‘iy rioya qilib kelganlar. Lekin butun dunyo lo‘lilaridan farqli ravishda mahalliy lo‘lilar o‘z ona tilini, qo‘shiq va raqslarini bilmaydilar. Balki, ular ham yaxudiyarlarga o‘xshab o‘z san‘atini mahalliy madaniyatga “tortiq” qilib yuborgandir?! Harholda qadimdan lo‘lilar o‘troq yashab kelayotgan qishloqlar

ham ko‘pgina. Ularni “tovoq tarat” deb ataydilar. O‘zbek tadqiqotchisi Sh.Inog‘omov yozganidek, “turushda ularning o‘zbeklardan farqi katta emas”⁶⁶.

5. Liboslar

Mazkur bo‘limning boshida xalq liboslari bichimi to‘g‘risida gap ochilgan edi. Chunki tipik kiyimlar to‘g‘risidagi umumiy bilimlarsiz raqsni tasavvur qilib bo‘lmaydi. Shunday qilib, ayollarning ko‘ylaklari to‘g‘ri bichimli, uzun, to‘piqqacha tushadi, tagidan shalvar — lozim kiyiladi. Qizlarning ko‘ylagi tomog‘igacha berk, qayiqcha shaklida, Buxoro viloyatidan tashqari hamma viloyatlar ayollari tik yoqali, old tomoni belgacha kesik va shu joyi yoqa qalinligidagi tasma bilan to‘silgan ko‘ylak kiyganlar. Buxorocho ko‘ylakning oldi uchburchak bo‘lib, oddiy ayollar uni keng jimjimalar bilan bezatsalar, boylarning xotinlari oppoq ohorli, par-par jimjimali va tik yoqali manishka taqib yurganlar. Farg‘ona vodiysi erkaklari oppoq yoki sarg‘ishroq bo‘zdan tikilgan, oldi ochiq ko‘ylak (yaktak) kiyganlar; boshqa viloyatlarda esa ko‘ylak rangli bo‘zdan tikilgan va uzun, deyarli tizzagacha tushib turgan, oldi tomog‘igacha berk, qayiqcha shaklida bo‘lgan. Farg‘onada yaktak ustidan belboq bog‘lansa, Xorazm, Buxoro va janubiy hududlarda belga uzun qo‘shoq bog‘langan.

Biroq, kiyimlarning bichimi bir xil bo‘lsa-da, matolarning originalligi, ranglarning turfaligi, turli kashtalar va applikatsiyalar hisobiga ko‘p xil bo‘lib ko‘ringan.

Farg‘ona vodiysi noyob avrli gazlamalari bilan mashhur bo‘lgan: shoyidan xonatlas to‘qilsa, aralash iplardan olacha mato to‘qilgan. O‘ziga xos chaplashganga o‘xshash ranglar va muayyan tartibda takrorlanuvchi shakllar yuqoridan pastga qarab yo‘l-yo‘l suratni hosil qiladi. Ochiq, ko‘zga tashlanuvchan ranglar bir-biriga uyg‘un. Eng oddiy — oq va qora ranglar orasida onda-sonda chaqmoqdek yashil rang uchraydi yoki oq va to‘q qizil ranglar ketma-ket keladi. Eng rang-baranglari — sariq, to‘q sariq, qizil, to‘q qizil, binafsha rang, turli tusdagi yashil: yirik va o‘rtacha hajmdagi shakllar qora yoki yashil chiziqlar orasida paydo bo‘ladi. Xonatlas kamalak kabi tovlanadi; olacha mato esa yuzasi yaltirab turmaydi, ranglari biroz chaplashgandek ko‘rinadi. Bu matoni “bulutning suvdagi aksi” deb atalishi ham bejiz emas.

Biroq, qimmatbaho atlas matolar, barqut, parcha va marvarid rangli yapon shoyilariga oddiy xalq yetisha olmas edi. Bunday matolardan tikilgan

⁶⁶ Иногамов Ш. Этнографический состав населения и этнографическая карта Ферганской долины, в пределах УзССР. Автореферат диссертации на соискание кандидата исторических наук. — Т. 1955.

⁶⁵ Qarang: *Исраилов М.* Уйгурские танцы. Архив И.И.

ko'ylaklarni qizlar o'zining to'yi kuni, u ham bo'lsa, kuyov tomondan kattaroq qalin berilgan bo'lsa, kiyar edilar.

O'rta hol va kambag'allarning kundalik kiyimi ip gazlamadan tikilgan sidirg'a ko'ylak va beqasam chopondan iborat bo'lgan.

Namangan va Qo'qon ayollari oq, moviy va och ko'k bo'z ko'ylaklar kiyganlar. Qizlar aksariyat ola-bula va mayda gulli chit ko'ylaklarda yurganlar.

Lekin eng kambag'al ayollar ham arzon zargarlik buyumlarini taqqanlar. Bular kumushdan yasalgan, moviy ko'zli uzuklar, oddiygina, savatcha shaklidagi xalqalar, bir qavatli munchoqlar yoki ko'p qavatli qatlama marjonlar bo'lgan. O'ziga to'q oilalarda ayollar zebigardan taqqanlar.

Ba'zi oilalarda shisha, marvarid yoki feruza ko'zlar bilan bezatilgan tillaqosh deb ataluvchi ziynat avloddan avlodga o'tib kelgan.

Oq, moviy yoki och yashil ko'ylaklar va beqasam chakmonlar, oq yoki ko'ylak rangiga mos rangdagi ro'mollar, ko'krakka taqiladigan taqinchoqlar juda go'zal ranglar gammasini vujudga keltirgan.

Farg'ona vodiysi, Toshkent va uning atrofidagi qishloqlarda sovuq ranglar — moviy, to'q moviy va och ko'k ranglardagi kiyimlarni unchalik kiyishmagan. Ba'zi tumanlarda moviy rangli kiyimlar faqat motam libosi sifatida kiyilgan.

Buxoroning sap-sariq, to'q sariq, zarg'aldoq, qizil, to'q qizil, to'q va och yashil rangli ip matolari o'zicha chiroyli bo'lgan. Yirik gulli matolar ustidan o'sha rangli nozik chiziqlar tortilgan.

Buxoro beqasami naqshi yirik-yirik, 15 sm li sariq, zarg'aldoq, qizil-binafsha va ingichka oqish tusdagi yo'llardan iborat.

Xorazmda erkaklarning yaktagi ham, ayollarning ko'ylagi ham qizil-binafsha yoki yashil-sariq rang mayda yo'lli matolardan tikilgan.

Qashqadaryo qishloqlari va shaharlarida qip-qizil, sap-sariq ko'ylaklar urf bo'lgan. Erkaklar ham yarqiroq rangli kiyimlar kiyganlar.

O'zbeklar va tojiklar qadimdan yonma-yon yashab kelgan Koson tumanida ikkala millat ham "o'zicha" kiyingan.

Mang'itlik ayollarning ko'ylaklari qizilning barcha tuslarida bo'lib, toqisi turli rangdagi tasmalar va jimjimalar bilan bezatilgan. Ko'ylakning etaklari va yengi qora rang bilan tugab, o'sha qismiga turli rangdagi applikatsiyalar berilgan. Oq yoki ko'ylak rangidagi ro'mol ustidan yana bitta katta, gulli, popukli shoyi yoki jun ro'mol tashlangan; kichik ro'mol tagidan kallapo'sh kiyilgan va unga yeng ustidagi katta ro'mol uchida sanchig'i bor maxsus to'g'nog'ichlar bilan qadab qo'yilgan.

Shunisi qiziqarliki, janubiy hududlardagi kabi bu hududda ham keksa otaxonlar va kampir-otinlarning kiyimlari o'rta yoshlilarnikiga nisbatan yorqinroq ranglarda bo'lgan. Chollar yorqin rangdagi yirik gulli chit yoki satin choponlar kiyganlar. Ayollar va erkaklarning paxtali choponlari o'ziga xos ilon izi chok bilan qavilgan,

natijada chopon qorako'l teriga o'xshab qolgan. Bunday qaviq qora yoki to'q jigarrang satinda yaxshi ko'rinadi.

Samarqand va uning atroflaridagi qishloqlarda ayollar yirik gulli chit ko'ylaklar kiyganlar. Boshlariga o'ziga xos uzun yopinchiq — sarandoz tashlab yurganlar. Sarandozni boshga kiyish juda qulay bo'lib, u sochlar ostidan ingichka tasmalar bilan bog'langan. Chekkalari dumaloq qilib qir qilgan bo'lib, taxminan sakkiz santimetrli naqshinkor yoki bir xil tusdagi tasma bilan bezatilgan. Sarandozning asosiy matosi oq va harir bo'lgan, bezakli tasmasi esa qalinroq matodan qilingan va etaklarning dumaloq shaklini saqlab turgan.

Urgut ayollari kiygan sarandoz qip-qizil va naqshlari juda jimjimali bo'lgan. Lekin qizil sarandoz tagidan kiygan ko'ylaklari sidirg'a, etaklari va yeng qaytarmalari sernaqsh bo'lgan.

Yosh ayollar va kelinlar metallardan emas, matodan qilingan tillaqosh taqqanlar. An'anaviy tillaqosh poxoldan to'qilib, uning ustiga sidirg'a mato qoplangan, pistonchalar va munchoqlar bilan gullar yoki biror shartli shakllarda naqshlar tikilgan. Tillaqoshning uchiga yorqin rangli patlar taqilgan. Oddiyroq oilalarning qizlari bo'yniga turli yarqiroq ranglar berilgan jiyda, xandon pista yoki bodomdan yasalgan marjonlar taqqanlar. Boy kelinlar noyob oltin zebziynatlar — ko'p qavatli, ko'p shaklli, yoqut, marvarid, feruza ko'zlar qadalgan "tavqi guli" deb ataluvchi marjonlar taqsalar, kambag'al kelinlar aksariyat tabiatga yaqinlikni anglatuvchi nozik didlari bilan ajralib turganlar. Ular tepasiga patlar qadalgan tillaqoshlari, ajib ranglarga bo'yalgan pista-bodom marjonlari bilan ko'zga tashlanib turganlar. Urgutlik ayollarning sochpopuklari uchlariga temirdan yasalgan dumaloq yoki yarim shar shaklidagi osmalari doimo shildirab turgani uchun "shaqalak-shaqalak" deb atalgan.

Urgut beqasami kengligi 3—4 santimetrli sariq va qizil hamda ingichka qora va oq yo'llardan iborat. Urgutda keng urf bo'lgan olacha "mushki za'far" deb atalgan va unda yorqin sap-sariq ranglar orasida ingichka qora yo'llar o'tgan.

Naqshinkor tasma — jiyaklar keskin kontrast ranglari bilan ajralib turadi, ularda oq, qora, ko'k, qizil, yashil, binafsha, sariq iplar xuddi shu rangdagi shoyi iplar bilan qo'shib ishlatiladi va shoyi iplar marvarid tusda tovlanib turadi.

Urgut do'ppilari ham ertaklardagi kabi ajoyib gullarni ifodalovchi yorqin ranglari bilan kishi ko'zini quvontiradi. Urgut do'ppilarida gullar va barglardan tashqari musicha shakli ham keng qo'llanilgan.

Kosonsoyda ko'ylaklar etaklari, yeng qaytarmalari, ko'krak ustidagi bezakli tasmalariga lolalar, boychechaklar va nilufarlar imkon qadar jonli shaklda naqsh qilib tikilgan. Lekin, mavzu mana shunday cheklangan bo'lishiga qaramay, hech qaysi naqsh na shakllari va na ranglari bilan bir-birini takrorlamagan. Ko'ylakning

yon tomonidagi bezakli tasmalar jiringlab turadigan temir zanglar bilan bezatilgan. Ayollar ham, qizlar ham boshlariga ikki yoki uchta turli rangdagi ro‘mollar bog‘lab yurganlar. Bunday ro‘mollar qoshlarning qoraligi va ko‘zlarning ravshanligini alohida ajratib ko‘rsatgan. Kosonsoy ayollari butun Namangan viloyati bo‘yicha eng quvnoq, dadil va sho‘x sanalgan.

Janubda, Boysun shahri atroflarida joylashgan qishloqlarning matolari ham juda ajoyib.

“Boysun olachasida qizil, sariq, oq, yashil yo‘llar uyg‘unlashib ketgan. Ola deganda oq va qora ranglar kontrast birikmasi tushuniladi. Bu ikkala rang o‘ziga xos qutblar bo‘lib, qolgan ranglar shu ikkala rang orasidan joy topadi”.

“Nimshohi — yarim shoyi va chit o‘rtasidagi mato bo‘lib, unda paxta iplar bilan birga turli hajmda shoyi iplar ham qo‘llanilgan”...

“... Boysun jandasi ayniqsa ajoyib bo‘ladi. Matoning ingichka, turli rangdagi yo‘l-yo‘l naqshlari mayda kataklar bilan uyg‘un keladi”.

“Boysun matolari yorqin rangda, o‘ziga xos naqshinkor bo‘ladi. Bolalar, qizlar, ayollar, o‘rta yoshli erkaklar, cholu kampirlar hammasi bir xil — yorqin rangli yo‘l-yo‘l matolardan kiyim kiyadilar. Boysun do‘ppilari o‘zining oddiy gullari, quvnoq ranglari bilan Urgut do‘ppilarini eslatib yuboradi”⁶⁷.

6. Havaskorlik raqs san‘ati

O‘rta Osiyoning o‘zbeklar va tojiklar istiqomat qiladigan hududlari san‘atida havaskorlar muhim o‘rin tutganlar. Professional bo‘lmagan, lekin pulga san‘atini namoyish qiladigan raqqoslar, qo‘shiqchilar va cholg‘uchilar faoliyatini “yarim professional” deb atash mumkin.

Havaskor raqqoslar professional raqqoslarning raqslarini ijro etganlar va taniqli yoki unchalik taniqli bo‘lmagan professional artistlar turli sabablarga ko‘ra kela olmagan joylarda ularning o‘rnini bosishga harakat qilganlar.

Keksalar va tarixiy-maishiy materiallar guvohlik berishicha, XIX asrda “erkin” raqqoslar va qo‘shiqchilar juda kam bo‘lgan. Erkaklar uchun ayollar libosida raqs tushadigan Bachchalar, qo‘shiq aytib, raqs tushadigan Yallachilar, ichkarilarda ayollar davrasida raqs tushadigan Raqqosalar deyarli barchasi shahar, hatto qishloq boylari yoki ustozlarning mulki hisoblangan. Bunday artistlarni biror tadbirga taklif qilish uchun ularning “xo‘jayini”dan iltimos qilish va ikki baravar — artistning o‘ziga va xo‘jayiniga — pul to‘lash kerak bo‘lgan. Ma‘lum bo‘lishicha, XIX asrning 80-yillarida Buxoro amiri barcha professional raqqoslarni hisobga oldirib qo‘ygan ekan. Saroy qoshida “bachchalar polki” tashkil etilgan. Arkda ro‘yxatga olingan artistlar ishlab topgan pulining katta qismini amirlik xazinasiga topshirishlari lozim bo‘lgan.

⁶⁷ Mahkamova S. Tkani Baysuna. Toqlik xalqlar raqslari VII umumjahon festivaliga bag‘ishlangan buklet. “Shalola” xalq raqs dastasi. — T., 1975.

Raqqoslarni faqat amaldorlar orqali taklif qilish mumkin bo‘lib, ularga ham haq to‘lash kerak bo‘lgan.

O‘zbek havaskor raqslari — syujetsiz, yakkaxon, “toza” raqslardir. Ular “toza” tuyg‘ularni aks ettirib, hoh u to‘laqonli asar bo‘lsin, hoh u birgina doirada chalingan ritmik pyesa bo‘lsin, musiqaning mazmunini ifodalagan. Havaskor raqslarning mazmuni tuyg‘ular, ehtirosalar, kechinmalar bo‘lib, ular oyna kabi professional raqqoslar repertuarini aks ettirgan.

Turli hunarmandlar, mayda savdogarlar, hatto dehqonlar va ichkari hovli ayollari ham havaskor bo‘laverganlar. Buning ustiga, yetuk yoshda yangi kasb o‘rgangan erkaklar o‘zlarining asosiy kasblarini tashlamay, faqat to‘ylar mavsumida san‘atkorlik qilar edilar; ayollar ham shunday, “mavsumiy” ishdan bo‘sh paytlarida o‘zlarining asosiy hunarlari bilan shug‘ullanganlar. Aksariyat hollarda havaskorlar ko‘pchilikning ko‘ziga ko‘rinishdan oldin o‘z holicha, biror taniqli bachcha yoki yallachiga taqlid qilib yurganlar. Tomoshabin uchun raqs tushib, qo‘shiq aytishni boshlagan havaskorlarni ko‘pchilikka tanilib qolgan boshqa havaskor yoki hatto professional artist ham otaliqqa olganlar. Afsuski, otaliq ham beg‘araz, xolis bo‘lmagan.

Farg‘ona, Buxoro, Xorazmda havaskorlarni o‘rgatish usuli muayyan raqs harakatlarini ko‘p marotaba qaytarish qonuni asosiga qurilgan. Bunday o‘qitish usuli faol, sabotli kishilarga ayniqsa yordam bergan. Agar mushaklar, ovoz pardalari, eshitish qobiliyati yordamida raqs va ritmlar xotirada qolsa, yangi raqqos dunyoga keldi deyavering. Kishida shu xususiyatlar mavjud bo‘lsa-yu, ko‘rinmagan bo‘lsa, harakatlarni qaytarish tizimi ularni yuzaga chiqarib, rivojlantirib yuborishi mumkin. Mana shu qaytarish usulida xotira muhim o‘rin tutadi, bunda faqat aqliy xotira emas, balki raqqos artistlarga xos “mushaklar xotirasi” nazarda tutiladi.

Havaskorlik raqs san‘atining badiiy tamoyillari nimalardan iborat? **Soddalashtirilgan texnika bilan ijro etilgan professional raqs — havaskor raqslardir.**

XIX asrda o‘zbek havaskorlik san‘ati keng tarqalganligi tufayli, 80-yillarda Turkistonga kelib o‘rnasha boshlagan ilg‘or fikrli rus fuqarolari gazeta va jurnallarda o‘zbek raqsiga bag‘ishlab yozgan ilk maqolalarida ko‘plab chalkashliklar vujudga keldi. Bu materiallarda professional raqqoslar va xalq o‘yinchilari va havaskorlar to‘g‘risidagi ma‘lumotlar adashtirib yuborilganligi kelgusida san‘atshunoslar yo‘l qo‘ygan qator xatoliklarga sabab bo‘ldi.

7. Tarixiy raqs

Ma‘lumki, o‘zbek xalqining turmushi qadimda ham, feodalizm davrida ham, so‘nggi asrlarda ham juda og‘ir bo‘lgan. O‘tgan davrlar me‘morchilik san‘ati yodgorliklari nafaqat xalqning boy tasavvuri va iqtidorini, balki uning sabr-toqatini ham aks ettiradi.

Matni, ayniqsa, ohangi insonning abadiy sog'inchlarini, pinhona umidsizligini, qalb dog'ini ifodalovchi qo'shiqlar hozirgi kunda deyarli unutib yuborilgan, lekin ular hanuzgacha mavjud.

Bir qaraganda raqs faqat xursandchilikni ifoda etadigandek tuyuladi, chunki raqs — inson tanasining quvonchdan harakatlanishidir, deydilar. Raqs ritmining o'zi kishilarga shodlik va g'ayrat baxsh etadi.

Lekin aynan raqslarda, mavhum harakatlar yoki mimik sahnalarda bir "tarixiy" sir yashiringan bo'ladi. Mana shu sirni ocha bilsangiz, xalq turmushidan biror ma'lum yoki noma'lum voqea-hodisani tiklay olasiz.

"Halima esavoy"⁶⁸ qishlog'i nomining o'zi bir doston. Bu nomni aynan tarjima qilish qiyin: Halima — muloyim, yaxshi degani, Esa — qonun, tartib degan ma'noni anglatar ekan, Voy — bu qalb nidosi. Qishloqning nomi xuddi: "Yaxshi qonunlar, qaydasiz?" deb so'rayotgandek.

Aynan mana shu qishloq ahli qadimiy mardikorlar raqsi — "Oyoqyalang"ni hanuzgacha eslaydilar. Bu raqsni o'z tomorqasida ishlarni tugatib, mablag' topish niyatida har mavsum Buxoroga qatnagan shu qishloq mardikorlari ijro etgan ekanlar. Mardikorlar yalangoyoq ishlab, yo'llarda ham yalangoyoq yurganlar. Oilasi bilan xayrlashayotganda ham yalangoyoq raqsga tushganlar. Egnilariga oq bo'zdan yaktak va shalvar kiyganlar.

Raqs ham, "yalangoyoqlar" hayoti kabi, juda oddiy bo'lgan — mardikorlar davra qurib, bir-birlarining yelkalariga qo'llarini qo'yib, aylana bo'ylab oddiy qadamlar bilan, yoki oyoqlarni galma-gal baland ko'targan holda raqs tushganlar.

O'rganilgan tarixiy manbalar Buxoro viloyati aholisining uzoq davom etgan isyonlari haqida ma'lumot beradi. Asosan qashqadaryoliklar — kosonliklar va shahrisabzliklar VIII asrda bosqinchilarga bo'ysunishni istamaganlar. 776-yildan boshlab qariyb 15 yil davomida "oq ko'ylakliklar" xalq orasida Muqanna nomi bilan mashhur bo'lgan Hoshim ibn Hakim boshchiligida qator qishloqlarni o'z qo'llarida tutib turganlar.

Afsonalarda hikoya qilinishicha, ko'ngilli askarlar o'z qishlog'ini tark etib, ozodlik uchun navbatdagi jangga jo'nash oldidan oppoq kiyimlar kiyib, yalangoyoq holda hamjihatlik raqsini, insonlar va fuqarolar birligi raqsini ijro etgan ekanlar. Oq ko'ylakli yalangoyoq bu insonlar o'z erki uchun, o'z vatani va turmush tarzi uchun jonlarini ham ayamaganlar. Shunisi qiziqarliki, Al-Yaqubiy degan kishi boshchiligidagi xalq isyoni to'g'risidagi tarixiy manbalardan birida Muqanna Hakim al-A'var, ya'ni Hakim Birko'z deb tilga olinadi. Koson tumani qishloqlarida hozirgi kungacha "Birko'z" raqsi ijro etiladi.

Bu raqs insonning jismoniy kamchiligi ustidan kulish emas, balki sho'xchan, quvnoq o'yindir. Raqqos bu raqsni ijro etayotganda mushaklari kuchini, chaqqonligini namoyish etib, tomoshabinlarni zavqlantiradi.

Hozirgi kungacha yetib kelgan bu raqslarda o'sha uzoq, lekin xalq uchun unutilmas sakkizinchi asr voqealari berkinmaganmikan?!

"Qarg'alar" — andijoncha erkaklar ommaviy raqsi bo'lib, hozirgi kunda u hazil ma'noga ega. Bir ko'cha yoki bir mahalla yigitlari qator ketma-ket bo'lib turib oladilar, chakmonning etagining bir uchini qayirib, belboqlariga qistiradilar, keyin bir-birlarining tirsaklaridan tutib, tovonlari ko'tarilgan holda cho'kkalab oladilar. Ko'cha bo'yiga to'plangan tomoshabinlar qo'shiq aytib, qarsak chala boshlaydilar. Ularning qo'shiqlari muayyan insonlarning tanqidga loyiq qiliqlari ustidan kuluvchi mashhur laparlardan iborat bo'ladi. Shu yerning o'zidayoq yangi-yangi laparlar ham tug'ilaveradi va lapar aytuvchilar shu zahoti uni ilib olaveradilar.

Raqqoslar ilon izi hosil qilgan holda bir mayda, bir yirik qadam tashlab, zanjirni uzmay harakat qiladilar.

Taniqli o'zbek folklorchisi Muzayyana Alaviya qadimiy xalq laparlari to'plamida yozishicha, bu laparlarda XVI asr bosqinchilari va ularning boshchisi Shayboniyxon kulgi tig'i ostiga olingan. Balki undan ham qadimiy bosqinchilar shu laparlar qahramoni bo'lishi mumkin, chunki X asrda ham bosqinchilar to'dalari boshchilari orasida Shayboniyxon degani bo'lgan!

Afsonalarda aytilishicha, "Qarg'alar" lapari juda zaharxandali bo'lib, uning ko'p misralari lapar qahramonlariga misoli tamg'a bo'lib bosilgan. Raqqoslar ham, qo'shiqchi tomoshabinlar ham, agar tomosha paytida hokimiyat vakillari tomonidan qo'lga tushgudek bo'lsa, qattiq jazolangan va hatto qatl qilingan! "Qarg'alar" esa og'izdan-og'izga o'tib yashab kelavergan.

Koson dashtlarida XX asrning 20-yillarida erkaklar qip-qizil, qavilgan choponlar va qip-qizil, baland poshnali etiklar kiyib "Chapandoz" raqsini ijro etganlar. "Chapandoz" ommaviy raqs emas, balki ommalashgan raqs bo'lgan, ya'ni uni ko'pchilik bir bo'lib ijro etgan va har bir ijrochi o'zining xohish-istagini, kuchini, epcilligini namoyish qilgan. Bu raqs jangga kirishdan avval ijro etilgan...

⁶⁸ Qarshi viloyati, Koson tumani.

IV. IJROCHI XABARCHILAR

Qadimiy o'zbek san'ati tarixida maqom raqsi ijodkorlari uzoq muddat davomida raqs shakllarini to'plash, saralash va sayqal berish shug'ullangan, ularni tizimlashtirgan kishilarning nomi saqlanib qolmagan. Biroq, bizga ushbu bebaho merosni o'zlaridan oldingi avlodlardan qabul qilib, uni o'nlab yillar va asrlar mobaynida ko'z qorachig'idek saqlab kelgan ko'pgina ijrochilarning nomlari ma'lum. Mashhur ustalar, an'anaviy raqs ijrochilari va musiqachi-akkompaniatorlar — Yusufjon qiziq, Ahmadjon Umurzoqov, Lutfixonim Sarimsoqova, Raim Olloberganov, Aka Buxor, Xodiyatxon Hamdamova, Qimmatxon Sultonova, Sharofat To'rayeva, Matlatif Sa'diyev, Xudoybergan Abdurahmonov, Mixal xonim Xaimova, Boqojon Saydullayev, *Tamaraxonim* va boshqalar XIX asr oxiri — XX boshlarida yashab o'tgan o'nlab taniqli raqs ustalarining nomlarini aytishgan. Biroq, birinchi manbalardan olingan ushbu ma'lumotlar ham afsonaviy tusga ega.

Raqs san'atini qadrlab, uning ahamiyatini tushungan, raqs ustalarini hurmat qilgan xalqning san'atga munosabatidan afsonalar dalolat beradi. Bunday rivoyatlar raqsnı ijro etish usullari, mashhur raqqoslarning kiyimlari to'g'risida ma'lumot beradi. Shu sababli afsona-rivoyatlarni to'laligicha, barcha tafsilotlari bilan berishga harakat qilamiz.

O'zbek raqs san'atining birinchi tadqiqotchisi I.G.Baxta XIX asr oxiri — XX boshlaridagi raqs san'ati to'g'risida muayyan miqdordagi ma'lumotlarni shoir Xislatdan olgan. Shoir Toshkent va Farg'ona vodiysi mashhur raqqoslari to'g'risidagi ma'lumotlarni maxsus to'plagan. 30-yillarda ish boshlagan Baxtaning o'zi Farg'ona va Toshkent qadimgi raqqoslarining biografialari va raqs usullari to'g'risida ma'lumot to'plagan⁶⁹.

1953-yildan boshlab mazkur asar muallifi XX asr boshlari va 20-yillarda Farg'ona vodiysi, Xorazm va Buxoroda faoliyat boshlagan taniqli raqqoslar bilan uchrashib, muloqot qilgan.

1. Farg'ona vodiysi

Maqaylik (Usta Muhammadjon; 1845-yilda Qo'qon yaqinidagi Makki qishlog'ida tug'ilgan, 1935-yilda vafot etgan) — XIX asr oxiri — XX boshlaridagi mashhur raqqos. Aytishlaricha, 60-yillarda uning mashhurligi shu darajada

⁶⁹ Baxtaning ko'rsatilgan asarlari

bo'lgan ekanki, shahar va tumanlardagi mahalla-qo'rg'onlar raqqosni xalq bayramlariga taklif etish huquqini olish uchun o'zaro mushtlashishgacha borishgan ekan. Uning shuhrati oradan yigirma yillar o'tib ham so'nmagani, 80-yillarda Maqaylikning san'atini tomosha qilish uchun ulug' o'zbek demokrat shoiri Muqimiy ham raqqos ishtirokidagi yig'inlarga kelar ekan. Shoir qo'qonlik raqqosning san'atiga bag'ishlab she'rlar ham yozgan.

Bir necha o'nlab yillar davomida u bilan birga taniqli musiqachilar Ro'zivoynog'orachi va Shodmon doirachilar ishlashgan. Ushbu fakt juda ham muhim, chunki raqs san'ati bilimdonlarining aytishlaricha, Maqaylik o'zining xoreografik kompozitsiyalariga o'zi musiqa bastalagan, ularni "Katta o'yin" usuli ritmik asoslariga moslashtirgan. U tomoshaning raqs qismlariga refren sifatida kirgan qo'shiqlar uchun she'rlar ham to'qigan. U har bir dasturiga o'z she'rlaridan tashqari Muqimiy she'rlarini ham kiritgan.

Maqaylik "Katta o'yin" usulida raqslar ijro etgan. Chunki uning tomoshalari umumxalq bayramlarida, keng shahar maydonlarida yoki shahardan tashqaridagi dalalarda o'tgan. Uning "lirik" qahramoni irodali, mag'rur, jur'atli, faol bo'lgan, ya'ni u Personajni emas, haqiqiy Qahramonni ifodalagan. Maqaylikning raqs texnikasi yuksak mahoratli aniqlik, raqs vositalarini tanlashdagi nozik didi bilan ajralib turadi.

Aytishlaricha, Maqaylikni saroy a'yonlari va Qo'qon xonlari yoqtirmaganlar, chunki u xonlar saroyida tomoshalar ko'rsatishni butunlay rad etgan. Har safar, "saroy" bilan navbatdagi mojarodan so'ng Maqaylik qadrdon qishlog'iga bosh olib ketar va xalq uni u yerdan qo'lga ko'tarib olib kelar ekan...

Hamdam (XIX asrning 80-yillarida Toshkentda tug'ilgan, inqilob arafasida vafot etgan).

Aytishlaricha, Hamdam juda erta shuhrat qozongan, u shaxsiy takliflarga ko'ra oilaviy to'ylarda ishtirok etishni istasa ham, shunchalik ko'p odam to'planganki, baribir keng maydonga chiqishga to'g'ri kelgan. Bir necha yil o'tgach, muvaffaqiyatli chiqishlardan so'ng katta mablag' to'plagan Hamdam Toshkent hokimining istagiga qarshi ravishda o'z teatrini ochgan va u Shapito sirkida joylashgan.

Raqqosning tomoshalarida doimiy akkompaniatorlar guruhi: to'rt doirachi, ikkita nog'orachi va sakkizta vokalchi ishtirok etgan, muayyan paytlarda surnay va karnay qo'shilgan. Ba'zida raqqosning o'zi ham qo'shiq aytgan va qo'l, bosh, yelkalari bilan oddiy harakatlarni bajargan. Hikoya qilishlaricha, Hamdam turli usullarda: Katta va Kichik raqs shakllarida raqslar ijro etib, o'ziga xos raqs-vokal spektakllarini yaratgan.

Hamdamning har bir dasturidagi barcha nomerlar turli kostyumlarda ijro etilgan, kiyimlar gazlamasi, rangi, ranglar mutanosibligi, zargarlik buyumlarining

aniq tanlanishi raqs obrazini yaratishga xizmat qilgan. Xislatning so'zlariga qaraganda, kostyum raqs hissiyotini ifodalagan.

Hamdam raqs dasturini ijro etayotganda, qo'shiqchilar yarim doira hosil qilishgan, vokalchilar o'rtasida odam bo'yi baravar patnislar ko'targan artistlar ijrochi uchun fon yaratganlar. Har bir usul muayyan rangdagi yoki turdagi me'aldan tayyorlangan (oltin, kumush, mis; qora, alvon, yashil, sidirg'a yoki gulli naqshli) qalqonlar bilan bezatilgan. Ushbu dekoratsiya juda yaxshi yoritib turilgan. Raqsning mazmunidan kelib chiqqan holda muayyan rangdagi patnislar ishlatilgan va shamlar, kichik va katta moychiroqlar, mash'alalar bilan yorug'lik berilgan.

Tomosha bir necha soat davom etgan.

Hamdam lirik-epik mavzu doirasida kompozitsiyalar yaratgan. Uning Katta raqslarni ijro etish usuli e'tiborning bir narsaga qaratilganligi, keng, ritmik jihatdan aniq qadamlar, imo-ishoralar, lo'nda tasvirlangan gavda holatlari, bir joyda turib yoki harakatlangan holda, lekin sekin aylanishlar bilan ajralib turgan. Lirik "Kichik" raqsaralari dalkashligi, barmoqlar, qosh, kipriklarning nozik harakatlari, yengil va jo'shqin qo'l harakatlari, oyoq uchidagi o'ziga xos mayda qadamli yugurishlar ajralib turgan.

Tomoshabinlar Hamdamning tomoshalari to'g'risida dostonlarni eslatuvchi go'zal ertak va rivoyatlarni so'zlayotgandek hikoya qilganlar.

Aytishlaricha, Hamdam barcha ishlab topgan pullarini qimmatbaho gazlamalardan tikilgan liboslar va taniqli zargarlar ishlagan ajoyib zeb-ziynatlarga sarflagan ekan.

Xislatning hikoya qilishicha, Hamdamning sof oltindan tayyorlangan "Zar kokili" juda og'ir bo'lgan; raqqosning oltindan ishlangan va qimmatbaho toshlar bilan bezatilgan libosi shunchalik qimmat bo'lganki, politsiya unga qurolli soqchilar berishga majbur bo'lgan, uning o'ziga ham "miltiq ajratishgan". Bu fakt o'zbek san'atkorining ijodiga hurmat emas, balki amaldorlarning boylikka sajda qilishi to'g'risida guvohlik beradi, albatta.

Hamdam juda yosh, iqtidori ayni kamolotga etgan davrda vafot etgan. Xislat: "Hamdam raqslari o't-alangaga to'la edi, u shu alangada kuyib kul bo'ldi", deb yozgan edi.

Baratov Solih Xon Xo'ja (1982-yil Toshkentda tug'ilgan, 1943-yilda vafot etgan) — "Xona bazm" Kichik raqsaralarning ajoyib ijrochisi bo'lgan.

Suvuqchining o'g'lidagi qobiliyatni o'z mahallasidagi musiqachilarga homiylik qiluvchi davladmand Saidazimboy kashf etgan. U Solihni ota-onasidan sotib olib, ajoyib pedagoglar — doirachi Tosh Usta va raqqos Ma'munjonga shogirdlikka bergan. Solih Baratov 13 yoshidan shaharning boy xonadonlari mehmonxonlarida tomoshalar ko'rsata boshlagan va Saidazimboyning mulki hisoblangan. Asr boshida Baratov raqs faoliyatini to'xtatib, boyni homiyligidan chiqadi va erkin musiqachi-doirachiga aylanadi. U uzoq vaqt davomida taniqli

qo'shiqchi Ashur A'lam Mahramov (undan ko'p narsani o'rganadi) va Qo'qondan kelgan doirachi Karimbekov bilan birga ishlaydi. XIX asrning 90-yillarida Solih Xon Baratov Saidazimboyning xususiy raqs maktabida juda ko'p sonli shogirdlar bilan ishlaydi. Uning shogirdlari orasida chimkentlik Qurbon Hakimov va toshkentlik Ismat Ismatov mashhur bo'lgan.

Solih Xon Baratovning shoh dasturi "Katta o'yin" usullari va o'zining musiqiy-ritmik asarlaridan tuzilgan kompozitsiya bo'lgan. U quyidagi tartibda tuzilgan: "Katta o'yin"dan I Gul o'yin (6 ta usul), Furqat so'zlaridan tuzilgan vokal naqoratli; II Shox (6 usul); III mashhur Dilxiroj musiqasi va nihoyat so'ngi IV qism "Sharaf" deb nomlangan 2 ta original usuldan iborat bo'lgan.

I.G.Baxta shunday yozadi: "XIX asrlardagi Xona bazmning yorqin vakili Solih Xon Baratov bizga Toshkentda 1936—1937 va 1941—1943-yillarda nafis ijro namunasini ko'rsatdi. Biz uning ijrosida "Gul o'yin", "Doromand", "Qashqarcha" raqsaralarni tomosha qildik. Uning raqs novellalari yengil va hissiyot bilan ijro etilar, og'ir mukammallikdan, uslubchilikdan xoli edi. O'sha davrdagi ko'pchilik Xona bazm ijrochilari detallarni mukamallashtirish raqsning mazmun va maqsadini tashkil qiladi deb hisoblashar edi.

Solih Xonning ijrosi nazokat va harakatlarning qandaydir "beparvo" jimjimadorligi bilan ajralib turadi. Shu bilan birga, uning raqsi nazokatli va tantanali edi. Baratovning san'ati Xona bazmning barcha yaxshi ijrochilari va ularning xar biri uchun alohida san'at namunasidir.

1936-yilda Toshkentda Yusufjon qiziq Shakarjonov bilan Kichik raqsaralarning bir taniqli ijrochisi raqsini tomosha qildik. Yusufjon qiziq unga xos bo'lgan zukkolik bilan "Uning raqsi — yaxshi palov, biroq u oshga shakar sepib chiqibdi..." degan edi.

Satnak

Tamaraxonim hikoya qiladi (1916-yil)⁷⁰.

"Men Xo'ja Mag'iz va Satnak Mozor ziyoratgohlariga ko'p borar edim. U yerlarda shifobaxsh buloqlar bo'lib, katta sayillar uyushtirilardi.

Satnak Mozordagi iyun oqshomlarining birida men birinchi bor Usta Olim Komilovni ko'rdim va tingladim.

Biz daraxtzorga yaqinlashib kelganimizda qulog'imga ajoyib tovush eshitildi, bu bolalikdan menga tanish doira tovushi ekanligini darhol anglamadim. Sayil bo'layotgan joyga chopib etib borgunimcha usul-ritmlar o'zgarishi ta'sirida tasavvurimda tug'ilayotgan manzaralar o'zgarib bordi. Men suvloqqa borayotgan tog' kiyiklarini, ularning ortidan tushayotgan mag'rur ona kiyikni ko'rdim; birdan tog'dan daryoga tosh yumalab tushdi, atrofga millionlab tomchilar

⁷⁰ Tamaraxonimning hikoyalari chop etishga tayyorlangan "Tamaraxonim" kitobiga kiritilgan "Esdaliklar"ning bir qismi hisoblanadi.

sochildi va ipakdek o'tlarda yaltiray boshladi; kichkina ko'lining yuzida yengil mavj ko'tarildi; shamol esa boshladi va daraxtlarning shoxlari yerga tegdi... nihoyat doira chalayotgan kishini ko'rib qoldim. Uning yuzidan nur taralar, qo'lidagi doira qushdek tepaga-pastga uchardi.

Usta Olimning qiyofasi uzoq, bir necha o'n yillar davomida saqlanib qolgan. U o'rtadan balandroq bo'yli, qotmadan kelgan; kelishgan, istarasi issiq, kulrang-moviy ko'zli, ko'pincha nigohi istehzoli; soqol-mo'ylovi sarishta, doimo yangi oppoq yaxtak, yangi chust do'ppisini kiyar, teridan tikilgan jigarrang etigini yaltiratib yuradigan kishi edi. Uning beqasam choponi bichimi boshqacha, tor, yopishib turadigan yengli edi. Uning uyida doimo ozodalik hukm surardi.

Lekin eng asosiysi, Ustozning so'zlovchi qo'llari bor edi. Uzun kaftlar va barmoqlar ohanglar mo'jizasini yaratardi. Doira uning qo'lida tashvishli pichirlar, jaranglar, momaqaldiroqdek gumburlardi. Jahonning ko'plab taniqli musiqachilari uning san'atidan lol qolishgan, ot terisi qoplangan yog'och aylanadan "ohanglar simfoniyasi" yaralishidan chindan hayratga tushishardi...

O'sha unutilmas iyun kuni men doirachilar va ularning bachchalari musobaqasiga borib qolgan ekanman. Unda albatta Usta Olim va uning bachchasi Ota Xo'ja (Saidazimov) g'olib chiqdi. Ota Xo'ja baland poshnali etikda, qavilgan va belidan qattiq bog'langan choponda raqs tushardi. Uning raqsidagi bironta harakat men ilgari ko'rgan raqslardagiga o'xshamas edi. To'g'rirog'i, harakatlar o'sha-o'sha, biroq raqs tushish uslubi mardonavor, shiddatli bo'lib, ayollarcha harakatlar, qo'l qimirlatishlar, nozu-karashma bilan bosh burishlar, bachchalarning boylarni zavqlantiruvchi ataylab uyali qarashlari yo'q edi. Mening ham xuddi Ota Xo'jaga o'xshab raqs tushgim keldi. Men bu erkaklar raqsi ekanligini tushunardim, biroq xuddi shunday: shiddat bilan, erkin, mushaklarim ohanglar kuchi bilan to'lib borayotganligini his etib, osmonda yulduzlar charaqlab turganidan, daraxtlar shoxlaridagi yashil barglar yaltirayotganidan, dalalarda alvon lolalar ochilganidan quvonib raqs tushgim keldi.

Ota Xo'ja va Usta Olim raqs san'atini mukammal egallagan yuksak mahoratli san'atkorlar edi. Ota Xo'ja maydonda charx yasab, katta masofani dam olmasdan uch-to'rt marta aylanib chiqqanda yuzi ko'rinmas, maydon markaziga egilgan gavdasi inson tanasiga emas, quyunga o'xshab ketar edi. Uning raqsiga qarab nima uchun o'zbeklar bu murakkab aylanishlarni charx — sahodagi quyun deb atashganini tushunasiz.

Uning erkakona, mardona raqsi va Usta Olimning mahorati meni birinchi bor va bir umrga maftun etdi".

Usta Olim Komilov (1875-yilda Marg'ilonda tug'ilgan, 1953-yilda Toshkentda vafot etgan) — atoqli musiqachi doirachi, usulchi — "Katta o'yin"ning ritmik-

plastik usullari posboni, raqs va doira chalish pedagogi. Usta Olim Komilov maqom raqslarining Farg'ona maktabini davom ettirganlardan biri bo'lib; inqilobdan keyingi yillardagi o'zbek sahna raqsi yaratuvchilaridan biri hisoblanadi.

Yusufjon qiziq Shakarjonov (1869-yilda Marg'ilonda tug'ilgan, 1959-yilda shu yerda vafot etgan) — atoqli o'zbek an'anaviy Qiziqchi teatri va qo'g'irchoq teatri artisti, askiyaboz, doirachi, usulchi va raqqos.

Katta klassik raqsning "Katta o'yin" turkumi, Xona bazm Kichik raqlari Farg'ona maktabi va teatr tomoshalaridagi satirik plastik raqs-sahnalar ustasi. Uning "Katta o'yin" Maqom usullaridan tuzilgan Katta raqsni ijro etish uslubi mardona olijanoblik, noyob temperament va barcha harakat shakllarining mohirona ijro etilishi bilan ajralib turadi. Yusufjon qiziq ko'pgina raqsni nafis ijro etgan, raqs liniyalarini salobati, to'xtovsiz bir-biriga o'tib turuvchi raqs frazalari hammani xayratga solgan.

I.Baxtaning materiallaridan: "Yusufjon qiziq barcha o'zbek musiqa asboblarini egallagan, biroq doira va nog'ora chalishda alohida mahoratga erishgan. Agar uning mahorati Usta Olimniki bilan solishtirilsa, shuni aytish kerakki, Komilov ijrosining aniq va nafis ekanligiga qaramasdan, uning ijrosidagi ohanglar Yusufjon qiziqning ehtirosli ijrosidagiga nisbatan quruqroq chiqadi.

Yusufjon qiziq — ulkan temperament sohibi edi. Uning doira chalishi, harakatlari va raqqosona imo-ishoralari haqiqatdan ham ulug'vor, "ritmik irodasi" ning kuchi tomoshabinni butunlay lol etib, buyuk iste'dod ne'matidan bahramand etar edi.

(L.Avdeyeva)

Ma'lumki, o'tgan asr oxirlarida Yusufjon qiziq Shakarjonov O'rta Osiyo, Eron, Afg'oniston va Turkiyada ko'plab tomoshalar ko'rsatgan. 1909-yilda Petergof yozgi teatri Peterburglik xoreograflarni o'z san'ati bilan lol qoldirgan.

Usta Olim Komilov va Yusufjon qiziq Shakarjonov "Katta o'yin" farg'onacha raqs Maqomini bizning davrimizgacha yetkazib kelganlar va ular 30-yillarning oxirida I.Baxta va Ye.Romanovskaya tomonidan yozib olingan. Ular yangi raqqoslar avlodiga Farg'ona vodiysidagi barcha raqs usullarini "topshirganlar".

Mahkam Hofiz (1868-yilda Qo'qonda tug'ilgan, 20-yillarning oxirlarida katta inqilobiy xalq bayramida doirada "Katta o'yin"ni ijro etayotgan paytda jon bergan). Mahkam hofiz qo'qonlik mashhur raqqos va qo'shiqchi Madumar Hofizning shogirdi bo'lgan. Madumar Hofiz o'z navbatida afsonaviy o'zbek artisti va raqqosi Zebo Parining shogirdi va davomchisi edi.

Mahkam Hofiz uzun bo'yli, alp qomatli kishi bo'lgan: jismoniy baquvvatligi sababli keng maydonlarda Katta o'yinlarni ijro etishda o'ziga xos o'ringa ega. Uning raqslarini Yusufjon qiziq o'z yo'lida "ruh va iroda" zaifligini chirpirak qilib uchirib yuboruvchi quyunlarga o'xshatgan. Mahkam hofizning barcha raqs qahramonlari haqiqatdan ham Botiru Bahodirlar bo'lgan.

Asrimiz boshlarida raqqoslik faoliyatini to'xtatib, doirachilik qila boshlagan Mahkam o'ziga diametri 1 metrga yaqin bo'lgan doiralar yasab olgan. Uning Qo'qonning markazida turib chalgan doira tovushi yaqin atrofdagi qishloqlargacha yetib borgan, tog'larda aks-sado bergan.

Kamolxon Muhammadjonova (1873-yilda Qo'qonda tug'ilgan, 40-yillarning oxirlarida vafot etgan) — Ota Xo'ja Saidalimovning shoirdi, 11 yoshidan mustaqil tomoshalar ko'rsata boshlagan.

I.G.Baxta yozadi:

“U mohir yallachi bo'lgan, turmushga chiqib, beva qolgan. Erining vafotidan so'ng Ota Xo'ja rahbarligida ishlay boshlagan. Farg'ona vodiysida yallachilar erkak ustozlar qo'lida ishlagan va o'qigan, va hatto ular bilan birgalikda va jo'rlikda to'ylarda erkaklar davrasida ochiq yuz bilan tomosha ko'rsatgan. Biroq yallachi raqsni tugatishi bilan yuzini yopgan va pulni yig'ib olgach, davradan chiqib ketgan”.

Avdeyeva yozadi:

Kamolxon Xona bazm va Katta o'yin shakllarining iqtidorli ijrochisi bo'lgan. Bu raqslar ichkari hovlilarda katta gulxanlar yorug'ida ijro etilgan. Raqqosalar asosan “Katta o'yin”ning “ayollar varianti”ni, ya'ni tuzilishiga ko'ra Gul o'yin bo'limi usullariga yaqin bo'lgan maxsus tanlangan usullarda raqslar ijro etishgan.

Hikoya qilishlaricha, asrimiz boshlarida **Farg'onada Nazirxon degan** go'zal yashagan ekan. Balki uning haqiqiy ismi boshqacha bo'lgandir, biroq u yashagan uyning xo'jayini, uning qo'shiqlarini tinglagan va raqslarini tomosha qilgan barcha kishilar uni shu nom bilan atashgan. Nazirxonni sotib olgan xo'jayini juda boy kishi bo'lgan, biroq raqqosani sotib olguncha boy bo'lgan-bo'lmaganligi noma'lum. Uning raqslari hech kimning esida qolmagan, bu to'g'risida keksa kishilar o'z otalaridan eshitganlarini hikoya qiladilar. Nazirxonning qo'shiqlarini tinglagani butun Turkistondan muxlislar to'plangan, xo'jayin Nazirxon raqs tushishini e'lon qilgan maxsus kunlarda Farg'onaga Iroq, Afg'oniston, Kavkaz, Hindiston va Xitoydan boy savdogarlar yetib kelishgan.

Aytishlaricha, Nazirxon ipak parda ortida qo'shiq aytgan, uning yuzini raqs kechalari uyushtirilgan maxsus oqshomlardagina juda kam kishilar ko'rgan. Shunday kunlarda raqqosa gilam va gullar bilan bezatilgan, “boylarning boylari”dan iborat tomoshabinlardan yigirma metrlar uzoqlikdagi sahnaga chiqqan.

Aktrisasi yaxshi tanigan Yusufjon qiziq shunday hikoya qiladi: “Nazirxon kuylaganda yuraklar uvishib ketar, u tinglovchining barcha g'am-alamlaridan xabardordek tuyular edi; uning tovushi goh faryod urar, goh g'am to'g'risida yonib kuylar, gohida sekin shivirlashgacha pasayar va bu shivirlashda baxt

to'g'risidagi shunchalik o'tli orzu, shunchalik og'riq bor ediki, tinglovchilar qalbi yorilib ketishga tayyor turar edi. U ayniqsa Tanovarni juda yaxshi ijro etar, aytishlaricha, uning o'zi so'z yozib, musiqa bastalagan ekan. Nazirxon sochlarini yozib, qomatiga yopishib turadigan qora baxmal kamzulda raqs tushar edi... U taqinchoqlarni yoqtirmas, uning zeb-ziynati gavhardek yonib turgan ko'zlari edi... Bir kuni juda boy bir savdogar Nazirxonning san'atidan ta'sirlanib, unga qimmatbaho toshlar va oltin bilan to'la chinni tovoq sovg'a qilgan ekan. Biroq Nazirxon sovg'ani rad etib, savdogardan uning ko'zidan oqqan bir tomchi yoshni hadya qilishni so'rabdi...

Nazirxon faqat g'amgin qo'shiqlarni kuylar, g'am va alamga to'la raqslarni ijro etar ekan. Uning uzun kipriklari ostidagi g'amga to'la yirik ko'zlariga ko'zi tushgan tomoshabin oh urar, raqqosaning qo'llari ham oh chekayotgandek, qalbi esa og'riqdan tipirchilayotgandek tuyulardi. Birdaniga qo'llari sekin pastga tushar, yelkalar sekin-sekin silkinar, u sekin aylana boshlar, ko'zlar yumuq, tana jonsizdek tuyular edi...”

O'sha davrda savdogarlar shahri, boy va quvnoq shahar bo'lmish Qo'qonda barcha bayramlarga, hatto kambag'al ayollar yig'inlariga ham taklif etadigan sevimli raqqosa — **Cho'ntak bachcha** yashagan ekan. Unga juda kichik va bejirim qomati uchun shunday nom berishgan. Cho'ntak bachcha patnisda ham raqs tusha olgan, uning raqsida bir jahon alanga, baxt va sho'xlik bo'lgan. “Shumlik va qiziqqonlik, xushchaqchalik, quvlik va shodonlikka boy Cho'ntak bachcha tonggacha raqs tusha olar, uning raqsi eng g'amgin kishini kulishga majbur qilar edi. Uning raqslari g'am-alamning malhami edi...”

Qo'qonlik yana bir raqqosa — **Adalxon** ham o'z davrida juda mashhur bo'lgan. Uning o'ziga xos usuldagi raqslari xalq tili bilan aytganda soddaligi bilan ajralib turar, biroq chuqur ma'noga ega bo'lib, insondagi tabiiylik, ko'ngilning qimmatli fazilatlarini namoyon etar edi. Qo'qonlik raqqosalarga xos bo'lmagan libosi Adalxonning olijanob soddaligini ko'rsatib turgan: u ochiq rangdagi shoyi ko'ylak ustidan qomatiga yopishib turuvchi oq kamzul kiyar, boshiga oq ro'molni durra qilib qiya o'rar edi. Uning yagona taqinchog'i mayda marvariddan bir necha qator qilib terilgan xalqa ziragi bo'lardi. Adalxon Sharqning buyuk shoirlari she'rlariga raqslar ishlab, tana harakatlari bilan ularning falsafiy ma'nosini ifodalashga urinardi. Adalxonning muxlisleri uning ismiga “otin” so'zini qo'shib ishlatishardi...

Tamaraxonim o'z esdaliklarida 1916-yildagi boy bayramda o'zi guvoh bo'lgan o'sha davr afsonaviy raqqosalari tomoshalari to'g'risida quyidagicha yozgan:

“Biz juda po‘rim, hashamatli kiyingan yallachilarchilardan ko‘zimizni uzolmasdik. Ularning oldida bizning boy qishloq ayollarining kiyimi ko‘rimsiz tuyulardi.

Men banoras taftadan tikilgan paranjisini yechgan *Adalxonni* ko‘rib qotib qoldim. U kelishgan, baland bo‘yli qomati va gavdasini tutishi bilan boshqalardan ajralib turardi. Uning egnida o‘sha paytda urf bo‘lgan “chuchvara baxmal” duxobadan tikilgan besh bo‘lak matodan bichilgan, beli tor “besh bel” chakmon, etagi zanjir kashtali ko‘ylak, uning ostidan yuqori poshnasi baland, ipak naqshli ikki xil rangli etik ko‘rinib turardi, do‘ng peshonasini shokilali “qirqma farang” shoyi ro‘mol siqib turardi. Bir necha qator marvariddan tikilgan uzun sirg‘alari yelkasiga tushib, ularning yonida zulflari yoyilib turardi. Yonoqlari, quloqlari oldida bodom guli shaklidagi gajaklari yonoqlariga behi urug‘ining eritmasi bilan yopishtirib qo‘yilgan edi. Bo‘ynidagi tilla zanjirning bir uchi soat solingan cho‘ntakchaga solingan, yuzida ajoyib pardoz, ya‘ni grim qilingan edi. Bodom ko‘zlarga surma, qoshlarga o‘sma tortilgan, yuzlarga anor po‘chog‘ining qaynatmasidan qizil surtilgan, lablariga bilinar-bilinmas karmin surilgan. Hamma uzoq, jim holatda Adalxonni kuzatib turdi. Jimlikni dadil dasturxonchining jarangdor ovozi buzdi, u nonlarni tez-tez ushatib, barchani dasturxoniga taklif qildi. Adalxon xina qo‘yilgan uzun barmoqlari bilan uning qo‘lidan piyolani olib, aylantirib bir necha ho‘plam ichdi.

Adalxonning yonidagi sozandalar dutorlarini sozlab, qizitilgan doirani unga tutqazishdi. U doirani avaylab qo‘liga oldi-da, yallachilarga bir qarab qo‘yib, doira chalgancha mag‘rur va erkin ovozda kuylay boshladi.

...Marg‘ilonlik mashhur Adalxon sipo qora baxmal ko‘ylak kiygan, uzun sochlariga bog‘langan kumush soch popugi tovonigacha tushib, jiringlab turardi. Adalxon “Tanovar”ni kuylay boshladi, qo‘shiq matniga yallachilar, uy egalari va hurmatli mehmonlarning nomlarini qo‘shib ayta boshladi.

Adalxon ko‘zlarini yarim yumgancha, past ovozda kuylay boshladi: “Ko‘rmayin bosdim tikonni, tortadurman jabrini, ko‘rsam edim, bosmas edim, tortmas edim dardini”. U so‘zlarni chuqur ko‘ngil dardi bilan aytar, tinglovchilar sekin bosh qimirlatib eshitishar edi. Uning tovushi go‘zal avjiga chiqdi. Hamma joyida qotib qolgan, miq etmasdan tinglar edi...

Dasturxonchi doira chalib, barchani hovliga taklif qildi. U yerda, gurillab yonayotgan gulxan atrofida yallachilar raqs boshlashdi. Adalxon gulxan yorug‘ida sirli sharpadek raqs tusha boshladi, uning ko‘ylaklarida kamalak ranglari aks etardi...

Ko‘chada karnay-surnay ovozlari eshitildi, hamma o‘sha tomonga yugurdi, men esa Adalxondan ko‘zimni uzolmas edim. U ham o‘sha tomonga yo‘l oldi. Paranj yopingan kelinni qarindoshlari mash‘alalar yorug‘ida aravada olib kelishardi. Yallachi qo‘shiq boshladi: “Yig‘lama qiz, yig‘lama, yor, to‘y seniki yor, yor, ostonasi tildan uy seniki, yor, yor. Tog‘da toychoq kishnaydi ot bo‘ldim deb, yor, yor, uyda kelin yig‘laydi yot bo‘ldim deb, yor, yor...”

Namanganliklar Sharofat satang Sobirova degan raqqosani juda yaxshi ko‘rishgan. Dadil, mag‘rur va mustaqil bo‘lgan bu ayol baland poshnali etik, erkakcha chopon kiyib, yuzini yopmasdan bozor aylangan ekan. Uning raqslari ham o‘ziga o‘xshagan mag‘rur va erkin bo‘lgan!

Xislat to‘plagan va I.Baxta qog‘ozga tushirgan, ustalar aytib bergan raqqoslar hayoti to‘g‘risidagi hikoyalar, mazkur kitob muallifi 1950—60-yillarda yozib olgan faktlar unchalik ko‘p emas, biroq ularda Farg‘ona vodiysi va Toshkent mumtoz raqs san‘atini bizgacha yetkazib bergan yirik professional raqs ustalarining nomlari saqlanib qolgan.

2. Xorazm

Karim Olloberganov (1904-yilda Xivada tug‘ilgan, 6 yoshidan o‘qigan, ustози: Qodirbergan bola Olloberganov (1895—1920) — baland bo‘yli, kelishgan, keng yelkali, qo‘llari katta, barmoqlari uzun va kuchli, yurishlari mag‘rur, darrov kishining e‘tiborini o‘ziga tortadigan kishi bo‘lgan. Tomoshabinlar va musiqachilarning e‘tiborini tortadigan musiqa birdaniga to‘xtab, “jarangdor raqs” mo‘jizasi boshlanadi. Qayroqlarni mohirona chalish ritmik kompozitsiyalar yaratilishiga olib kelib, tomoshabinlar va sozandalarni ortidan ergashtiradi. Toshlarning jaranglashi goh shivirlyaydi, gohida tosh ko‘chkisiday gumburlyaydi, asabiylashadi, da‘vat qiladi, do‘q uradi, keyin yana sekinlashib, jazirama peshin paytida ulkan yong‘oq tagidan oqib o‘tgan ariq suvidek jildiraydi... Hech bir ritmik fraza, hech bir akkord bo‘shliqqa singib, yo‘qolib ketmaydi — raqqosning harakatlari ohangga ritmik kaprichchio singari mos kelibgina qolmaydi — yo‘q! — qo‘llar, yelkalarining har bir harakati, tana yuqori qismining ritmik titrashlari, boshning burilishlari, tizzaning yengil va keskin bukilishlari, oyoq uchlarining har qanday harakati — hammasi bir bo‘lib yagona sahnani tashkil qiladi. Qayroqlar tovushi va plastika ehtiros deb atash mumkin bo‘lgan ruhiy holatni ifoda etuvchi yagona obrazni tashkil etadi.

Karim Olloberganov raqs paytida qo‘llari, tana yuqori qismining barcha mushaklari, oyoqlari faol harakatlanayotgan paytda tanasini harakatsiz tutib tutishni bilgan. Birdan to‘xtab qoladi: Qayroq ikki marta shaqillagandan keyin raqqos sekin-asta tizzalarini bukib, o‘tira boshlaydi. Tizzalar taxminan 70 gradusli burchak hosil qiladi, tovonlar o‘rtasida biroz joy qoladi, artist qanchalik pastroqqa cho‘ksa, tovonlar shunchalik balandroq ko‘tariladi. Qo‘llar ham ikki tomondan yuqoriga ko‘tarilib boradi, bittasi ko‘krak oldida to‘xtasa, ikkinchisi yuqoriga ko‘tarilib ketadi, jarangdor ritmlar esa davom etaveradi. Yelkalar goh yumshoqqina, erinibgina titrab qo‘yadi, goh kuchga to‘lib-toshadi. Tana esa ikki tomonga tebranib turadi. Shu o‘tirishda, ya‘ni

chuqur pliyе holatida qayroq bir necha marta qarsillaydi, keyin — sekin ko'tarilish boshlanadi, tana va qo'llar esa raqsdan bo'shamaydi...

Soraxon Olloberganova (1916-yilda Xivada tug'ilgan, ustozi Sheroziy; 1935—1943-yillarda O'zbek Davlat filarmoniyasida ishlagan; O'zSSRda xizmat ko'rsatgan artist) — Qayroq ufori mumtoz ijrosini xuddi o'zidek takrorlaydi, shunday past o'tirishlarni, ya'ni pliyeni bajaradi, qayroqning har bir jarangini tana plastikasi bilan uyg'unlashtira oladi, oyoqlari sho'xchan harakatlarni bajarayotgan paytda tanasining yuqori qismini harakatsiz saqlab turish ham qo'lidan keladi. Lekin u past bo'yli, kelishgan, qaddi raso ayol, yelkalari va qo'llari silliq, chiroyli, barmoqlari tekis va kuchli, yuzi Osiyo miniatyuralaridan ko'chirilgan "madonna"ga o'xshaydi. Uning ijro usuli o'ziga xos sirg'aluvchan keskinligi bilan ajralib turadi: tana yuqori qismi va qo'llarning beto'xtov, uzoq davom etuvchi, yagona harakatlari bir tovush-plastik frazadan boshqasiga o'tishning allaqanday ichki ritmi bilan bo'rttirib ko'rsatiladi.

Uning chuqur pliyega o'tirishlari qandaydir optik mo'jizaga o'xshaydi: keng kiyimlari tomoshabinni uning oyoqlarini ko'rish imkonidan mahrum etadi, raqqosaning oyoqlari "erib ketayotgandek" tuyuladi, go'yo birozdan so'ng uning o'zi ham sekin erib tugaydigandek... Shuning uchun bo'lsa kerak, Soraxon bu o'tirishda uzoq qolmaydi, balki tanasini keskin ko'tarib, davra bo'ylab yugurib harakatlanishni boshlaydi.

Odam Bobojonov (1895-yilda Gurlanda, Sherali mirob qishlog'ida tug'ilgan, ustozi garmonchi Momutxo'ja) — tashqi ko'rinishi va mohir raqslari bir-biriga nomutanosibligi bilan kishilarni hayron qoldirgan. U bo'yi baland, gavdasi katta, qo'llari va oyoqlari ham katta, og'irligi 120 kilo bo'la bo'lib, g'ayritabiiy chaqqonlik bilan, deyarli "vaznsizlik" holatida raqs kompozitsiyalarini ijro etgan, ayniqsa, sekin chuqur pliyega o'tirish paytida tana va qo'l harakatlari plastikasi juda ohangdor bo'lgan. Bobojonov keskin pliyе va keskin ko'tarilish harakatlarini ko'p qo'llagan, ko'tarilayotgan paytida oyoqlari harakatsiz bo'lgani holda tanasining yuqori qismi misoli ko'kka ko'tarilayotgan qushni eslatgan. Odam Bobojonovning, xuddi Yevropa mumtoz raqslaridagi kabi, oyoqlari va tizzalari ikki tomonga to'liq ochilish qobiliyatiga ega bo'lgan — oyoq uchlari ikki tomonga ochilib, bir to'g'ri chiziq hosil qila olgan va mana shu chiziq bo'ylab u oyoqlarini barcha mumtoz pozitsiyalarga qo'ya olgan. Masalan, V-simon pozitsiyada oyoq uchlari ikki tomonga ochiladi va bir oyoqning uchi ikkinchisining tovoniga tegib turadi.

Sekin ijro etiladigan bo'limlarda oldinda borayotgan oyoq orqadagi oyoq bilan chalishib, xoch hosil qilishi ayniqsa yaxshi chiqqan, chunki mana shunday qadam olish oyoqlarning ikki tomonga to'la ochilish qobiliyatidan darak beradi.

Maqom uforining sho'xchan o'yinlarini ijro etish paytida artist boshini mag'rur tutgan holda yarim o'tirish va shunday holda oyoqlarni galma-galdan oldingan tashlash harakatini juda tez, hatto tezlashgan tempda bajargan. Bunda qayroq ritmlari tana harakatlari bilan uyg'unlashib ketgan.

Maqom uforining boshqa guruhi — Dast usulining ko'p sonli professional ijrochilari orasida Masharif Jumaniyozov, Rimajon Matkarimova, Qurumboy Yoqubov, Matlatif Saidov, Yoqubjon Temirova va Zarif Latifovlar ayniqsa yorqin taassurot qoldirar edilar.

Masharif Jumaniyozov (1900-yilda Xivada tug'ilgan, ustozi Qodirbergan bola Otajonov) — raqs paytida chuqur o'tirishlar va tananing sekin ko'tarilishlarida oyoqlarning ikki tomonga to'la ochilish qobiliyatini namoyish etgan. Ayniqsa, artist tik turgan va o'tirgan oyoqlarini holda galma-gal oldinga tashlashlari juda yaxshi chiqqan. Bartovul ritm-ohangi usullarining so'nggi bo'limlarida Jumaniyozov raqsqa alohida figuralar sifatida bo'ksalar harakatini qo'shib yuborgan va ularni lo'nda qilib, joyida sakrab turgan holda bajargan.

Rimajon Matkarimova (1900-yilda Yusuf So'fi qishlog'ida tug'ilgan, ustozlari Onash cho'loq, Sheroziy) — butun Maqom uforini g'ayratga to'la raqs bilan ijro etgan. Bunda u raqsning hamma "yirik" shakllarini — qadamlarni, qo'llar, tana va bo'ksalar harakatlarini, o'tirishlar va yarim o'tirishlarni bo'rttirib ko'rsata olgan. Uning sho'xchan, isyonkor raqsi ekstatik to'yinganligi chuqur pliyega sekin o'tirish va shu holda qadam tashlash paytida ham so'nmagan — raqsning aynan shu bo'limlarida kuch to'planib, keyin joyda keskin aylanishlar paytida yana yuzaga chiqqandek bo'lgan. Tomoshabinlar bergan ismga ko'ra Onaxon deb nomlangan raqqosa ijrosining xususiyatlari shunda ediki, uning plastik usullari o'zgacha interpretatsiyada yangragan. Raqqosa ularni xuddi sekinlashtirib olingan kino tasmasidagi kabi ijro eta olgan. Uning raqslarida qadimiy Injil sir'ri notalari yashiringandek edi...

Qurumboy Yoqubov (1908-yilda Shabbotda tug'ilgan, ustozi Udamurot bola, 9 yoshdan boshlab raqs tushadi) ijrosida raqsning o'ziga xos "individual" usuli ko'zga tashlanadi. U Maqom uforining eng jazavali usullaridan biri uchun Burdam deb laqab olgan. **Burdam** o'zining butun mahoratini Maqomning sho'xchan o'yin bo'limlariga qaratgan — uning parvozli qadamlari, qo'l uchlarning nozik titrashlari, bosh tebratishlari, tovlanib turuvchi raqs statikasi "erkin" **Kichik lirik** o'yinning tipik ijrochisini ko'rsatib turar edi. "Mavri" raqslarida u jipslangan oyoqlari bilan yer bo'ylab sirpanib borar, bu bilan go'yo daryo mavjlarini ifodalar edi. **Ot Eroniy raqslarda** uning mayda qadamlari qush qadamlariga o'xshar, tana yuqori qismining orqaga-oldinga siltanishlari ham aynan qushga o'xshashlikni kuchaytirar edi. Burdam o'zining har bir mushagini o'ynata olardi. Yelka, ko'krak, qorin, bo'ksa mushaklarining titrashlari

va tovlanishlari xuddi beixtiyor, o'zidan-o'zi musiqa akkordlariga moslashib ketayotgandek bo'lardi.

Matlatif Saidov (1898-yilda Hazoraspeda tug'ilgan, ustozlari Qorvat bola, Rajab surnaychi) — Ko'narak bola (kanareyka) laqabini olgan. U ham Kichik o'yinlarni, faqat boshqacha talqinda ijro etgan. Baland bo'lyli, kelishgan, beli ingichka, boshi to'g'ri turadigan, oyoqlari uzun, barmoqlari ingichka va uzun, qo'l uchlari bukiluvchan. Matlatif Saidov raqslarni sekinlashib boruvchi plastik uslubda, usullarning ko'pini barmoq uchlari ijro etgan. Har qanday raqsda ham ijrochi yelkalar va tana yuqori qismining har bir harakatini, titrashlarni, sekin o'tirishlarni, oyoq uchida yurishlarni, hatto qosh uchishlarini alohida raqs frazasi kabi bo'rttirib ko'rsatgan. Shunisi qiziqarliki, u Xiva olachasidan tikilgan uzun, to'g'ri bichimli chakmon ustidan och binafsha rang belboq taqib, uning ham ustidan esa yelkasi osha katta, uchlari uzun shoyi ro'mol tashlagan.

Maqom uforining barcha qismlaridan **Kichik o'yinlar** tuzib, ijro etgan **Yoqubjon Temirova** (1931-yilda Bog'otda tug'ilgan, ustozlari surnaychi Burdam, Soraxon, Fotimaxon; 1947-yildan beri raqs tushadi) ayniqsa katta taassurot qoldiradi. U erkin qo'llar guruhiga mansub **Dast usulida** raqs tushadi. Uning raqsi aynan Xona bazmning o'zi: raqqosa atrofdagi o'tkinchi narsalardan — quyosh nuri, atirgullar, bog'dagi o'tlar hididan kayfiyat olgan holda usullardan foydalanadi. Raqqosaning bo'yi baland, ixcham, pariruxsor, ko'zlari shahlo, dam olish choqlarida xijolat bilan boqsa, raqs tushayotganda yonib turadi. Jonli ko'zlar uning yuzidagi ifodani dam-badam o'zgartirib turadi: goh g'amgin, goh jilmayib turadi, goh zavqlanadi, goh nigohi qalbingizning eng to'riga qadalgandek, goh ehtirosli orzularga to'la, goh yalinchoq, goh da'vatkor, keyin yana birdan itoatkor bo'lib qoladi va qop-qora quyuq kipriklar ostiga yashirinadi... Raqsni uning qo'llari yaratadi; u joyidan kam qo'zg'aladi, — ikki tomonga yengil siljishlar, tana yuqori qismining tebranishlari, oyoq uchlarni jipslashtirgan holda surilib borishlar, oyoq uchlari oldinga va orqaga qadam tashlashlar — raqsdagi harakatlar mana shulardangina iborat. Lekin Yoqubjon raqsi keskin qo'l harakatlari, ayniqsa, uzun va ingichka barmoqlarining goh titrashlari, goh bilagidan keskin bukilishlari, goh kapalak qanotlariday tovlanishlari, goh ninachini tutib va qo'yib yuborayotgandek mushtumcha bo'lib tugilishlari va barmoq uchlarning nozik chertishlari bilan kishini zavqlantirar edi.

Latif Zarifov (1914-yilda Xivada tug'ilgan, ustozlari Hoji Baliq, Razzoq ota, Sheroziy; Xiva teatrida ishlagan) — o'rta avlod artisti. Esini tanigandan beri butun umrini xorazmcha raqslarning barcha turlari va ijro uslublarini o'rganishga bag'ishlagan. U Maqom uforining barcha murakkab usullari formulalarini qayroq raqsining barcha asosiy shakllarini qo'llagan holda aniq ijro eta olardi, oyoq uchlarning ikki tomonga ochilish qobiliyati o'rtadan balandroq edi, mushaklarini sekin o'tirish va chuqur pliye paytlarida mohirona o'ynatar edi. O'sha-o'sha Maqomlarni erkin qo'llar usulida ijro etar ekan, u "asosiy" qo'l harakatlarning

turli-tuman ko'rinishlarini shakllantirish imkoniyatlarini qo'llagan. Uning raqs-o'yini tez yugurishlar, oyoqlarni galma-galdan orqaga tashlash, keskin o'tirishlar va "arqoncha" usulidagi harakatlari bilan ajralib turgan.

Buning ustiga Latif Zarifov **Gul ufori** guruhidagi raqslarni ham maromiga etkazib ijro etardi. Ayniqsa, uning ijrosidagi raqs-masallar juda ta'sirchan chiqqan, ularda raqqos tasviriy-ruhiy harakatlar orqali betakror yumor va bir vaqtning o'zida aktyorlik zavqi bilan jonivorlar va parrandalar dunyosining insonlarda uchraydigan qiliqlarini o'xshatar edi.

"Tustovuq" o'yini shunday raqslarga misol bo'la oladi. Bu raqs juft bo'lib ijro etiladi: "raqiblar" yuzma-yuz, cho'kkalagan holda xavotirli, asabiy sakrab-sakrab harakat qiladilar. Duelchilar ziyrak bo'lib turadilar, raqibning har bir harakati ikkinchisining ham javoban harakatini keltirib chiqaradi, bo'yin umurtqalari faol ishlab turadi. Mana, "xo'rozlar" to'qnashdi: cho'qqayib o'tirgan holda baland-baland sakrab, go'yo raqibini "o'rab" olmoqchi bo'lgandek, davra bo'ylab harakatlanadi va davraning markazida yotgan doirani qo'lga kiritishga intiladi. Raqiblar doiraga tashlanib, uni ikki chetidan ushlab oladilar. Shunda doirani to'la qo'lga kiritish maqsadida turli chalg'ituvchi harakatlar boshlanadi. Doira membranasida tez aytishga o'xshab ketadigan ritmik frazalar chalinadi; bu tovushlar tuzilishi bo'yicha juda kulgili eshitiladi. Umuman raqsning akrobatikasi ham juda qiziq.

Karim Olloberganov Gul ufori raqsini boshqacha ijro etadi. Uning savlatli ko'rinishi, haykaltarosh ishlagandek tekis yuzi tanib bo'lmas darajada o'zgarib ketadi.

Karim ota tizzalarini birlashtirgan holda cho'qqayib o'tirgan holda tanasining yuqori qismi, qo'llari, yelkalari, bo'yin umurtqalarini qimirlatadi, orqa, ko'krak va qorin mushaklari titraydi — bu harakatlarning har biriga mos yuzida ham mimika paydo bo'ladi va groteskni aniq ifodalaydi. Uning ijrosidagi "Pishak" — Mushuk: ochko'z, badqovoq, bezbet va maqtanchoq, mug'ambir — bir so'z bilan aytganda — kulgili, lekin qo'rqinchli. "qum pishak" — bilinar-bilinmas titraydi, qo'rqoq va bechorahol, lekin baribir kalamush kabi yirtqich...

Gul ufori raqsularining ajoyib san'atini **Raim Matkarimov** namoyish etgan (1898-yilda Urganchda tug'ilgan, ustozlari Avazev) — 50-yillardayoq u masxaraboz edi, lekin ilgari Maqom ufori qayroq raqslari ijrochisi bo'lgan. Uning Gul ufori raqslari qahramonlari — quvnoq, beg'ubor; ishini yaxshi uddalay olmaydigan telpakdo'z va sartarosh, ojizligi bilan yoqimtoy ko'rinadigan quyoncha, doimo sayrab turuvchi, dalada don izlab yuradigan qushchalardir. Raqqosning bo'yi past, o'zi juda harakatchan, tanasining har bir bo'lagi alohida yashayotgandek, oyoqlari chaqqon, qo'l uchlari tinimsiz titrab turuvchi; turli harakat shakllaridan foydalanadi, lekin ularning hech birini alohida raqs figurasiga birlashtirmaydi. Uning raqsi butun tana, qo'llar, oyoqlar, bo'yin umurtqalari, qoshlar, lablar,

yuzining har bir mushagi birgalikda harakatlanishidan iborat. Uning Yelkov, Qum pishak, Chaqalak, Cho'girma tikish kabi raqslarini hech mubolag'asiz butun boshli raqs sahnasi deb atash mumkin.

Otajon Qutlimurotov (1902-yilda Shovotda tug'ilgan, ustozlari Nafis, Xolmurod, 9 yoshdan boshlab raqs tushadi) — Otajonning raqslari sirk san'ati xususiyatlari bilan sug'orilgan. "Afg'oni o'yin"ni u ikkita tayoqcha bilan ijro etadi. Tayoqchalar bilan ritm chiqargan holda ularning ustidan sakraydi, orqasiga o'tkazib aylantiradi. "Pichoq o'yini"ni esa u o'tkir tig'li ikkita pichoq bilan ijro etadi, ularni mohirona o'ynatadi, boshi uzra aylantirib, yerga sanchadi. Mashrab Rajabov bilan birgalikda Otajon cho'ponlarning "Belama" va ikki sevishgan kaptarlar haqidagi "Kaptar o'yini" raqslarini ijro etadi.

Raim Olloberganov ham sirk elementlari bilan raqslar ijro etgan, bunda Maqom o'yinining barcha qismlari va "Gul ufori" erkin raqsining hamma shakllaridan foydalangan. Ayniqsa, "Yupupu" — "Sassiipopishak" va "Otash o'yin" raqslari diqqatga sazovor.

Yupupu — katta sopol laganni yelkaga qo'yib ijro etiladigan o'yin. Bu og'ir lagan raqs davomida umurtqa pog'onasi bo'ylab yuqoriga va pastga sirpanib borib-keladi.

Otash o'yinni Raim Olloberganov yonib turgan mash'alalar bilan, og'zidan olov purkab ijro etadi. Bu nomerni u "Ajdaho" deb atagan.

Shunday qilib, Xorazm va Farg'ona maqom raqslari o'rtasidagi asosiy farq nimada?

Xorazm maqom raqsi, birinchidan, uchta guruhdan iborat — qayroq ufori, Dast usuli, Gul ufori; ikkinchidan, raqsning asosiy shakllarida oyoq harakatlari katta ahamiyat kasb etadi, lekin unda gir aylanish harakatlari bo'lmaydi, joyida turgan holda bir martalik aylanishlar bundan mustasno.

3. Buxoro

(Barno Namatiyeva bilan I.Baxta Buxoroda 1938-yilda, L.Avdeyeva va Ye.Nedyakova esa 1959—1961-yillarda Dushanbada suhbatlashgan)

(Barno Namatiyeva 1914-yilda Kerrida tug'ilgan, Buxoroda Tavo sozanda qo'lida tahsil olgan. Bu ma'lumotlarni tasdiqlaganlar: Mazal Abramova — Mindalxon (1916-yilda Buxoroda tug'ilgan, ustози Pinxasova, u esa o'z navbatida Kundalxon degan raqqosaning shogirdi bo'lgan), B.Mamonova (1872-yilda Buxoroda tug'ilgan, onasining shogirdi, ma'lumotni I.Baxta 1938-yilda yozib olgan), Usta Toji — Tojiddin Sobirov (1876-yilda Buxoroda tug'ilgan, ustози otasi — Usta Sobir, ma'lumotni I.Baxta 1938-yilda yozib olgan), Sa'dullo Sa'dullayev (1883-yilda Buxoroda tug'ilgan, otasi Usta Sa'dullo qo'lida tahsil olgan, ma'lumotni I.Baxta 1938-yilda yozib olgan).

Yuqorida Buxoro raqsi taniqli ijrochilarini tilga olindi, ko'p sonli Buxoro raqslarini o'rganib chiqish natijasida aniq xulosalar vujudga keladi: Buxoro raqs san'ati o'ziga xos tipik shahar san'ati bo'lib, shu hududda qadimda yashab o'tgan tojiklar, o'zbeklar va buxoro yahudiylarining son-sanoqsiz raqslarini o'ziga singdirib olgan. Shuningdek, u musiqiy-vokal san'at va, eng muhimi, tasviriy san'at va me'morchilik san'ati xususiyatlari bilan ham uyg'unlashib ketgan.

Usta Toji (Tojiddin Sobirov — 1876-yilda tug'ilgan) — sozanda, ota-bobolari ham sozanda o'tgan. U Katta o'yinlarni va Kichik lirik raqslarni yuksak badiiy mahorat bilan ijro etgan. Maqom uforining barcha qismlarini u Katta o'yin uslubida ijro etgan, Zang qismi o'yinlari bundan mustasno. "Yakqars" raqsi uning repertuarida markaziy o'rinni egallagan. Katta o'yinlarni ijro etayotganda Usta Toji yirik-yirik qadamlar bilan katta davralar hosil qilar, qo'llari va yelkaları harakatlari yirik va aniq bo'lardi. Usta Tojining kompozitsiyalarida charxlar va shoxlar ko'p bo'lardi, bu piruetlarni ham aniq, birmuncha sekin, katta g'ayrat va kuch bilan ijro etardi. Joyida turgan holatda va qadam tashlash paytida u tizzalarini ikki tomonga ochgan holda keskin demi-pliye harakatini bajarar edi.

Zanglar bilan ijro etiladigan raqsda sozandalar qo'l va oyoqlariga zanglarni taqib oladilar. Usta Toji bu raqsni juda yumshoq, lirik tarzda, tananing egiluvchanligini ko'z-ko'z qilib, ko'krak mushaklarini titratib, bo'yin umurtqalari harakati va qosh-ko'zlar ishoralarini bo'rttirib ko'rsatgan holda ijro etgan. Turli afsonalar pardasiga chulg'angan qadimiy raqslardan biri — "Hiroti"ni u Kichik o'yin uslubida o'ynardi. Bu raqsda jimjimador ritmik naqshlar hamda yelkalar, qo'llar va tana yuqori qismining xuddi shunday jimjimador harakatlari uyg'unlashib ketadi. Har bir raqs frazasi asosiy harakatlardan tashqari mayda, ko'zga tashlanar-tashlanmas yarim harakatlar bilan sug'orilganki, ularsiz bu saroy raqsi qiyomiga etmagan, badiiy jihatdan tugallanmagan bo'lardi.

Sa'dulla Sa'dullayev (1883-yilda tug'ilgan) ham shuningdek sozanda, ota-bobolari ham sozanda o'tgan bo'lib, qayroq raqsining mohir ijrochisi bo'lgan. U qayroqlari bilan murakkab ritmlarni chalib, harakatlarini taktga tushirgan holda, ya'ni raqsni ritmgaga mos keltirib ijro etardi. Sa'dullaning Katta o'yinni ijro etish uslubi kuch-g'ayratga to'laligi, yumori va sho'xchanligi bilan kishilarni zavqlantirgan.

U zanglar bilan ijro etiladigan Kichik o'yinni ham zargarlarga xos mohirlik bilan o'ynar edi. qo'llari va oyoqlari go'yo harakatlar orqali o'zaro musobaqalashgandek, ya'ni qo'llari harakat qilganda oyoqlari

statik holatda, oyoqlari harakat qilganda esa qo'llari statik holatda bo'lardi.

Shunday "musobaqa" paytlarida statik holatda turgan qo'l yoki oyoq shunchalik harakatsiz bo'lardiki, ularga taqilgan birorta ham zangdan tiq etgan tovush chiqmasdi.

Bibi Shirin Mamonova (1872-yilda tug'ilgan) — sozanda, ota-bobolari ham sozanda o'tgan. Maqom uforining barcha qismlarini ijro etgan, ayniqsa, "Chiligi" deb nomlangan uforini alohida qayd etgan va, uning ta'kidlashicha, bu uforida 32 usul mavjud bo'lgan ekan. Lekin ularning ko'pini Bibi Shirin eslay olmagan.

U raqslarni "Katta o'yin" uslubida, lekin o'ziga xos interpretatsiyada ijro etgan. Maqom uforining barcha qismlarini sozandalar juda sekin tempdan, aksariyat hollarda tiz cho'kib o'tirgan holatda boshlaganlar. Bibi Shirin esa butun raqsnı cho'zib, sekin, mag'rur, har bir frazani uzoq davom ettirgan holda ijro etgan.

Kerkigi (Mixal — Xalirxon Xaimova, 1888-yilda tug'ilgan) — mohirona raqs tushar, raqsning barcha shakllarini aniq ko'rsatib berar edi. Uning Katta o'yin ijro uslubi aktyorlik temperamenti bilan ajralib turgan. Saroy raqqosasi bo'lgani uchun u soatlab betinim qo'shiq aytib, raqs tushishga majbur edi, lekin, tomoshabinlarning aytishlaricha, biror marta ham tomosha paytida biror nota yoki biror harakatni buzib ijro etmagan. Uning repertuaridan turli turkumlarga oid alohida qo'shiq va raqslar joy olgan, masalan: O'lan, Zang, Nagan-gavon, Ufori, Maysara (qo'shig'i bilan), Soqinoma (qo'shig'i bilan).

Barno-sozanda (Barno Namatiyeva, 1914-yilda tug'ilgan) — ota-bobolari ham sozanda o'tgan, butun Maqom uforining ideal ijrochisi bo'lgan va uni yaxshi bilgan. Buning ustiga, raqsning hamma shakllarini mukammal bilgani holda, raqsning bir bo'limida sho'xchan faollikni namoyish qila turib, birdan keskin demi-plye holatidan sekin ko'tarilar, tana burilishlari va titrashlar, qo'llarning doiralar hosil qiluvchi suzishlari, barmoqlarning nozik egilishlari bilan harakatlar plastikasini bo'rttirib ko'rsatar edi.

Mindalxon (Mazol Abramova, 1916-yilda tug'ilgan) — lirik-intim mazmundagi Kichik o'yinlarning mohir ijrochisi edi. Uning raqslarida allaqanday ma'yuslik, mushuk kabi yumshoq qadamlar, ayyorlik bor edi. U qo'llari bilan hech qachon keskin harakatlar qilmas edi: har bir raqs frazasi so'ngida buxorocha raqslar uchun majburiy bo'lgan "nuqta" uning ijrosida butun tananing chuqur tin olishida namoyon bo'lardi.

⁷¹ To'fa Pinxasova bir necha yillardan beri Nyu-Yorkda yashaydi, bu yerda endilikda ko'pchilik mamlakatlarga tanilgan Buxoro ashula va raqs etnografik ansamblini tuzgan.

To'fa Pinxasova⁷¹ (1926-yilda tug'ilgan) — iqtidorli qo'shiqchi va raqqosa, ko'p sonli "charxlar"ni — butun Maqom ufori usullarini batafsil o'rganib chiqqan va ularni o'z ijrosida faol qo'llagan. U maydonlarda ijro etiladigan Katta o'yinlarning tipik ijrochisidir. O'zi o'rta bo'yli bo'lsa ham, raqs ijro etayotganda yoki vokal avji paytida u juda savlatli ko'rinadi. To'fa-sozanda raqs tushayotganda tomoshabinlarni o'zining noyob temperamenti va ichki ma'naviy qudrati bilan qoyil qoldiradi. Lekin gir aylanishlar va kutilmaganda ajabtovur holatda qotib qolishlar paytida ham, qo'llarni oldinga uzatib, tirsakdan bukilgan holda keskin harakatlar bajarayotganda ham go'zal va nazokatli bo'lib qolaveradi.

Bolaligi Buxoroning so'nggi amiri onasining saroy xonimlari orasida o'tgan O'zbekiston xalq artisti Maryam Yoqubova o'z xotiralarida shunday yozadi: "To'faxon Ambariashk yoki Xalirxon Kerkigidan hech qayeri kam emas. U Buxoro san'atini bizning kunlarga avaylab yetkazgan... Menincha, har qanday zamonaviy professional artist ham unga tenglasha olmasa kerak".

* * *

Shunday qilib, Buxoro maqom raqsi bilan Farg'ona va Xorazm maqom raqsarlari bilan qiyosiy tahlil qilinganda qanday xususiyatlarni ko'rish mumkin?

Buxoro maqom raqsi:

— birinchidan, Maqom ufori (Maqom raqsi)ning asosiy qismlarida qo'shiq va raqs sintezidir;

— ikkinchidan, unda saroy raqslarining muayyan ijro uslublari mavjud;

— uchinchidan, tana yuqori qismining alohida holati va qo'llar holatining ikki xil ko'rinishi — oldinga uzatilgan va tirsakdan bukilgan holatlari bilan ajralib turadi;

— to'rtinchidan, barcha harakat shakllarining ikki xil ko'rinishi — keskin va egiluvchan shakllarni o'zida mujassam qilgan;

— beshinchidan, oyoqlar holatida oyoq uchlarining o'rtacha va to'la ochilishi kuzatiladi;

— oltinchidan, keskin va sekin bajariladigan demi-plye va chuqur plye qo'llaniladi;

— yettinchidan, qadam tashlanganda oyoqlar yerga qattiq tiraladi;

— sakkizinchidan, joyida va davra bo'ylab gir aylanganda qo'llar statik holda qoladi, lekin tananing yuqori qismi bel chizig'i bo'ylab aylanaveradi.

Buxoro Maqom raqsi Katta va Kichik o'yin ijro uslublari asosiy shakllariga muvofiq ravishda Farg'ona va Xorazm Maqom raqsaridan keskin farq qiladi.

Biroq, Xorazm Maqom raqsidan farqli ravishda, Buxoro Maqom raqsi xuddi Farg'ona Maqom raqsi kabi, mohirona gir aylanishlarga boy, lekin ular boshqacha ijrochilik uslubida bajariladi.

V. XALQ BAYRAMLARI (TO'YLAR, SAYILLAR, HASHARLAR, TOMOSHALAR, GAP)

Maxsus diniy bayramlarni hisobga olmaganda o'zbek xalq bayramlari asrlar davomida *bash tipga* bo'lingan:

1. *To'ylar* — turli oilaviy bayramlar: o'g'il uylantirish yoki qiz uzatish, bola dunyoga kelishi va boshqa bir qator mayda marosimlar, masalan, "paxtasolar" — uzatilayotgan qizning uyida mahalla ayollari yig'ilib, uning sepini tikadilar, lekin bu marosim ko'proq zayofatga o'xshab ketadi; sunnat to'yi — o'g'il bolaning qo'lini halolash marosimi va h.k.

To'ydan oldingi sovchilik, maslahat oshlari ham bir qancha vaqt davom etadi. Mohiyat e'tibori bilan *to'ylar* tabuy ravishda mehmondorchilik va ko'ngilxuslik bilan kechgan *marosimlar* bo'lgan.

2. *Sayillar* — umumxalq bayramlari, birinchidan: mehnat bayramlari va taqvim bo'yicha nishonlanadigan sanalar (bahorda va kuzda); ikkinchidan: davlat miqyosidagi voqea-hodisalar, masalan, taxtga yangi hokim saylanishi yoki uning oilasida voris dunyoga kelishi va h.k.

Sayillar paytida kechasi gulxan atrofida o'yinlar — *Chavkr* tashkil qilingan. Ko'pincha katta sayillar paytida o'ziga xos *yurishlar, namoyishlar* o'tkazilgan. Bu yurish ishtirokchilari pape-mashedan yasalgan va ustiga hashamatli liboslar kiydirilgan katta qo'g'irchoqlar ko'tarib borganlar. Bu qo'g'irchoqlar afsonaviy qahramonlardan Rustamni, uning rafiqasi va a'yonlarini tasvirlagan. Yurishlarda professional artistlar va havaskorlar qatnashgan va butun yurish davomida ular qo'shiq aytib, musiqa chalib, o'ynab borganlar. Katta maydon o'rtasiga yetib kelganda qo'g'irchoqlarni shu yerga mahkam o'rnatib, konsertni davom ettirganlar.

Amir yoki xon o'z mehmonlari qurshovida maxsus supada, gilamlar ustida o'tirgan. Qolgan yuzlab tomoshabinlar maydonni to'ldirib tursa-da, artistlar faqat amir uchun o'ynaganlar. Amir va uning mehmonlari ketgandan so'ng esa maydon jonlanib, tomoshabinlar raqqoslar atrofida zich xalqa hosil qilib, tomoshaning davomini ko'rganlar.

"Og'zaki an'analardan ma'lum bo'lishicha, yurishlar O'rta Osiyoda juda qadimdan mavjud ekan. Qadimda ham shunday marosimlarga hashamatli va yuqori badiiy did bilan bezaklar berilgan", deb yozadi yuqorida tilga olingan ilmiy ish muallifi I.G.Baxta. "Bizni yurishlarning faqat raqsli joylari qiziqtirgani sababli, faqat shu haqda gapiramiz va umumiy kartinani buzmaganda, raqsga tegishli bo'lmagan joylarini tashlab ketamiz. Yusufjon qiziq Shakarjonov,

Usta Olim Komilov, Mahkam hofiz, Usta Toji va keyinchalik Xislat kabi mahalliy san'at bilimdonlari bergan ma'lumotlarga qaraganda, yurish saroy oldidan boshlanib (Buxoroda Ark, Qo'qonda O'rda), shahar maydoniga qarab yo'l oladi; Buxoroda maydon amir saroyining yonginasida. Yurishda harbiylar, musiqachilar qatnashadi va Rustamni aks ettiruvchi qo'g'irchoq ko'tarib boriladi. Biroq, Buxoroda Rustamning ketidan ulkan ajdaho shaklini, Qo'qonda esa Rustamning rafiqasi shaklini ko'tarib borish ekan. Qo'qonda oppoq keng choponlarga o'rangan devonalar o'rtaga tushib o'ynab borishsa, Buxoroda "o'ynamaydigan bachchalar" yurishda ishtirok etar ekan".

Ayollar va erkaklar kiyimini kiygan o'yinchi bachchalar ikkala viloyatda ham bo'lgan. "Kema o'yini"ni shunga mos kostyumlar kiyingan holda ijro etuvchi bachchalar faqat Qo'qonda bo'lganligi qayd etilgan⁷².

Musulmonlarning sayillari orasida Ramazon juda keng nishonlangan.

"Musulmoncha qamar yili quyosh yilidan 11 kunga qisqaroq. Yilning 9-chi oyi — ramazon — masalan, bir marta 1 mart kuniga to'g'ri kelsa, keyingi safar 32 yildan so'ng yana shu kunga to'g'ri keladi. Shuning uchun ramazon bilan bog'liq har qanday bayram har yili surilib boraveradi. Islom ta'limotiga ko'ra, ramazon oyida Olloh o'zining rasuli Muhammadni islom hikmatlariga o'rgatib borib, o'ning oxirida Muhammad barcha sir-asrorlardan voqif bo'lgan ekan. Shuning uchun ramazon oyining oxirida uch kun bayram qilingan. Buning ustiga bu oy ro'za oyi bo'lgan. O'rta Osiyoda ro'za ham o'ziga xos original tarzda o'tadi.

Tong otgandan to'qosh qorayguncha, "Qora ipni oq ipdan ajratib bo'lmaydigan paytgacha", kun davomida eb-ichish mumkin bo'lmagan. Faqat kasalmand kishilar va yosh bolalar ro'zadan ozod qilingan. Kun botishi bilanoq ziyofat boshlangan, ro'zadorlar bemalol ovqatlanib olgan. Ramazon oyi tugagach, uch kun davomida hayit bayram qilingan.

Albatta, maydonlar va jamoat joylariga faqat erkaklar chiqqan, ayollar esa ichkarida xursandchilik qilganlar⁷³.

3. *Hasharlar* — o'z ixtiyori bilan jamoa bo'lib mehnat qilishni anglatadi, masalan: mahalla birlashib, bitta qo'shniga uy qurib beradi; kishimish uzumni katta qozonlarda qaynatilgan suvga pishib, quritishga tayyorlanadi; hovuzlar va ariqlar tozalanadi; masjidlar va choyxonalar ta'mirlanadi; qabriston panjaralari tartibga solinadi va h.k. Hasharni "charx hashar" deb ataganlari ham bejiz emas — chunki bu mehnat va xursandchilik davrasi deganidir.

Hasharda ovqatlar ham katta qozonda tayyorlanib, masalliqni ham o'rtada to'plangan va ishdan keyin dam olish artistlarsiz o'tgan.

⁷² *Ибрагимов И.И.* Из Коканда, газ. «Туркестанские ведомости», 1872 г., № 11. Пять дней в Коканде, там же, 1972 г., № 2.

⁷³ *Ибрагимов И.И.* Из Коканда, газ. «Туркестанские ведомости», 1872 г., № 11. Пять дней в Коканде, там же, 1972 г., № 2.

4. **Tomosha** — hokim aytgan kunda yoki bozor kuni bo'ladigan umumiy bayram. Bu kuni sirk tomoshalaridan tortib to taniqli qo'shiqchilar va raqqoslarning chiqishlarigacha ko'ngil ochar xursandchiliklar bo'lgan.

5. **Gap** — inqilobdan avval O'zbekistonda juda ajoyib **jamoat** tashkiloti mavjud bo'lgan. Uning ajoyibligi shundaki, mamlakatda ijtimoiy hayotga qiziqish juda sust bo'lgan. Biroq, xalq san'atni juda sevgan. Bu tashkilot "**gap**" deb atalgan. **Gap** — suhbat ma'nosini anglatga-da, aynan shu holda klubdagi kechaga o'xshash ma'noda keladi. Shunday kechalarda qishloq yoki shahar aholisi yoshiga va moddiy mavqeiga qarab to'garaklarga birlashgan.

Katta shaharlarda yosh va mavqedan tashqari yashash joylari ham ahamiyatga ega bo'lgan, chunki to'garaklar mahallaga va mavzega qarab ham shakllangan.

Shunday to'garak "**jo'ra**" deb atalgan. Bir shaharda, hatto bir mavzeda bir necha jo'ra bo'lishi mumkin bo'lgan, masalan — boyvachchalar jo'rasi, mehnatkash yigitlar jo'rasi, keksalar jo'rasi va h.k. Jo'ralar gap o'tkazadigan joy ham turli ravishda tanlangan. Ba'zan jo'ra tarkibida bo'lmagan kishi ham gap o'tkazish uchun joy berib tursa, boshqa hollarda esa jo'ra a'zolari galma-galdan gapni uylarida o'tkazib turishgan. Badavlat kishilar jo'rasi esa gapni uzoq vaqtgacha o'zlaridan birortasining mehmonxonasida o'tkazib kelgan.

Jo'ra gapga boshqa jo'ra a'zolarini ham taklif qilishi mumkin bo'lgan.

Gapni o'tkazishga sarflanadigan mablag'lar jo'ra a'zolari hisobidan shakllangan.

Gapda qo'shiqlar aytishgan, o'yinlar o'ynashgan, raqslar tushishgan, she'rlar o'qishgan, askiya qilishgan. Biror san'at turidan xabari borlar, mehmonlar yoki maxsus taklif qilingan qo'shiqchi va raqqoslar o'rtaga chiqqan. Ba'zi jo'ralar o'zining doimiy bir yoki bir necha artistiga ega bo'lgan.

Juma musulmonlarda dam olish kuni bo'lgani tufayli, gap ham asosan juma kunlari kechqurun boshlanib, tonggacha davom etgan.

Ayollarda jo'ra bo'lmagan, lekin gapga o'xshash yig'ilishlar, har hafta bo'lmasa-da, ularda ham bo'lib turgan.

Qishloqlarda gap zinaxonada o'tkazilgan. Ilgari aytilganidek, zinaxona — buqa va otlar uchun mo'ljallab qurilgan bino bo'lib, devor bo'ylab zinasimon pog'onalar — supalar o'rnatilgan va kelgan mehmonlar shu supalarda o'tirib, o'rtaga gulxan yoqib qo'yilgan.

Shunday qilib, artistlar, havaskorlar va keng omma ishtirokidagi bayramlarning asosiy ko'rinishlarini sanab o'tdik.

Lekin mazmunan shu bayramlardan birortasiga bog'liq bo'lgan **maxsus raqslar** deyarli yo'q edi. Maxsus to'y raqslari, yoki Yevropa xalqlariga xos bo'lgan hosil yig'ish raqslari umuman yo'q bo'lib ketgan. To'ylarda ham, sayillarda ham, hoh ular bahorga bag'ishlangan bo'lsin, hoh kuzga — ularda

oddiy raqslar ijro etilgan. Bayramning o'ziga xos muhiti ijrochiga biror janrni tanlab olish imkonini bergan.

Biroq, mahalliy miqyosdagi, ya'ni **alohida qishloqlar** yoki shaharlar miqyosida o'tkaziladigan **bayramlarga** murojaat qiladigan bo'lsak, bu bayramlarning o'tkazilish jarayonida juda ko'p qiziqarli xususiyatlarini ko'rishimiz mumkin. Bu xususiyatlarda o'zbeklar turmushidan allaqachon o'chib ketgan raqslar bekingandek...

Xalq uchun aynan qaysi bayramlar eng asosiysi, eng hayajonlisi bo'lgan, degan savolga shunday javob berish mumkin: albatta, yil fasllarining almashinuvi bilan bog'liqlari, chunki bu bayramlar kishilarning to'g'ridan-to'g'ri manfaatlarini aks ettirgan. Ularning har biri mehnat bilan bevosita bog'liq bo'lgan, lekin — mehnat ham, bayram muhiti ham allaqanday yuksak shoirona ruh bilan sug'orilgan.

Dehqonlar bahorda birinchi egat tortish kunini, g'o'zani chopiq qilish boshlangan kunini, kuzda mevalar va sabzavotlar, uzum va anor terimi, g'allani yanchish boshlangan kunni, kech kuzda pilla yig'imi boshlanishini bayram qilishgan. Gullagan tabiat va mehnat bahor bayramlarini birlashtirib turgan. Kuzgi sayillar — Xirmon to'ylarini tabiatning saxiy in'omlari bezab turgan.

Chorvadorlar ham o'z bayram kunlarini dehqonlarning bayramlariga qo'shganlar: chorvaning junini qirqish boshlangan kun yoki qo'zilar, buzoqlar, toychoqlar dunyoga kelgan kun, jonivorlarni so'yishga ruxsat berilgan kun va h.k. Shu kunlarda podachilar va cho'ponlar alohida ulug'langan.

Chorvadorlar qonida ovchi instinkti bo'lganligi sababli bayram kunlari dashtlar va tog'larda yashaydigan jonivorga bag'ishlangan o'yinlar vujudga kelgan.

Dehqonlar ham, chorvadorlar ham, tog'lik ovchilar ham Suvni alohida e'zozlaganlar. Shuning uchun bahor kunlari "tashnalikdan xalos qiluvchi jonli Suv obrazi"ga bag'ishlab hazil, lekin chuqur ma'noli musiqali-raqsli o'yinlar ijro qilingan. Masalan, "Sus xotin":

...Turli yoshdagi ayollar davra qurib, o'rtaga keksa yoshdagi yakkaxon xonanda chiqadi; u o'ynab turib, lapar aytadi:

SUV XOTIN

Suv xotin, suvma xotin,
Ko'lankasi maydon xotin.
Havo yog'sin, ho'l bo'lsin,
Yorug' jahon ko'l bo'lsin.
Arpa, bug'doy bosh tortsin,
Kayvonilar osh tortsin,
Nonu kulcha mo'l bo'lsin.

Qolgan ayollar chapak chalib, ritmik kompozitsiyalarni o'zgartirib turadilar, ikki tomonga tebranib, yakkaxon xonandaga jo'r bo'ladilar. Ular o'z qo'shiqlari bilan "Sus xotin"dan yerga ko'proq suv yuborishini so'raydilar.

Bu o'yinda davraning o'rtasidagi yakkaxon xonandani Suv ilohasiga, uni qurshab turgan ayollarni esa arzgo'y dehqon ayollarga o'xshatgini keladi...

Shunisi qiziqki, shu o'yin shakllangan Boysunda⁷⁴ ayollarda ham, erkaklarda ham "Ko'k salla" o'yini juda mashhur. Keksalarning hikoya qilishlaricha, bu dehqonlar raqsi ekan. Bu raqs Boysunning boshqa raqslariga o'xshamaydi, u shakli va ijro etish uslublari jihatidan ko'proq Farg'ona maktabi raqslariga o'xshab ketadi: masalan, vazmin yurishlar, maxsus oyoq harakatlarining bo'lmasligi va qo'llarning turli harakatlari va h.k.

Ijrochi chakmonning ostidan sallalik moviy matoni yenglaridan o'tkazib oladi va raqs paytida tomoshabinga sezdirmasdan matoning uchlarini yenglaridan chiqarib, uzaytiraveradi. Raqs kompozitsiyasining oxirida ijrochi yeng uchlaridan chiqib turgan matoni hilpiratib, uni xuddi osmonda to'plangan bulutlarga o'xshatadi va tomoshabin tasavvurida yomg'ir yog'ayotgandek tuyuladi.

"Sus xotin"ni hamma viloyatlarda ijro etishsa, "Ko'k salla"ni faqat Boysunda ijro etadilar.

Bahorgi tengkunlik paytida nishonlanadigan Navro'z bayrami arafasida bolalar ko'cha-kuyda yugurib, "Barat keldi" deb qo'shiq aytadilar.

Yangi yil kirgan kun turli joylarda turlicha nishonlangan, lekin barcha viloyatlar uchun umumiy tomoni — xotin-qizlar yig'ilib, ertalabgacha sumalak pishirishlaridir. Sumalak uchun ayollar bug'doyni alohida sharoitda undirib qo'yganlar va shundan juda shirin qilib tabarruk taomni pishirganlar. Shu kecha-kunduz ayollar paranji yopinmasdan, ochiq yuz bilan sumalak tarqatganlar. Kechasi bilan o'yin-kulgi qilib chiqqan ayollar bu marosimda xizmat qilish uchun professional qo'shiqchi va raqqosalarni taklif etmaganlar.

Afsuski, sumalak paytida ijro etiladigan maxsus raqslar bo'lmagan ekan.

...Dalalarda erigan qorlar ostidan boychechaklar ko'rinar-ko'rinmas, bolalar buvijonlari bilan birga dalaga chiqib, boychechaklarni terib olib, kichik-kichik guldastalar yasab, ularni tol novdalaridan to'qilgan savatchalarga solganlar va boshlariga qo'yib, qishloqqa qaytganlar. Yo'l-yo'lakay "Boychechak" qo'shig'ini aytib borganlar. Qo'shiqning ohangi yengil, sho'xchan, ritmli bo'lganligi uchun uni aytayotgan sochlari mayda o'rilgan qizchalar va beqasam choponchalar kiygan bolalar juda chiroyli ko'ringan.

...Majnunatning egik shoxlarida kurtaklar bo'rtib qolganda bo'y etgan qizlar to'p-to'p bo'lishib, majnuntol shoxlaridan olganlar va ularni ehtiyotlik

⁷⁴ Surxondaryo viloyati; O'zbekiston janubi; raqsarni suvratga olish 1960—1975-yillarda amalga oshirilgan.

bilan terisidan ajratganlar. Keyin mayda o'rilgan kokillariga yashil bargaklarni taqib olib, bir-birlariga maqtanib, aylanib ko'rsatganlar. Qator turib olishsa — raqs desa bo'lardi, biroq, afsuski, "majnuntol raqsi" ham tug'ilmay qolib ketgan.

...Sariq va qizil gilos pishganda bo'y etgan qizlar giloslarni dumi bilan terib, kichkina tayoqchaga zich qilib shunday bog'lab chiqadilarki, tayoqchani ochiq joyi qolmaydi. Keyin singillarini chaqirib, gilos marjonni devor osha kuyovga yoki sumalak qilingan kechada ko'ngil qo'ygan kishisiga ulotirishni so'raydilar. Endi bu oddiy raqs emas, balki butun boshli raqs tomoshasiga aylanib ketadi.

...Xorazmda bahorgi sayillar paytida yigitlar qishloq chekkasidagi o'tloqda arg'imchoq yasab, uni bodom, o'rik va shaftoli gullari bilan bezatib, qizlarni o'yinga taklif qilganlar va hammalari bir bo'lib raqslarga tushganlar, gulxanlardan sakraganlar⁷⁵.

...Buxoroda bahor oqshomlarida qizlar suv bo'yida to'planishib, chang-qo'biz chalib, raqsqa tushganlar. Undan tashqari, Buxoroda atirgullar ochiladigan kezlari "guli surx", ya'ni qizil gul bayrami ham o'tkazilgan⁷⁶.

"Guli surx" sayili kuni Buxorodan to'p-to'p xalq dalalarga chiqqan. Erkaklar va ayollar alohida-alohida bo'lib, davralar hosil qilganlar. Ayollar daraxtlarning shoxlariga har xil ola-bula lattachalarni bog'lab chiqqanlar, keyinchalik bu odat qandaydir qurbonlik belgisi deb tushunilgan. Keyin erkaklar ham, ayollar ham ibodat qilishni boshlaganlar. Shu bilan birga xursandchilik ham boshlanib ketgan: ovqatlar qilingan, raqsalar tushilgan, ayollar davrasiga professional yallachilar, erkaklar davrasiga esa raqqos bachchalar taklif qilingan. Bu bahoriy bayram hazrat Bahovuddin maqbarasi yaqinida o'tkazilgan. Maqbara Buxorodan bir necha kilometr narida joylashgan. Bahovuddin islom ta'limotining yetakchi olimlaridan bo'lsa-da, "guli surx" buxoroliklar islomni qabul qilishlaridan ancha ilgari vujudga kelgan.

Buxoroda faqat ayollar bilan o'tadigan "lolazor" sayli ham bo'lgan. Bu sayil o'zbeklar va tojiklar yonma-yon yashaydigan tumanlarda o'tkazilgan.

Toshkentda gul sayli Zangiota maqbarasi yaqinida o'tkazilgan.

Kosonda "qizg'aldoq sayili" o'tkazilgan bo'lsa, Obron va Boykunda oddiygina qilib "yil boshi" deb nomlangan bayram o'tkazilgan. Hilol degan qishloq yaqinida xalq bayramlarini o'tkazish uchun mo'ljallangan "Kir hayit" degan joy ham bo'lgan.

Hisor tog'larida, Boysuntov (Surxondaryo) etaklarida Navro'z kunlari butun xalq bola-chaqalari bilan katta o'tloqqa chiqishgan, o'tlarning ustiga gilamlar

⁷⁵ Xorazmda kelinlar nikohdan keyingi dastlabki kuni paranji kiyganlar.

⁷⁶ Ayrim raqqoslar "guli surx"ni Navro'z deb hisoblaydilar.

to'shalib, davralar hosil qilib o'tirishgan va o'rtada ashulalar va raqslar ijro etilgan.

Shahrisabz atrofidagi Suvsulton, G'ilon, Miroqi, Hisorak, Kitob va boshqa qishloqlarda ham bahorgi "sayli bog'" bayrami xuddi shunday o'tkazilgan.

(Tog' qishloqlarida ayollar yuzlarini chachvon bilan to'sish odat bo'lmagan. Shunisi qiziqki, chachvon tutish vodiylarda qonun tusiga kirgan paytlarda ham tog'liklar chachvonni o'zlari to'qimaganlar, balki lo'lilardan sotib olgan ekanlar.)

Namangan yaqinidagi Kosonsoy tog'li hududida Navro'z bayrami ayniqsa tantanavor, quvnoq, shu bilan birga, romantik va sirli tarzda nishonlangan.

Butun aholi — kattayu-kichik, kimdir piyoda, kimdir aravada — yangi yil kirgandan keyin birinchi juma kuni shahardan tashqariga, Hazrati ota tabarruk mozori yaqinidagi o'tloqqa otlangan. Ancha uzoq bo'lgan bu yo'lni quyosh chiqquncha bosib o'tish kerak bo'lgan. Aravalarda mahallalar yollagan bachchalar — professional raqqoslar tikka turib borgan, katta boylarning esa o'z saroy raqqoslari bo'lgan. Bachchalar butun yo'l bo'yi, yo'lning notekisligi, har qadamda uchraydigan baland-pastliklar va burilishlar, ko'lmaklar va toshlarga qaramay, doira jo'rligida raqs tushib borganlar. Buning ustiga aravalar sekin yurmasdan, balki tezlik bilan uchib borgan, bachchalar aravadan yiqilmasligi uchun oshnalari bir necha belboqlar yordamida ularni ushlab borishgan.

Soy bo'yida esa mahalla-mahalla bo'lib o'tirgan erkaklar va ayollar o'tindan emas, balki qalin to'nkalardan katta gulxanlar yoqqanlar. O'ndan ortiq uzunligi bir metr dan oshadigan to'sinlarni bir-biriga zich qilib yerga qoqib, keyin yoqishgan. Bunaqa gulxan bir sutka yonib turgan va bir sutka davomida shu gulxan atrofida o'yin-kulgi va raqslar davom etgan.

Bundan tashqari, tog'da ochiladigan, qalin yashil bargli va katta jigarrang-malla gulli guloqi va tog' boychechagi barragul kabi bahorgi o'simliklarga bag'ishlangan *maxsus* raqs ham bo'lgan. Bu raqsni katta gulxan atrofida ijro etishgan.

Ayollar muayyan ritmik vaqt orasida birin-ketin turgan joylarida aylanish harakatini — *shox* tashlashni bajarishgan. Hammalari aylanib bo'lishgach, ritmik qadamlar bilan davra bo'ylab *ufo* harakatini davom ettirishgan.

Erkaklar shox tashlashmagan, ular bir usulni yakunlash paytida qo'llarini birdan yuqoriga ko'tarib, barmoqlarni qarsillatish bilan raqs figurasini yakunlashgan.

Kosonsoyda, hamma joylardagi singari, yangi yil kechasi sumalak pishirilgan, undan avvalroq esa kishilar toqqa chiqib, guloqi piyozlaridan terib kelishgan, sumalak pishiriladigan oqshom gullar ochilishga ulgurishi kerak bo'lgan.

Tongda bir guruh ayollar, bir qo'llarida piyolada sumalak, ikkinchisida shamchiroq tutgan holda, keng oppoq kiyimlar kiyib, qabristonga yo'l olishgan.

Eng birinchi ko'chaga chiqqan guruh ayollari cho'ziq ashula boshlashgan, qolganlar esa jo'r bo'lishgan. Barcha ko'chalarda oppoq kiyimlarga chulg'angan ayollar, qo'llaridagi shamchiroq oloviga tikilganча, yuzlab ovozlari xirgoyi qilib kelayotgan ohangga berilib, sekin-sekin yurib borishgan. Bu yurish ritmi va ohangi bilan Injil afsonalarini eslatib yuborgan... *Yurishnibg o'zi ham* aynan ritmik ohang takroridan, cheksizlikdan zavglangan *o'ziga xos pags* bo'lgan.

Kosonsoy qabristoni o'zining xunuk va sovuqligi bilan kishini hayron qoldiradi: tepalikda qabrlar zich, qator-qator bo'lib joylashgan bo'lib, usti yapaloq toshlar bilan qoplangan, birorta ham daraxt ko'rinmaydi — toshlarga xos sukunat!

Oq kiyimli ayollar "abadiy sukunat" darvozasidan kirib, o'zlariga yaqin kishilar qabrlari yonida to'xtaganlarva sumalakni qabr yoniga qo'yib, chakkalariga taqib olgan gulni chiqarganlar. Bu vaqtda hali ham qo'shiq davom etib turgan. Shunda ayollardan keksarog'i qo'shiqni to'xtatgan, qolganlar ham birdan jimib qolishgan. Keyin ayollar gulni va shamchiroqni qabr ustiga qo'yib, indamasdan tezgina qaytib ketishgan. Uyga kelib, kiyimlarini almashtirib olishgan. Bu kiyimlar yiliga bir martagina kiyilgan.

Lekin xalq uchun eng ahamiyatlisi — bu "ekish bayrami" bo'lgan. Bu kuni hamma dalaga chiqib, qo'shiqlar aytib, qarsak chalib, dehqonlar birinchi egat tortishgan va yerga birinchi urug'ni qadashgan.

Kuzda O'zbekistonning barcha viloyatlarida, anor teriladigan mavsumda yigitlar va erkaklar katta xo'naga yig'ilishib, devorlarni gilamlar bilan bezatib, shiftga uzum boshlarini osib qo'yishgan va ustiga katta lagan qo'yilgan xontaxta atrofida o'tirib, qo'shiqlar aytib o'tirgan holda anor suvini siqishgan. Anor suvidan simirib, yana qo'shiqlarni davom ettirishgan, o'rtaga professional artistlar chiqib raqsga tushishgan. Farg'ona vodiysida "Katta o'yin", Buxoro va Xorazm viloyatlarida "Maqom ufo" ijro etilgan.

Tamaraxonim shunday xotirlaydi (1915-yil oktabri):

"Anor bayramini men ilk marotaba Marg'ilonda ko'rganman. O'shanda meni Usta Olim taklif qilgan edi.

Chekkalari baland katta aravada Asakadan kichikroq tarvuzdek-tarvuzdek keladigan anorlar olib kelishdi. Ulardan ba'zilari yorilib ketgan va ichidan qip-qizil yirik-yirik donalari ko'rinib turardi.

G'isht terilgan yo'lka porloq rangli moybo'yoqlar bilan bezalgan ayvonga olib chiqardi. Atirgullar orasida tovuqlar yurardi. Meni ichkariga olib o'tdilar. Ichkari hovlida kichikroq hovuz atrofida anvoyi gullar ekilgan bo'lib, boyni

qizlari Chinnixon va Rayhonjon o'sma siqib o'tirgan ekanlar. O'shanda men birinchi bor o'zbekcha pardozi usullari bilan tanishdim. Chinnixon: "Sening qo'shnilarinikida raqs tushganingni tomdan ko'rdim. Bizlarga ham o'ynab berasanmi?" dedi. Men: "Albatta, agar domla ruxsat bersalar", deb javob berdim.

Tandirda o'tin charsillab yonar, savatlarda nonlar taxlangan, katta qozonda sho'rva miltillab qaynab yotardi. Nihoyat, mehmonxonaga savatlarda to'la anorlar va chuqur mis patnislar keltirishdi. Tanburning jozibador ohanglari taraldi, men sekingina mehmonxonaga derazasiga yaqinlashdim. Xonaning o'rtasida xontaxtalar ustida anor suviga to'la boyagi mis patnislar turar, har bir patnis atrofiga shamlar yoqilgan edi. Musiqachilar soz chalib va xirgoyi qilib o'tirar edilar. Devor bo'ylab atlas ko'rpachalarda bashang kiyingan boylar yonboshlab yotar, qarama-qarshi tomonda esa ayollar ham bor edi. Hammalarining qo'llarida dutor, tanbur, doira.

Tanbur va Usta Olimning changi ayniqsa jaranglab chiqardi. Birdan qora beshmat kiyib, qizil belboq taqqan, oyog'ida amirkon etik, boshida chiroyli do'ppi, chakkasiga rayhon taqqan kelishgan bir yigit o'rnidan turdi. U jilmayib, boylarga egilib salom qildi, keyin ikkala qo'li bilan xuddi barmoqlarini ho'llab olgandek harakat qilib, gilam uzra suza ketdi. Anor suvi to'latilgan idish yoniga kelib, shu yerga tiz cho'kib o'tirdi-da, gavdasini oldinga va orqaga tebratganicha, qo'shiq boshladi. Atrofdagilar unga jo'r bo'ldilar.

Bachcha juda murakkab raqsni ijro etib bo'lib, piyolalarga cho'mich bilan anor suvini quya boshladi — shunda tantanali musiqa ohanglari yangradi va raqqos anor suvidan hammaga tarqatib chiqdi. Anor suvini barcha birdan ichib tugatdi va birgalikda g'ur'ondan bir sura o'qib yuborishdi.

Anor bayramida raqs tushgan bachchaning ismini bilmayman, lekin raqs-qo'shiq tomoshasi mening xotiramda muhrlanib qoldi va u yillar o'tgandan so'ng sahna uchun raqs-qo'shiq kompozitsiyalarni yaratishda menga juda qo'l keldi.

20-yillar xotiralaridan

Bir kuni Ministrlar Sovetining raisi Fayzulla Xo'jayev Qori Yoqubov ikkovimizni Urgutga anor bazmiga taklif qildi.

O'sha paytlar Urgut kichkina qishloq edi. Biz kechga yaqin katta anorzorga kelib tushdik. Qorong'i tushib qolgan edi. Bizni gilamlar solingan supaga o'tqazib, oldimizga maxsus tayyorlangan ovqatlardan qo'yishdi. Ovqatlar shunchalik achchiq ediki, ularning nimadan tayyorlanganligini bilib bo'lmadi. Lekin anordan darak bo'lmadi.

Birdan yakkayu-yagona fonusni o'chirib qo'yishdi va uzoqda mash'alalar yog'dusi ko'rindi. Ko'p o'tmay maydonchaga yasanib olgan yigit-qizlar chiqib kelishdi. Yigitlar qo'llarida mash'alalar, qizlar esa savatlarda rayhon aralash anor solib ko'tarib olishgan. Qizlar Urgut udumlariga xos kiyimlar — gulli uzun ko'ylaklarining ustidan parcha kamzul kiyib olishgan edi. Ularning taqinchoqlari ham g'alati — hammalarining burunlarida sirg'a sochlariga yergacha tushib turadigan sochpopuklar taqilgan. Qizlar savatlarni, anor suvi solingan katta chinni tog'oralarni yerga qo'yishchdi, ularning atrofini musiqachilar va qo'shiqchilar o'rab olishdi, mash'ala tutgan yigitlar esa ularning hammasini o'rab turardi. Keyin hammalari bir bo'lib Samarqand ushshoqini ayta boshlashdi. Maqomni Domla Halim Ibodov va Hoji Abdulaziz aytishar edi. Qo'shiq boshlanishi bilan bizga anor suvi solingan piyolalarni uzatishdi. Shunda davraning o'rtasiga ayollarning kiyimini kiygan bir o'smir yigitcha chiqdi. Uning qo'lga ikkita kosada anor suvi tutqazib qo'yishdi, u kosalarni aylantirib shunday o'yin qildiki, bir tomchi ham anor suvi to'kilmadi. Bunga qoyil qolmay ilojim yo'q edi! Yigitchadan keyin menga gal keldi, lekin men faqat bir kosa anor suvini oldim..."

Farg'ona vodiysida kambag'al oilalarning ayollari anor bayrami kunlari guruh-guruh bo'lib anorzorlarga chiqishgan, kampirilar o'tloqda davra qurib o'tirib olib, qo'shiq aytishgan, yoshlar esa yon-atrofdan tarqoq holda improvizatsiyali anor raqsini ijro etishgan.

Xorazmda kech kuzda yoshlar ko'l bo'yida qishga parranda go'shtini g'amlash uchun to'planishgan. Erkaklar ov qilgan, ayollar esa parrandaning patini yulib, go'shtini tozalab, dudlab, dimlab pishirishgan. Kechqurun gulxan atrofida, o'rdaklar va g'ozlar olovda pishib, yoqimli hidlar taratib turgan paytda, ayollar qo'shiq aytishib, o'yin tushib, xursandchilik qilishgan. Ularning har biri o'zicha o'ynayvergan. Bu marosim Galalaylim (Qush bozori) deb atalgan.

Bayram kunlari bir-biriga ulanib ketavergan. Qovun sayili ketidan Uzum sayili, Sumat kishmish davom etgan.

Koson degan joyda (Qarshi) uzum sayili uzumchilik bilan shug'ullanadigan barcha qishloqlardagi kabi amaliy mazmunga ega bo'lgan — mahalla erkaklari navbatma-navbat birortasining hovlisiga yig'ilishib, bosh-bosh uzumlarni mayiz qilishga tayyorlashgan, suvini siqishgan. Bu yig'ilishlar "Xolamli" deb atalgan. Albatta, bu marosim ham qo'shiq va raqslarsiz o'tmagan.

Lekin asosiy kuzgi bayram birinchi g'alla yanchish boshlangan kun hisoblangan. Bu kuni erkaklar maydonga yig'ilib, juvoz haydayotgan kishiga taqlid qilib, "Xo'p hayda" marosimini ijro etishgan. Bu juda jo'shqin, quvnoq tomosha. Yig'ilganlar hammasi qarsak chalib, birgalikda quyidagi qo'shiqni aytishgan:

XO'P HAYDA

Xo'p hayda, xo'p hayda,
Qalqon qulog'im, hayda,
Temir tuyog'im, hayda,
Ostingda bosgan donni
Oyog'ing qilsin mayda,
Sen po'stidan judo qil,
Somoni senga foyda.
Chu, he, jonivorim, hayda,
Xirmonni qilgin mayda,
Ishni tamom qilmasang,
Joningga tinim qayda!
Men belginangga minib,
Chu-chu deyman silkinib,
Charchab men ham, jonivorim,
Boraman ko'zim tinib,
Chu, he, jonivorim, hayda.
Mayda qilgin, ko'rayin,
Shoxingga gul o'rayin,
Senga kelgan baloni
Tog'dan-toqqa jurayin,
Mayda, ha, mayda.

Shunga alohida e'tiborni qaratmoqchi edikki, ko'pgina xalq bayramlari bekorchilik, betashvish xursandchilik bilan o'tadigan kun emas, balki Mehnat bayramlari bo'lgan. Birinchi egat tortilgan kuni nishonlanadigan Ekish bayrami kunida hamma qo'shiq aytib, o'yin tushishdan ham ko'ra, asosan yer haydab, ekin ekishgan, g'alla yanchish kunlari ham xuddi shunday o'yin-kulgidan tashqari asosan donni yanchish bilan shug'ullanishgan.

Shuning uchun ham qo'shiqlarning so'zlari, ohanglari, raqslarning ritmi, harakatlari juda sodda bo'lgan. Ularning go'zalligi esa, ko'pchilik bo'lib ijro etilganligi uchun favqulodda quvonch va ishtiyoq bilan sug'orilganligidadir. Aynan mana shunday bayramlarda yangi-yangi qo'shiqlar va raqslar paydo bo'lgan, chunki bu paytda hamma ijrochi bo'lib, tomoshabinlar esa, qarsak chalib turgan keksalar va yosh bolalarni hisobga olmaganda, umuman bo'lmagan.

Biroq, aynan shu xalq marosimlari va oddiy raqslarni yuqori tabaqa vakillari nazar-pisand qilmaganlar. Shu kungacha ham o'zbek xalqi so'z boyligida kishini pastga uradigan "hoshim" degan laqab saqlanib qolgan. "Hoshim" deganda sodda, qishloqi degan ma'no tushuniladi. Aynan qishloq odamlari

o'sha boyvachchalarga mahsulot yetishtirib berayotgan bo'lsa-da, ma'lum vaqtdan beri qishloq mehnatkashlariga nisbatan ana shunday bepisand munosabat saqlanib keladi.

Bu holatni tarixiy jihatdan izohlash unchalik qiyin emas. Arab xalifalari o'zlariga qaram bo'lgan xalqlarni xalifa va uning atrofidagi a'yonlarini boqishga majbur deb hisoblaganlar. Musulmonlarning tabarruk kitoblarida savdogarlar aholining eng hurmatli tabaqasi deb aytilgan ekan! Donishmand ota o'g'illariga meros qilib qoldirgan "talant" — tillo tanga haqidagi Assiriya-Bobil afsonasi o'rta asrlar arab dunyosida alohida ma'no kasb etgan. Ota ikki o'g'liga bir talantdan pul berib: "O'z aqlingiz bilan kun ko'ring", debdi. O'g'illardan biri talantni yerga ko'mib qo'yib, shu yerni haydab, ishlay boshlabdi. Juda boyib ketmasa ham, harholda otasi va oilasini boqishga qurbi yetar ekan. Ikkinchi o'g'il talantni olib, bozorga boribdi va olib-sotarlik qilib, ancha mablag' topibdi. Tez kunda u boyib ketibdi va otasi bergan tangani qaytaribdi. "Donishmand" ota ikkinchi o'g'lini maqtay, birinchisini toza mazax qilgan ekan.

Ko'p asrlar davomida xalq orasida mashhur bo'lgan mana shu afsonani har bir tabaqa vakillari har xil tushunadi. Olib-sotarlik hisobidan tirikchilik qiladigan tadbirkor: "Talantingni yerga ko'mma!" deydi. Xalq orasida esa "talanti"ni yerga ko'mib, bug'doy undirganni talantli (ya'ni iqtidorli) deydilar.

Yana shuni ham unutmashlik kerakki, Arab xalifaligi jangchilariga oq libosli Hoshim laqabli Muqanna qarshilik ko'rsatgan...

Xalq bayramlariga nisbatan ana shunday bepisandlik xalqning yerga munosabatini o'zgartira olmadi, dehqon mehnatini ulug'lashga bo'lgan ishtiyoqini so'ndira olmadi.

Xalq sayillari mazmunan Hasharlarga o'xshashib ketadi, chunki sayillarda ham, hasharlarda ham maxsus o'yinlar va raqslar orqali **Mehnat ulug'langan. O'yinlarning ishtirokchisi esa Xalq bo'lgan.**

Shunday qilib, biz xalq sayillarini ko'rib chiqdik. Ular haqiqatan ham umumxalq bayramlari bo'lgan, chunki abadiy **yaratuvchi bo'lmish ona tabiatni va mehnatkash insonni ulug'lagan.**

Bayramlarni izohlashni biz ikkinchi banddan boshladik. Birinchi bandda **to'ylar** — oilaviy bayramlar turgan edi. Ularda butun qarindosh-urug'lar qatnashgan, lekin asrlar davomida mavjud bo'lgani bilan to'ylar bayram ishtirokchilari uchun qo'shiq va raqslar ijro etish uchun maydonchaga aylanib qolmagan. Nikoh to'ylari va sunnat to'ylarida feodal tamoyil g'alaba qildi: bu to'ylarda boylik va dabdaba bilan maqtanish odat tusiga kirib qoldi. Kambag'al oila o'g'il tug'ilgan kundanoq sunnat to'yiga atab, keyinchalik esa uni uylantirayotganda qalin berish uchun mablag' yiqqan. Va, albatta, bu pullar marosimlarni keragicha hashamatli qilib o'tkazishga yetmagan. Shunda boylardan

qarz olishga to'g'ri kelgan va butun oila boyning sirtmog'iga tushib qolgan. Mana shunday "hashamatli" to'ylarda albatta taniqli yallachilar va bachchalar xizmat qilgan, mehmonlar esa, mezbon to'lagan mablag'dan tashqari, xizmatda bo'lgan san'atkorlarga naqd pul berishi lozim bo'lgan. Zavqlanib ketgan tomoshabinlar tanga pulni tuflab raqqosaning peshonasiga yopishtirsa, qog'oz pullarni do'ppining ostiga qistirgan...

Agar qachonlardir to'ylarda ijro etiladigan maxsus raqslar mavjud bo'lgan bo'lsa ham, ular yo'q bo'lib ketgan, bu esa professional raqqoslar uchun esa kelin-kuyovlarning derazalari tagida kechasi bilan raqs tushib, go'yoki yovuz ruhlarni haydab, pul va shon-shuhrat topishlariga imkon yaratgan...

Gaplar ham shunday o'tgan, ularda ham professional san'atkorlar ishtirok etishi lozim bo'lgan.

Lekin Farg'ona vodiysi qishloqlarida nishonlanadigan bahoriy bayramlar sirasiga kiruvchi bitta ayollar to'yi haqida hikoya qilsak, qiziqarli bo'ladi deb o'ylaymiz. Bir xonadonda yaqin qarindosh ayollar va dugonalar yig'ilishib, xonada yoki hovlidagi supada davra qurib o'tirishar va piyolalarga o'sma siqib, qoshlariga qo'yar ekanlar. "O'sma quyosh ichildi" degan bu kechada ellik-oltmish nafar ayollar qatnashar ekanlar. Ular tebranib o'tirishgancha, lirik qo'shiqlar aytishar ekan. Qoshlariga o'sma qo'yib bo'lishgach, ayollar bu marosimni o'tirgan joylarida raqs tushish bilan tugallar ekanlar. Qo'shiq davom etib turgan paytda ular qo'llarini tizzalaridan olib, ikki tarafga — chap qo'llarini diagonal bo'ylab o'ngga, o'ng qo'llarini diagonal bo'ylab chapga ko'tarar, keyin pastga tushirib, mana shu harakatni bir necha bor qaytarar ekanlar. Shunda o'ziga xos "qo'llar raqsi" vujudga kelgan, soddaligiga qaramay, bu bir yagona raqs sifatida qabul qilingan.

Tomoshani ta'riflab bo'lmaydi, chunki bu, ta'bir joiz bo'lsa, "sayil"ning o'zi. Biroq Farg'ona vodiysida bo'lib o'tgan tomoshalardan birining juda qiziqarli ta'rifi saqlanib qolgan.

Tamaraxonim xotiralaridan

"Qo'qon arava" nima o'zi, nega uni shu kungacha eslaydilar, muzeylarga qo'yadilar? Chunki "Qo'qon arava" oddiy transport vositasi emas, balki o'ziga xos poyga aravasidir. Xalq sayillari kunlari shu aravada poygalar bo'lar edi. Shuning uchun Qo'qon aravani maxsus aravaso'zlar yasalar edi. Bunday ustalar qadimdan faqat Farg'onada bo'lgan. Ular aravaning qismlarini va bezaklarini maxsus tanlab olingan yog'ochdan yasaganlar... Mening ustozim, taniqli musiqachi Usta Olim duradgor aravaso'z ham, changsoz ham bo'lgan edi. Aravaning asosi tayyor bo'lgach, urchuq yasaydigan usta yig'chilar yog'ochdan bezaklar, qoziqchalar, oynachalar uchun gardishlar yasaganlar. Keyin bularning hammasini nozik naqshlar bilan bezaganlar. Ayollar esa paxta tolasi va shoyi iplardan popukchalar tikkanlar. Otlarning egar-jabduqlari, hatto uzangisi ham

o'ymakor kumushdan yasalgan. Aravakash poygabozlar uzoq vaqt tayyorgarlik ko'rishgan, g'alaba esa eng chidamli va eng epchilniki bo'lgan. Otlarni ham bayramdan ancha oldin tanlab olib, maxsus tayyorgarlikdan o'tkazishgan.

Aravalar poygasi vodiylarda, shahar yaqinida o'tkazilar edi. Farg'ona vodiysida poyga yilda bir marta bo'lar, yigitlar unga yil davomida tayyorgarlik ko'rishar edi.

Yo'l bo'ylab butun vodiya musiqalar yangrar, taniqli qo'shiqchilar va raqqoslar ashula va raqslar ijro etardilar. Aynan mana shunday bayramda haqiqiy qahramonlikni madh etuvchi qo'shiqlarni eshitish va haqiqiy yigitlarning raqslarini tomosha qilish mumkin edi.

QISQACHA XULOSALAR

I. 1) O'zbek xalq bayramlarini ko'rib chiqib, biz raqslarni har qaysisi o'ziga xos xususiyatlariga ega bo'lgan oltita turga bo'ldik. Taqlidiy raqslar, Tasviriy (maishiy) raqslar, Predmetli raqslar, Lirik raqslar, Tarixiy raqslar va Marosim raqslari.

2) Risolada biz uchun muhim yangilik — yoppasiga davra bo'lib ijro etiladigan Tarixiy raqslardir: Oyoqyalang, Qarg'alar, To'da-to'da, Guloqi, Sadr.

3) Yil fasllari almashinishi bilan bog'liq o'ziga xos maishiy marosimlar haqida hikoya qiluvchi materiallar ham katta ahamiyatga ega.

4) Xalq raqslari katta shaharlardan uzoqdagi tumanlarda ko'proq rivojlanganligini ko'rib chiqib, biz xalq raqs an'analari qanday ijtimoiy-maishiy sharoitda saqlanib kelganligi haqida tasavvur hosil qildik.

Dehqonchilik bilan shug'ullanib, o'troq hayot kechiruvchi qadimiy aholi sayillari va bayramlarida raqslar vujudga kelgan va rivojlanib borgan. Raqs musobaqalarini ko'p joylarda Xinoband ("xandonidan" so'zining buzib aytilishi) deb ataydilar.

Turkiy tilli va qadimdan o'troq hayot kechiruvchi xalqlarda va yarim ko'chmanchi chorvadorlarda ham raqs xuddi shunday umumxalq bayramlarida vujudga kelib, rivojlanib borgan. Bunda raqs ko'p sonli yakkaxon ijrochilar musobaqasi sifatida bo'lib, atrofdagi ko'plab tomoshabinlar qarsaklar yordamida "beshqarsak" va "chorqarsak" ritmik figuralari bilan "akkompaniator" vazifasini bajarganlar.

II. 1) Yuqorida biz shuni ko'rsatib o'tdikki, forsiy tilli xalqlar madaniyati va keyingi 14 asr davomida shakllangan turkiy tilli xalqlar madaniyati o'zbek xalq professional musiqa va raqs san'atining shakllanishiga yordam berdi. Professional raqs san'ati *Mumtoz raqs san'ati* bo'lmish o'ziga xos "syuitalar"ga — "Maqom raqsi", "Maqom ufori", "Katta o'yin" kabilarga bo'lindi.

2) Shu yerda alohida qayd etish lozimki, qadim zamonlarda shakllangan Professional raqs va Xalq raqsi o'rtasidagi doimiy muloqot ularni deyarli tenglashtirdi va Professional raqsni Xalq raqsidan keskin uzoqlashib ketishiga yo'l qo'ymadi.

III. Professional va xalq raqs san'atini batafsil ko'rib chiqar ekanmiz, raqs san'atni ikki turga bo'luvchi milliy Tasnifni alohida qayd etib o'tishimiz darkor:

1) "Katta o'yin", "Mardon o'yin", "Kichkina o'yin".

2) "Poybozi" ("Poy o'yin") — oyoqlar raqsi va "qo'l o'yin".

"Poyboz" qismida ko'plab alohida, maxsus oyoq harakatlari aniqlandi.

IV. Hozirgi kunlarga yetib kelgan, noyob ifodali, professional raqs Shakllari va xalq raqs Shakllari ro'yxatiga kirmagan raqs Shakllariga ega bo'lgan turli diniy o'yinlar ham juda qadimiydir.

V. Keng xalq ommasi orasida inson shaxsi ideali shakllandi va hayrat, hayotga muhabbat, samimiylilik, ezgulik va bitmas-tuganmas yumor uning asosiy xususiyatlari deb tan olindi.

Aynan shunday "ideal shaxs" butun o'zbek raqs san'atining obyektivi va mazmuniga aylanib bordi.

Umumiy xalq tasavvurida badiiy obrazlarda yashagan shartli "ideal" kishida "ideal" fazilatlarini tarbiyalash uchun xizmat qilgan.

Chunki "... san'at — dunyoni anglash, ham muayyan faoliyat turi demakdir".

"... san'at — harakat, o'zgarish, ijod..."

"... san'at jamiyatni o'zgartirish xususiyatiga ega".

"... san'atning hayotga ta'sirini e'tiborsiz qoldirish mumkin emas..."

O'zbek xalq raqs san'ati insonga dunyoni anglash va "yaratishda", ya'ni ijod qilishda yordam bergan.

MUNDARIJA

KIRISH	3
I. RAQS VA RAQS HAQIDAGI KITOBLAR	4
1. O'zbek xoreografiyasi va uni o'rganish	11
2. O'zbek millatining Shakllanishi to'frisidagi materiallarning qisqacha sharhi	15
3. Bir oz nazariyadan	23
4. Xalq raqs san'atida janrlar	27
5. O'zbek professional mumtoz va xalq lirik raqsining hissiy obrazlilik	29
II. O'ZBEK MILLIY XOREOGRAFIYASI	40
1. Taqlidiy, tasviriy raqs, predmetli raqs va ularning tarixiy ildizlari	40
2. Xalq tasviriy-ifodali va taqlidiy raqslari	50
3. Ekstatik raqs	55
III. PROFESSIONAL, XALQ LIRIK VA XALQ BAYRAM RAQSINING SHAKLLANISHI VA URF BO'LISHI	62
1. Raqsning shakllanishi va urf bo'lishi	62
2. Dunyoviy raqs san'ati	74
3. O'zbek mumtoz xoreografiyasi	78
4. Lirik xalq va professional raqs	80
5. Kostyumlar	91
6. Havaskorlik raqs san'ati	94
7. Tarixiy raqs	95
IV. IJROCHI XABARCHILAR	98
1. Farg'ona vodiysi	98
2. Xorazm	107
3. Buxoro	112
V. XALQ BAYRAMLARI (TO'YLAR, SAYILLAR, HASHARLAR, TOMOSHALAR, GAP)	116
QISQACHA XULOSALAR	130

Erishga berildi 1.12.2000. Bosishga ruxsat etildi 10.12.2000.

Bichimi 70 X 90 1/16. "Tayms" garniturasini.

Shartli bosma tabog'i 17,75. Adadi 600 nusxa.

L.Avdeyeva (1928-yili Qo'qonda tavallud topgan).

Bolaligida Namangan shahrida, 1936-yildan Toshkentda, Qashqar mahallasida yashagan. Pionerlar saroyidagi raqs studiyasida tahsil olgan (pedagoglar: R.Sanina, V.Gubskaya); o'zbek raqsini Usta Olim Komilovning assistentlari, asosan B.Arutinova o'qitishgan. Usta Olim Komilov har payshanba kuni har bir guruhdan imtihonni o'zi qabul qilar edi.

Toshkent Teatr institutining teatrshunoslik fakultetini tugatgan (1951-yil). "Manfur kosmopolitlar"ga qarshi quvg'un davrida Moskvadan quvib yuborilgan, O'zbekiston Hukumati tomonidan hurmat va e'tibor bilan qabul qilingan A.Afros, M.Grigoryev, I.Vishnevskaya singari jahon teatr san'ati bilimdonlari teatrshunoslik fanlaridan dars o'tishardi. Jahon raqsi tarixini esa I.Martinova o'qitgan.

Shaxsiy ahdlashuvga muvofiq Avdeyeva mashhur o'zbek rejissori Mannon Uyg'ur qo'lida kursda ta'lim olgan, o'zbek raqsini esa Ali Ardobus Ibrohimovdan o'rgangan. O'qishni bitirganidan keyin Toshkent Xoreografiya bilim yurtiga yuborilgan, bu dargohda u Mukarrama Turg'unboyeva, Isoxor Oqilov, keyinchalik Tamaraxonim, L.Petrosova, G.Rahimova va boshqalar bilan mulqotda bo'ldi. Muallif ularning xotiralarini yozib oldi, raqs va ayrim harakatlarni suvratga tushirdi. 1953-yildan Hamza nomidagi San'atshunoslik institutida ishlay boshladi. 1956-yildan esa Omonova sharofati bilan Surxondaryo viloyatining deyarli barcha qishloqlarini, xususan Boysunni kezib chiqdi.

Shundan keyin har yili ikki-uch oydan institut rasmiy ekspeditsiyalarida, xizmat safarlarida, shuningdek, obkom kotiblari taklifi bilan O'zbekistonning turli mintaqalarida shaxsiy xizmat safarlarida bo'ldi. Muallif 1956-1985-yillarda Surxondaryo, Buxoro viloyatlari qishloqlarining ayrim usullarini, shuningdek, Xorazmning barcha qishloqlari raqslari, o'yinlarini og'zaki, fotoplyonkada, qisman kinoplyonkada qayd etib bordi. Keyin Qo'qonda, Farg'ona vodiysi va Namangan viloyatida, shu jumladan, tog'li tumanlarda izlanishlarini davom ettirdi.

Ekspeditsiyalarda asosan Nazir Tursunov, Valentina Ulyanova va Fazliddin Shamsiddinivlar ham ishtirok etishgan.

Avdeyeva, Roza Karimova bilan hammualliflikda XX asr o'zbek raqsi haqida to'rtta o'quv darsligi yaratishdi. Darsliklardan tashqari o'zbek xoreografiyasi va teatr san'atiga bag'ishlangan qator kitoblarni nashr ettirdi (jumladan, "Sora Eshonto'rayeva", "Muhiddin Qori Yoqub", "Mukarrama Turg'unboyeva", "Galiya Izmailova", "Bernora Qoriyeva", "Tamaraxonim" va boshqalar).



Fargona mintaqasi
Ферганский регион





2



3



4



5



6



7



8



9



10



11

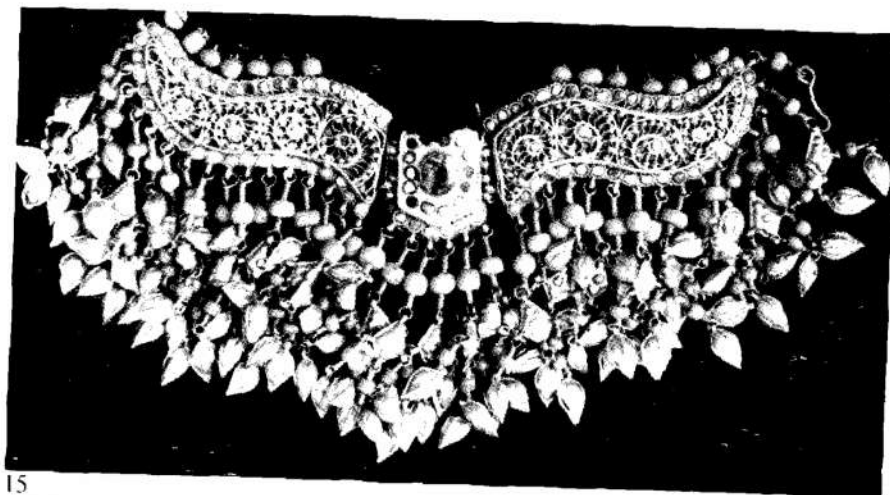


12



13

Xorazm mintaqasi
Хорезмский регион



15



14



16



17



18



19



20



21



22



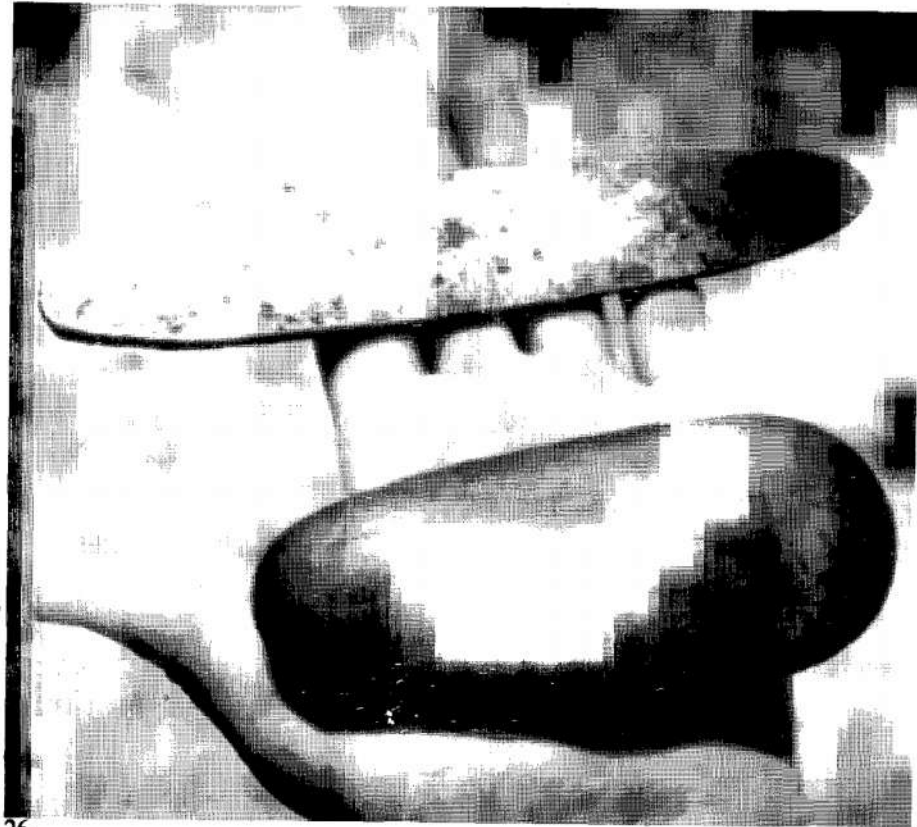
23



24



25



26



27

Surxandaryo mintaqasi.
Сурхан-Дарьинский регион





30



32



33



31



34



35

Qashqadaryo mintaqasi.
Кашкадарьинский регион.



36



37



38



39



40



41

Бухоро
Бухара



42



43



44



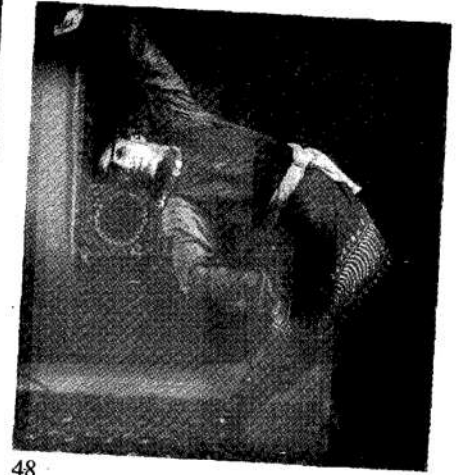
45



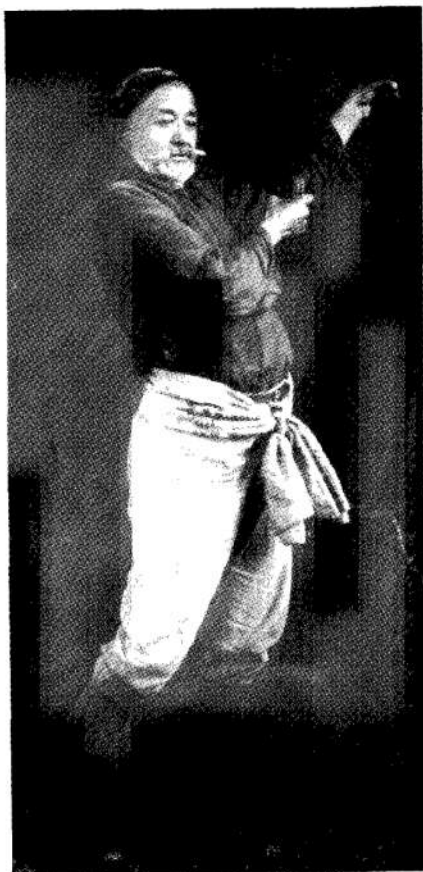
46



47



48



49



50



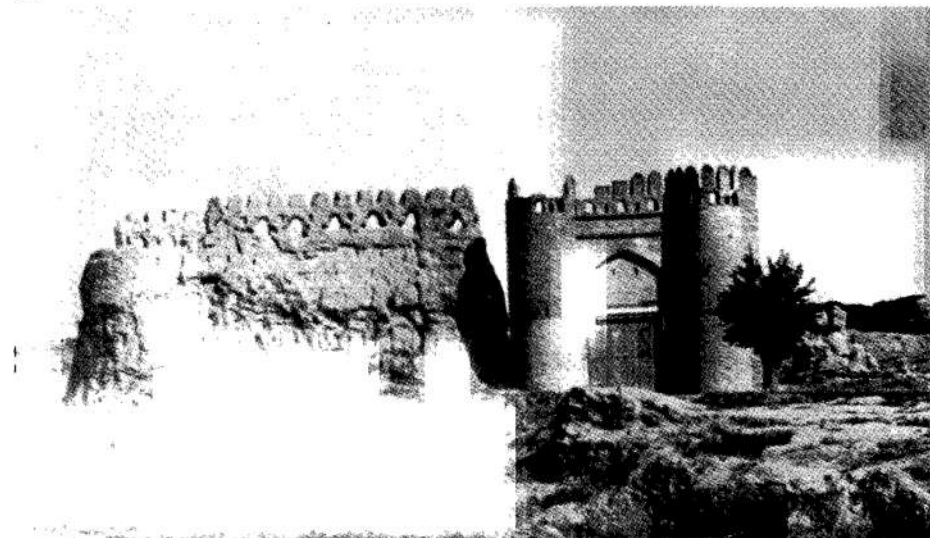
51



52



53



54



Surxondaryo viloyati, milodiv V asr.

Сурхандарьинская область, V в. н.э.



Kosonsoy (tog'li qishloq)-
Namangan bayram libosi.
"Navro'z"ga atab tikilgan vafaqat
undakiyilgan "Gulagi" deb atalgan
bu libos satin yoki shohidan tikilgan
libos yoqasidan pastroqdatog'
nilufari bilan ziynatlangan.

Касансай (горное селение)-
Наманганский праздничный
бытовой костюм.
Шился и одевался только
в праздники "Навруз".
Он имел название "Гулаги"-
горная лилия, вышитая на груди
платья из сатина или шелка.

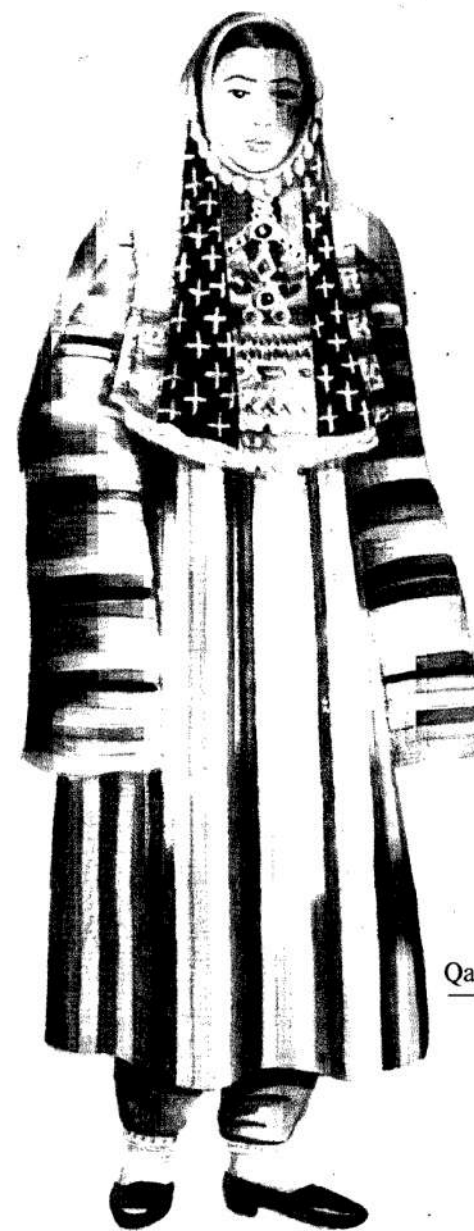


Samarqand, XIX asrning II yarmi.
Самарканд, 2 пол. XIX в.



Namangan,
XIX asrning II yarmi.
Professional raqqosalibosi.

Наманган. 2 пол. XIX в.
Костюм
профессиональной танцовщицы.



Qarshi shahri, XIX asrning II yarmi
г. Карши, 2 пол. XIX в.



Samarqand viloyati,
XIX asrning II yarmi. Bayram libosi.

Самаркандская область. 2 пол. XIX в.
Бытовой праздничный костюм.



Qashqadaryo, XIX asr. "Kambag'al libosi"
Кашкадарья XIX в. "Костюм бедняка"



Xiva, XIX asrning II yarmi.
Хива 2 пол. XIX в.



Qo'qon professional raqqos libosi.
XIX asrning oxiri XX asr boshlari.
Xalat matosi qo'ngir rangli
xitoyi shohidan,
ostidan korset kiyilgan.

Кокандский костюм
профессиональной
танцовщицы.
Конец XIX - начало XX века.
Ткань халата китайская чесуча
(плотный шелк) кремового цвета.
Под костюм одевался корсет.



Kosonsoy Namangan bayram libosi.

Касансай Наманганский
(горное селение)
бытовой праздничный костюм.



Вухоро, XIX asrning II yarmi.
Бухара, 2 пол. XIX в.



KosonQarshi bayram libosi.

Касан-Каршинский
бытовой праздничный костюм.



Qarshi shahri, XIX asrning II yarmi
г. Карши, 2 пол. XIX в.



Бухоро-Самарқанд,
XIX asr oxiri XX asr boshlari.
Durman qiz libosi.

Бухара - Самарқандский тип.
Кон. XIX - нач. XX в.
Костюм дурменки.



Farg'onabayram libosi.
XX asr boshlari.
Libos ostidan korset kiyilgan.

Ферганский бытовой
праздничный костюм.
Начало XX в.
Под костюм одевали корсет.

Farg'ona mintaqasi.

- Foto № 1** - «Kichkina o'yin» turkumiga kiruvchi Farg'ona ayollar lirik raqsi. Tamaraxonim. 1938-yil fotosi. Toshkent San'at muzeyi.
- Foto № 2** - Yusufjon qiziq Shakarjonov. 1915-yil. Farg'ona sirkidagi chiqish.
- Foto № 3** - Usta Olim Komilov.
- Foto № 4** - Xoja Siddiq Islomov. Guruh fotosidan lavha. 1928-yil.
- Foto № 5** - Yusufjon qiziq Shakarjonov. Raqsga hozirlik. 1956-yil. Farg'ona.
- Foto № 6** - «Gul o'yin». Qo'qon. 1956-yil. Toshkent. Hodiya Hamdamova (Doyrachilar Karomatxon Muhammadiyeva, Hurmatxon Hamdamova).
- Foto № 7** - Hodiya Hamdamova.
- Foto № 8** - Hodiya Hamdamova.
- Foto № 9** - Namangan. Hujjatlariga qaraganda raqqosa Sharofatxon To'raxo'jayeva; 1880-yilda tug'ilgan. Sharofat satang To'rayeva degan nom bilan san'atini namoyish etgan. 1953-yilda shaharning eski ustalari yangi tish 101 yoshda chiqadi deb, uning 100 yilligini nishonlashgan, qarangki, tishlari yangidan chiqqan ekan. Fotografiya aynan 1880-yilda qayd etilgan.
- Foto № 10** - Qimmatxon Sultonova. Marg'ilon, 1956-yil.
- Foto № 11** - Mukarrama Turg'unboeva, Tamaraxonim. «Kichkina o'yin» turkumiga kiruvchi Farg'ona ayollar raqsi. «O'sma-surma» usuli. 1938-yil fotosi.
- Foto № 12** - «Intizorlik» holati. Tamaraxonim. 1938-yil fotosi.
- Foto № 13** - Qiziqchi Abduvali Hamroqulov. 1956-yil.
- Foto № 14** - «Lagan o'yini».

Ферганский регион

- Foto № 1** - Ферганский женский лирический танец из цикла «Кичкина уйи». Тамара Ханум. Съёмки 1938г. Музей искусств Ташкента.
- Foto № 2** - Юсуп Кизыл Шакарджанов 1915г. Выступление в цирке Ферганы.
- Foto № 3** - Уста Алим Камилев
- Foto № 4** - Ходжа Ситдык Исламов. Кадр с общего снимка 1928г. Ташкент.
- Foto № 5** - Юсуп Кизык. Приготовление к танцу. 1956г. Фергана
- Foto № 6** - Гуль-уйин. Коканд. 1956г. Ташкент. Ходия Хамдамова (дойристка Каромат-хон Мухаммадиева, Хурмат-хон Хамдамова)
- Foto № 7** - Ходия Хамдамова.
- Foto № 8** - Ходия Хамдамова.
- Foto № 9** - Наманган. По документам танцовщица: Шарбатхон Тураходжаева; род. в 1880г. Выступала знаменитая танцовщица под именем Шарофат Саганг Тураева. В 1953 году старейшие мастера города торжественно отмечали ее 100-летие, утверждая, что новые молочные зубы вырастают в 101 год жизни, и у Шарофат они выросли... Фотография отмечена именно в 1880г.
- Foto № 10** - Кимматхон Султанова. Маргилан. 1956г.
- Foto № 11** - Мукаррам Тургунбаева, Тамара Ханум. Ферганский женский танец из цикла «Кичкина уйи», усуль-Усма-Сурма. Съёмки 1938г.
- Foto № 12** - Тамара Ханум. Поза - «Ожидание», Съёмки 1938г.
- Foto № 13** - Кизички Абдували Хамракулов. 1956г.
- Foto № 14** - «Танец с блюдом.»

Xorazm mintaqasi

- Foto № 15** - Xorazm tillaqoshi.
- Foto № 16** - Xorazm an'anaviy raqsi ustasi Robiya Otajonova.
- Foto № 17** - Xorazm an'anaviy raqsi ustasi Karim Olloberganov.
- Foto № 18** - Xorazm an'anaviy raqslarini barmoqlarni qarsilatib ijro etuvchi raqqos Ko'narak bola Matlatif Saidov.
- Foto № 19** - Xorazm «Maqom o'yini»ning taniqli professional ijrochisih Roza Olloberganova.
- Foto № 20** - Odam Bobojonov qayroq o'yinlarning taniqli ijrochisi.
- Foto № 21** - «Bilama» cho'ponlar raqsi.
- Foto № 22** - «Lagan o'yini»ni Razzoq Hasanov (Gurlan) ijro etmoqda.
- Foto № 23** - «Lagan o'yini»ni Razzoq Hasanov (Gurlan) ijro etmoqda.
- Foto № 24** - Masxaraboz.
- Foto № 25** - Masxaraboz.
- Foto № 26** - Qayroqo'yin. Surxondaryo. Boysun.
- Foto № 27** - «Qors».

Surxandaryo mintaqasi

- Foto № 28** - Tayoqo'yin (Ducho'ba). Havaskor Bolta Boltayev ijro etmoqda.
- Foto № 29** - Tayoqo'yin (Ducho'ba). Havaskor Bolta Boltayev ijro etmoqda.
- Foto № 30** - «Xasis raqsi». An'anaviy raqs bilimdoni Doni Mamadiyorov ijro etmoqda.
- Foto № 31** - «Xasis raqsi». An'anaviy raqs bilimdoni Doni Mamadiyorov ijro etmoqda.
- Foto № 32** - «Xasis raqsi». An'anaviy raqs bilimdoni Doni Mamadiyorov ijro etmoqda.
- Foto № 33** - Kelin libosi. Denov.
- Foto № 34** - Kelinchak libosi. Muazzam Omonova. Denov.
- Foto № 35** - Boysun «Shalola» folklor jamoasi folklor dastalari Jahon festivalidagi (Zakopane, Polsha) yakuniy konsertda.
- Jamoa Kumush boltacha mukofotiga sazovor bo'ldi.

Хорезмский регион

- Foto № 15** - Хорезмский тиллякош - налобное украшение.
- Foto № 16** - Мастер Хорезмского традиционного танца Равия Атаджанова.
- Foto № 17** - Мастер хорезмского традиционного танца Карим Аллабергенев.
- Foto № 18** - Известный исполнитель традиционных хорезмских танцев на высоких полупальцах по прозвищу Конарак - бола - Матлатив Саидов.
- Foto № 19** - Известная профессиональная исполнительница хорезмского «Маком уйини» - Роза Аллабергенева.
- Foto № 20** - Известный исполнитель танцев с кайраками - Одам Бабаджанов.
- Foto № 21** - Танец пастухов «Билама».
- Foto № 22** - Танец с тарелочками исполняет Раззак Хасанов (Гурлен)
- Foto № 23** - Танец с тарелочками исполняет Раззак Хасанов (Гурлен)
- Foto № 24** - Масхарабоз.
- Foto № 25** - Масхарабоз.
- Foto № 26** - Кайраки. Сурхан-Дарья. Байсун.
- Foto № 27** - «Карс».

Сурхан-Дарьинский регион

- Foto № 28** - Танец с палками. Исполняет любитель Болта Болтаев.
- Foto № 29** - Танец с палками. Исполняет любитель Болта Болтаев.
- Foto № 30** - Танец скряги. Исполняет известный знаток традиционных танцев Дани Мамадьаров.
- Foto № 31** - Танец скряги. Исполняет известный знаток традиционных танцев Дани Мамадьаров.
- Foto № 32** - Танец скряги. Исполняет известный знаток традиционных танцев Дани Мамадьаров.
- Foto № 33** - Денау. Костюм невесты.
- Foto № 34** - Денау. Костюм молодой женщины. Муаззам Аманова.
- Foto № 35** - Байсунский фольклорный коллектив «Шалдола» на заключительном концерте Всемирного фестиваля фольклорных ансамблей танца в Закопане (Польша) - коллектив получил премию Серебрянный топорик. 1975г.

Qashqadaryo mintaqasi.

Фото № 36 - «Qori» raqsi.

Фото № 37 - «Qoshiq o'yini».

Фото № 38 - «Kiyik o'yini». Havaskorlar Qarshi shahrida bayramda ijro etishyapti.

Фото № 39 - Lirik raqs. G'ilon qishlog'ida bayram.

Фото № 40 - Choynak o'yini.

Фото № 41 - Choynak o'yini.

Buxoro

Фото № 42 - Buxoro mintaqasi an'anaviy raqslari ustasi Muazzam Omonova.

Фото № 43 - Buxoro an'anaviy «Maqom raqsi» ijrochisi Chorvonxon Natanova.

Фото № 44 - Buxoro an'anaviy «Maqom raqsi» ijrochisi Chorvonxon Natanova.

Фото № 45 - Buxoro an'anaviy «Maqom raqsi» afsonaviy ijrochisi Karkigi.

Фото № 46 - Zangi.

Фото № 47 - Buxoro an'anaviy «Eroniy raqs»ni Nozor-Zode ijro etmoqda.

Фото № 48 - Buxoro an'anaviy «Eroniy raqs»ni Nozor-Zode ijro etmoqda.

Фото № 49 - Buxoro «Qaqroq raqsi».

Фото № 50 - Masxaraboz Aka Buxor.

Фото № 51 - Mashhur raqqosalar, an'analar posbonlari Alaviya va To'faxonum Pinxasovalar.

Folklor san'ati Jahon festivalida chiqish (Novgorod, 1987-yil).

Фото № 52 - YuNESKO Novgorodda tashkillashtirgan xalq ijodiyoti bayramida.

O'ngdan chapga: Alaviya, Avdeyeva, To'faxonum Pinxasova.

Фото № 53 - Buxorodan uzoq bo'lmagan sahroda o'ziga xos Qirg'iz hazirasi saqlanib qolgan.

Фото № 54 - Qadimgi qo'rg'on.

Кашкарьинский регион.

Фото № 36 - Танец «Карс»

Фото № 37 - «Кошик уйини» танец с ложками.

Фото № 38 - «Кийик уйини» - танец оленя.

Исполняют любители на празднике в г.Карпи.

Фото № 39 - Лирический танец. Праздник в селе Гилан.

Фото № 40 - Танец с чайниками.

Фото № 41 - Танец с чайниками.

Бухара

Фото № 42 - Мастер бухарского традиционного танца Бухарского региона Муаззам Аманова.

Фото № 43 - Исполнительница бухарского традиционного танца из цикла «Маком ракси» Чорвон-хон Натанова.

Фото № 44 - Исполнительница бухарского традиционного танца из цикла «Маком ракси» Чорвон-хон Натанова.

Фото № 45 - Легендарная исполнительница бухарского «Маком ракси» - Керкиги.

Фото № 46 - Занги.

Фото № 47 - традиционный бухарский танец «Ирона» Исполняет Назар-Зода.

Фото № 48 - традиционный бухарский танец «Ирони» Исполняет Назар-Зода.

Фото № 49 - Бухарский танец с кайраками

Фото № 50 - Масхарабоз Ака-Бухор. **Фото № 51** - знаменитые танцовщицы, хранительницы традиций - Алавиya и Туфаханум Пинхасова. Выступление на Всемирном фестивале фольклорного искусства в Новгороде. 1987г.

Фото № 52 - На празднике народного творчества, организованного ЮНЕСКО в Новгороде, 1987 г. Справа налево: Алавиya, Авдеева, Туфахан Пинхасова.

Фото № 53 - В нескольких километрах от Бухары, в пустыне сохранилось своеобразное мемориальное кладбище «Жырк киз» - «Сорок девственниц».

Фото № 54 - Древний забытый замок.

Л. Авдеева (род. в г. Коканде в 1928 г.)

В детстве жила в Намангане, с 1936 года в Ташкент, в Кашгар махалле. Училась в танцевальной студии Дворца пионеров (пед. Р. Санина, В. Губская); узбекский танец преподавали ассистенты Уста Алима Камилова, в основном Б. Арутинова. Каждую четверть года Уста Алим сам принимал экзамен у каждой группы.

Окончила театроведческий факультет Ташкентского Театрального института (1951 г.). Театроведческие предметы вели выдающиеся знатоки мирового театра, такие как А. Афрос, М. Григорьев, И. Вишнеvская, изгнанные из Москвы в эпоху гонения на "на проклятых космополитов"; принятые Узбекистанским правительством с уважением и вниманием. Историю мирового балета вела И. Мартынова.

Авдеева по личной договоренности проходила курс режиссуры у знаменитого узбекского режиссера Маннона Уйгура, узбекский танец у Али Ардубуса Ибрагимова. По окончании была направлена в Ташкентское хореографическое училище, где начала активно общаться с Мукаррам Туринбаевой, Исахаром Аниловым, позже с Тamarой Ханум, Л. Петросовой, Г. Рахимовой и др. Она записывала их воспоминания, снимала на фото пленку танцы и отдельные движения. С 1953 года начинает работу в институте Искусствознания им. Хамзы. С 1956 года ездит по районам всей республики. В 56 году, благодаря Амановой объездила почти все кишлаки Сурхандарьинской области, где выделялся Байсун.

Далее каждый год по два-три месяца Авдеева проводит в официальных институтских экспедициях, командировках, а также в индивидуальных командировках по приглашению секретарей Обкомов различных регионов Узбекистана. Авдеева с 1956 по 1985 годы фиксировала словесно, на фото пленку, частично на кино пленку танцы, танцевальные игры, отдельные усули поселений Сурхандарьинской, Бухарской областей, а также всех поселений хорезма. Далее в Коканде, Ферганской долине и Наманганской области, в том числе в горных районах.

В основных экспедициях участвовали также Назир Турсунов, Валентина Ульянова и Фахриддин Шамсутдинов.

Авдеева совместно с Розаей Каримовой создала четыре книги учебника узбекского танца XX века. Помимо учебников издала серию книг посвященных узбекской хореографии и театрального искусства (в том числе "Аброр Хидоят", "Сара Ишантураева", "Мухитдин Кари Якуб", "Муккаррам Турбаева", "Галия Измайлова", "Бернара Карнева", "Тамара Ханум" и др.)



Qashqadaryo mintaqasi.

Фото № 36 - «Qori» raqsi.

Фото № 37 - «Qoshiq o'yini».

Фото № 38 - «Kiyik o'yini». Havaskorlar Qarshi shahrida bayramda ijro etishyapti.

Фото № 39 - Lirik raqs. G'ilon qishlog'ida bayram.

Фото № 40 - Choynak o'yini.

Фото № 41 - Choynak o'yini.

Buxoro

Фото № 42 - Buxoro mintaqasi an'anaviy raqslari ustasi Muazzam Omonova.

Фото № 43 - Buxoro an'anaviy «Maqom raqsi» ijrochisi Chorvonxon Natanova.

Фото № 44 - Buxoro an'anaviy «Maqom raqsi» ijrochisi Chorvonxon Natanova.

Фото № 45 - Buxoro an'anaviy «Maqom raqsi» afsonaviy ijrochisi Karkigiy.

Фото № 46 - Zangi.

Фото № 47 - Buxoro an'anaviy «Eroniy raqs»ni Nozor-Zode ijro etmoqda.

Фото № 48 - Buxoro an'anaviy «Eroniy raqs»ni Nozor-Zode ijro etmoqda.

Фото № 49 - Buxoro «Qaqroq raqsi».

Фото № 50 - Masxaraboz Aka Buxor.

Фото № 51 - Mashhur raqqosalar, an'analar posbonlari Alaviya va To'faxonum Pinxasovalar.

Folklor san'ati Jahon festivalida chiqish (Novgorod, 1987-yil).

Фото № 52 - YuNESKO Novgorodda tashkillashtirgan xalq ijodiyoti bayramida.

O'ngdan chapga: Alaviya, Avdeyeva, To'faxonum Pinxasova.

Фото № 53 - Buxorodan uzoq bo'lmagan sahroda o'ziga xos Qirg'iz hazirasi saqlanib qolgan.

Фото № 54 - Qadimgi qo'rg'on.

Кашкардарьинский регион.

Фото № 36 - Танец «Карс»

Фото № 37 - «Кошик уйини» танец с ложками.

Фото № 38 - «Кийик уйини» - танец оленя.

Исполняют любители на празднике в г.Карши.

Фото № 39 - Лирический танец. Праздник в селе Гилан.

Фото № 40 - Танец с чайниками.

Фото № 41 - Танец с чайниками.

Бухара

Фото № 42 - Мастер бухарского традиционного танца Бухарского региона Муаззам Аманова.

Фото № 43 - Исполнительница бухарского традиционного танца из цикла «Маком ракси» Чорвон-хон Натанова.

Фото № 44 - Исполнительница бухарского традиционного танца из цикла «Маком ракси» Чорвон-хон Натанова.

Фото № 45 - Легендарная исполнительница бухарского «Маком ракси» - Керкиги.

Фото № 46 - Занги.

Фото № 47 - традиционный бухарский танец «Ирона» Исполняет Назар-Зода.

Фото № 48 - традиционный бухарский танец «Ирони» Исполняет Назар-Зода.

Фото № 49 - Бухарский танец с кайраками

Фото № 50 - Масхарабоз Ака-Бухор. **Фото № 51** - знаменитые танцовщицы, хранительницы традиций - Алавия и Туфаханум Пинхасова. Выступление на Всемирном фестивале фольклорного искусства в Новгороде. 1987г.

Фото № 52 - На празднике народного творчества, организованного ЮНЕСКО в Новгороде, 1987 г. Справа налево: Алавия, Авдеева, Туфаханум Пинхасова.

Фото № 53 - В нескольких километрах от Бухары, в пустыне сохранилось своеобразное мемориальное кладбище «Кырк киз» - «Сорок девственниц».

Фото № 54 - Древний забытый замок.

Л. Авдеева (род. в г. Коканде в 1928 г.)

В детстве жила в Намангане, с 1936 года в Ташкент, в Кашгар махалле. Училась в танцевальной студии Дворца пионеров (пед. Р. Санина, В. Губская); узбекский танец преподавали ассистенты Уста Алима Камилова, в основном Б. Арутинова. Каждую четверть года Уста Алим сам принимал экзамен у каждой группы.

Окончила театроведческий факультет Ташкентского Театрального института (1951 г.). Театроведческие предметы вели выдающиеся знатоки мирового театра, такие как А. Афрос, М. Григорьев, И. Вишневецкая, изгнанные из Москвы в эпоху гонения на "на проклятых космополитов"; принятые Узбекским правительством с уважением и вниманием. Историю мирового балета вела И. Мартынова.

Авдеева по личной договоренности проходила курс режиссуры у знаменитого узбекского режиссера Маннона Уйгура, узбекский танец у Али Ардобуса Ибрагимова. По окончании была направлена в Ташкентское хореографическое училище, где начала активно общаться с Мукаррам Турмунабасовой, Исахаром Аниловым, позже с Тамарой Ханум, Л. Петросовой, Г. Рахимовой и др. Они записывала их воспоминания, снимала на фото пленку танцы и отдельные движения. С 1953 года начинает работу в институте Искусствознания им. Хамзы. С 1956 года ездит по районам всей республики. В 56 году, благодаря Амановой объездила почти все кишлаки Сурхандарьинской области, где выделялся Байсун.

Далее каждый год по два-три месяца Авдеева проводит в официальных институтских экспедициях, командировках, а также в индивидуальных командировках по приглашению секретарей Обкомов различных регионов Узбекистана. Авдеева с 1956 по 1985 годы фиксировала словесно, на фото пленку, частично на кино пленку танцы, танцевальные игры, отдельные усылы поселений Сурхандарьинской, Бухарской областей, а также всех поселений хорезма. Далее в Коканде, Ферганской долине и Наманганской области, в том числе в горных районах.

В основных экспедициях участвовали также Назир Турсунов, Валентина Ульянова и Фелиддин Шамсутдинов.

Авдеева совместно с Розаей Каримовой создала четыре книги учебника узбекского танца XX века. Помимо учебников издала серию книг посвященных узбекской хореографии и театрального искусства (в том числе "Аброр Хидоят", "Сара Ишантураева", "Мухитдин Кари Якуб", "Муккаррам Турмунабаева", "Галия Измайлова", "Бернара Карнева", "Тамара Ханум" и др.)



ВВЕДЕНИЕ

Танцевальное накопление узбекского народа поражает широтой объема исторических Видов и Жанров танца: от примитивной пантомимы до Классического танца. У иных народов, владеющих развитым народным танцем, не сохранилось даже воспоминаний о подражательной пантомиме, но и не сложился национальный классический танец.

Классический танец как национальное явление известен только в нескольких странах Востока — Индии, Индонезии, Бирме, Камбодже и в Испании.

Классический европейский танец родился и сформировался как явление международное, выразившее собою высшую форму музыкально-пластической культуры всей Европы. Симфоническое многоголосье, опера и балет — порождение буржуазной эпохи, эпохи активных международных связей, когда объем знаний человечества обогатился за счет этих связей.

Восточный классический танец родился и оформился в давние времена, в эпоху расцвета феодального общества. Но именно в эпоху тесных международных связей конца прошлой эры и нашей эры, от начала, вплоть до XIV—XVI столетий. Важно особо подчеркнуть, что Классический танец сложился, оформился и развивался в течение нескольких столетий на основе одноголосой (модальной) музыки.

Узбекистан в прошлом был ареной сложнейших исторических событий, захватнических войн и местом миграции иноземных народов. За две тысячи с середины I-го тысячелетия до нашей эры вплоть до XVI века, нынеш-

Узбекистан входил составной частью в обширнейшие империи — Греко-Персидское царство, Кушанскую империю, Тюркский каганат, Арабский халифат, далее Империю Тимура... Так что связей с иными народами много. Местные народы долин и городов, являясь создателями искусства, могли не отразить в художественных произведениях уровень культурных связей своего времени. Тогда как в отдаленных от культурных центров местностях, естественно, сохранились те художественные произведения, которые отражали культурный уровень жителей данной местности.

Наиболее архаичные формы танца, еще не танцы, а только его изначальные формы — ритмичные пантомимы — сохранились не только в народном творчестве, но и в репертуаре артистов национального традиционного профессионального театра Масхарабозов.

Высшие формы танца, являясь созданием профессиональных танцоров и музыкантов, сохранялись и развивались в репертуаре профессиональных танцоров, и также в кругу Любителей танца, подражающих профессиональным танцорам.

I. ТАНЕЦ И ЕГО ИЗУЧЕНИЕ

Почему и зачем люди танцуют?

На этот вопрос можно ответить кратко, можно — пространно. Танец, как явление человеческой жизни и как явление искусства, исследуют эстетики и физиологи, фольклористы, психологи и лингвисты, историки культуры и историки хореографии, педагоги танца, тренеры художественной гимнастики и врачи, но, главным образом, искусствоведы.

Танец, как и другие виды искусства, является художественным способом познания человеческой жизни и всего мироздания. Науки, познающие процессы жизни, «мыслят» понятиями, то есть отвлеченными умозаключениями. Искусство, познавая процессы жизни, видит их в зримо пространственном, в зримо слуховом и слуховом художественно обобщенном Образе.

Танец — вид пространственно-временного искусства, в котором художественный образ создается ритмически организованными Изобразительными и Выразительными движениями человеческого тела.

Танец живет в пространстве, развиваясь во времени, от начальной позы, через серию ритмичных телодвижений, к финальной позе.

Пространственно-временные искусства — танец, цирковые жанры, театральное представление — становятся объективной реальностью (т.е. существуют) только в момент исполнения.

Музыкальное, вокальное исполнение, чтение стихов и прозы — становится «реальностью» также только во время исполнения, развиваясь в самом «времени», не имея «зримого» воплощения.

Пространственные искусства — скульптура, живопись, графика, архитектура — живут в пространстве, являясь «зримой реальностью» с момента создания на длительное время.

Музыкальное, музыкально-танцевальное искусство воздействует на слушателя, зрителя как «непосредственное выражение чувств и опосредованное выражение мыслей» (чувства пробуждают мысль, являясь «толчком»).

Однако движения человеческой мысли и чувств, как правило, являющиеся совместными в психике человека, не имеют ни пространственного, ни временного проявления, они *не зримы и не слышимы*. Но именно слияние мысли с чувством и является Содержанием искусства — его духовным началом.

Духовные процессы в человеке существуют как самостоятельная категория.

«Духовное» начало конструирует формы искусства, создавая зримый, слышимый и зримо-слышимый Образ. Поэтому разрывать содержание и форму невозможно.

Но для изучения, для анализа, ученые-искусствоведы производят этот «разрыв», чтобы изучить «анатомию» искусства.

В отличие от пространственных искусств, временные и пространственно-временные искусства оставляют след только в эмоциональной памяти зрителей.

Театроведы, «восстанавливающие» драматические спектакли, обращаются к пьесам (реально существующему материалу), дополняют режиссерскими планами, далее рисунками, фотографиями, отзывами критиков и рецензиями, воспоминаниями исполнителей и создателей. Собрав «материал», театроведы могут реконструировать спектакль в форме художественного описания, воссоздав художественную суть спектакля и только в какой-то мере его эмоциональную атмосферу, являющуюся одним из основных факторов воздействия на зрителей.

Словесно воссоздать музыкальный спектакль много сложнее — музыкальная партитура, зафиксированная на бумаге нотами, и текст арий, дополненные изображениями и словесными рассказами, могут восстановить только приблизительно даже содержательную суть спектакля, так как музыка рассказать словами возможно приблизительно, а содержание музыкального зрелища составляют «содержательные эмоции» музыки в конкретном исполнении.

Объективно каждое представление одного и того же произведения, в исполнении одного коллектива — отлично от предыдущих и последующих представлений, ибо каждый спектакль живет в «новом» времени — пусть формально изменяются исполнители, а главное: на каждом спектакле — новый зритель, который воздействует на ход представления. Потому театроведы в исследованиях, очерках, монографиях словесно фиксируют не «средний» спектакль; сложив в своей эмоциональной памяти впечатления от нескольких представлений, театроведы «сводят» эти впечатления в оценочный образ спектакля.

Танцевальные представления — балет, программы сценических танцев имеют еще меньшую «материальную» базу для исследователя-фиксатора. «Реальностью» хореографического спектакля или программы, существующей вне исполнения, является партитура, либо клавишная запись, либо «несхватченная» нотными знаками, и либретто, излагающее сюжет балета или тему танцев. Интерпретация музыки в определенном оркестровом

исполнении, танцевальный «текст», то есть содержательные формы танца: отдельные композиции, монологи, диалоги, сцены балетов — предварительно не фиксируются ни в словесно-описательной, ни в знаковой формах. Хореограф создает произведение в живом показе-рассказе. Формы танца фиксирует непосредственно память исполнителей.

Необходимо отметить, что память танцоров специфическая, помимо «общечеловеческой» памяти — зрительной, слуховой, эмоциональной — танцоры владеют «памятью мускулов», которая помогает запоминать и воспроизводить сложные формы классического танца каждого балета и танцевальные партитуры балетов всего репертуара, каждый танец и танцы многих программ.

Историки театрального драматического искусства базируются на огромном материале реконструированных спектаклей и эмоционально-эмпирических описаниях, сочетающих «материальную» базу-пьесу и эмоциональные описания режиссерского и исполнительского искусства.

«Истории музыки» являют собою, как правило, историю музыкальных произведений, предварительно зафиксированных нотными знаками. Тогда как исполнительское искусство — собственно музыкальная жизнь — лишь упоминается как исторический факт, либо дается в форме обобщенно-поэтического, эмпирического описания. Известный российский музыковед и композитор Асафьев говорил: «Реальное бытие музыки, как искусства, есть звучание, а не нотная запись»...

История балетного искусства объединяет в себе научные способы, используемые театроведами и музыковедами.

...«Специальной литературы о танце очень мало», — отмечает ведущий российский специалист в области изучения балетного искусства Ю.И. Слонимский в статье, предваряющей работу известного французского хореографа первой половины XIX века Карла Близиса «Искусство танца»¹.

...В эпоху Французской революции о балетном искусстве писали Каю-зак, Новерр, Компан, Барон, Блазис, Готье и др. В России в предреволюционные десятилетия — Бенуа, Дягилев, Скальковский, Левинсон, Светлов, Плещеев, Волынский, Кугель.

В двадцатые и тридцатые годы XX века были переведены на русский язык наиболее ценные труды реформаторов европейского балета — Ж.Ж. Новерра «Письма о танце», К. Блазиса «Искусство танца», А. Бурнонвиля «Театральная жизнь», Л. Адиса «Традиции французской школы танца». Переводы были изданы совместно с исследовательскими работами, посвя-

¹ Слонимский Ю.И. Искусство танца. Сб.: Классики хореографии. — Л. — М., 1937. Мастера балета. — Л., 1937.

щенными классикам хореографии российских балетоведов — Ю.И. Слонимского, И.И. Соллертинского, Л.Д. Блок. В эти годы выходят книги и специальные статьи о классиках русского балета Ю. Слонимского².

Перечисленные выше труды являются: в серии работ хореографов — размышлениями и конкретными советами практиков, создателей балетных произведений; в серии работ искусствоведов — очерками, дающими общие сведения о творческих направлениях, о своеобразии дарования выдающихся балетмейстеров. Конкретного анализа содержательных форм спектаклей в этих работах нет. Практическое использование данных трудов возможно только при абсолютном знании форм классического балетного танца, стилевых разнообразий классических балетных произведений.

В конце тридцатых годов в свет выходит книга А.Я. Вагановой «Основы классического танца»³, явившаяся результатом многолетней практической деятельности выдающегося педагога. Книга Вагановой стала первым произведением, в котором словесно зафиксированы основные формы балетного классического танца. Позже выходят книги Мэй, Базаровой «Азбука классического танца»⁴, А. Месерера «Уроки классического танца»⁵ и др.

Эти книги стали для хореологов (искусствоведов, изучающих хореографию) «материальной реальностью», которая дает возможность, не занимаясь специально практической деятельностью, изучить основные формы классического танца, а изучив, воспринимать и исследовать балетное представление не только эмоционально, но и умственно-логически.

Начиная с середины сороковых годов, с нарастающей энергией стали появляться труды по истории советского балета; в 60—70-е годы расширяется список авторов, пополнивших своими объемными исследованиями, монографиями историю русского, советского и зарубежного балета.

Ю. Бахрушин создает однотомную «Историю русского балета»⁶, В. Красовская четырехтомную «Историю русского балета» и четырехтомную «Историю западно-европейского балета»⁷.

² Жан Жак Новерр. Письма о танце. — М. — Л., 1965; Указ. Классики хореографии; Адис Л. Традиции французской школы танца; Блок Л. Филипп Тальони и его школа; Слонимский Ю. Балетмейстер Бурнонвиль; Бурнонвиль А. Театральная жизнь.

³ Ваганова А.Я. Основы классического танца. — Л., 1937.

⁴ Базарова Н., Мей В. Азбука классического танца. — М. — Л., 1964.

⁵ Месерер А. Уроки классического танца. — М., 1967; Тарасов Н. Классический танец. — М., 1971; Костровицкая Н., Писарев А. Школа классического танца. — Л., 1968; Серебрянников Н. Поддержка в дуэтом танце. — Л., 1969.

⁶ Бахрушин Ю. История русского балета. — М., 1977.

⁷ Красовская В.М. История русского балета. Т. I—IV. — М. — Л., 1958, 1963, 1971, 1975. История западно-европейского балета. Т. I—IV. — Л., 1979, 1981, 1983.

Ю. Слонимский, Ф. Лопухов, Н. Эльяш, П. Карп, В. Ванслов, Г. Добровольская, В. Чистякова, С. Катонина, Е. Суриц, Ю. Чурко, Ю. Станишевский, П. Хучуа, Х. Нурджанов, Р. Уразгельдеев, Л. Сарынова, Л. Тормис и др. — в разнообразных книгах-исследованиях, книгах-очерках, монографиях-персоналиях, посвященных творчеству отдельных балетных коллективов и деятелей хореографии республик, — отразили путь развития всего советского балета.

В 1937 году был создан первый в мире Государственный Ансамбль народного танца СССР, в сороковые-пятидесятые годы буквально во всех республиках и многих автономных областях были созданы Ансамбли народного танца и пения.

В том же, 1937, в свет вышел труд А. Лопухова, А. Ширяева, А. Бочарова «Основы характерного танца»⁸. Книгу предваряет статья Ю. Слонимского; тридцать две страницы текста ведущего балетоведа насыщены большим количеством фактов и важными теоретико-историческими обобщениями, позволяющими понять ход сложения «балетного» народного танца, созданного на базе народных, бытовых и салонных танцев, но в своих формах, а главное в манере исполнения приближенных к стилистике балетного классического танца.

В книгах: «Основы классического» и «Основы характерного танца» отразились:

— во-первых, реформаторская суть российской балетной школы, которая, впитав в себя все достижения мирового балетного театра, предложила новый, по своему содержанию и формам, путь развития балетного искусства. В XX веке российское балетное искусство обратилось к неисчерпаемому источнику: к танцевальной культуре многих народов, населяющих Европу и Азию;

— во-вторых, в этих книгах дана методическая разработка форм танца и способы словесно-описательной фиксации этих форм.

В пятидесятые, особенно в 60—70-е годы стали регулярно выходить книги, брошюры, статьи, отражающие современную Народно-сценическую хореографию народов, объединенных в Советский Союз, основанную на народном, фольклорном танцевальном материале. В огромном потоке этих книг следует выделить обобщающий труд Т. Ткаченко «Танцы народов СССР»⁹.

⁸ Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А., Слонимский Ю. Основы характерного танца. — Л. — М., 1939.

⁹ Ткаченко Т. Танцы народов СССР. — М., 1967; Лисициан С.С. Танцевальный и театральный фольклор Армении. (Тезисы докл. на VII Межд. конгр. антропологических и исторических наук). — М., 1964.

В разного рода книгах, специальных журналах, посвященных собственно народному танцу, носящих этнографический характер, можно найти материалы по танцам, бытующим или недавно бытовавшим в жизни народов конкретных регионов. Наиболее серьезным уникальным трудом является многотомное издание записей армянских танцев, танцевальных сцен, централизованных представлений, включающих танцевальные формы, снабженные подробными и обширными комментариями, созданным выдающимся ученым Армении Лисициан. Она же провела опыт по созданию знаковой системы фиксации танцев (своеобразных «нот»).

Однако, История какой-либо национальной или народной хореографии, отражающая путь танца от возникновения, зарождения, через этапы формирования до наших дней, — задача непомерно трудная.

Для создания Истории необходим обширный материал, в котором главное место должны занять либо словесные, либо знаковые записи танцев, зафиксированные в различные эпохи бытования танцевального искусства. Таковых материалов нет и уже быть не может.

...Попытки «записать» танец, «схватить», законсервировать его формы, человечество начало предпринимать 40 тысяч лет тому назад.

Танцующие фигуры людей зафиксированы в наскальных рисунках, в барельефах, выбитых на прибрежных камнях, в пещерной живописи, в глиняной, глиняной и деревянной скульптурах. Зафиксированы различные фазы танца в барельефных — выпуклых изображениях на каменных плитах гробниц египетских фараонов (III—II тысячелетий до н.э.); имеются изображения танцоров и танцовщиц в античном изобразительном искусстве Греции (VI—IV вв. до н.э.) и Рима (II—I вв. до н.э., III—IV вв. н.э.).

В греческих и римских литературных источниках есть упоминание о танцах, о их месте в общественной жизни, восхваление имен выдающихся исполнителей и т.п.

Однако, подобные материалы только подтверждают, что танец родился, жил и развивался на протяжении всей истории человечества, но сами танцы нам остаются неизвестны. Изображение или знаковая буквальная фиксация нескольких фаз танца не дает возможности восстановить его музыкально-ритмические формы. Одинаковые положения корпуса, рук, ног могут быть зафиксированы в совершенно различных танцевальных композициях, воплощающих в пластических формах совершенно различную музыку.

Чисто исторических исследований мало, среди них наиболее ценными нужно считать серьезное, исторически значимое научное произведение

К. Голейзовского «Образы русской хореографии»¹⁰, докторскую диссертацию Ю. Чурко, глубокое, темпераментно изложенное оригинальное исследование «Белорусской хореографии»¹¹ и насыщенное материалами живой жизни, увлекательное в самих изложенных фактах и умозаключениях исследование Н. Жорницкой «Якутские танцы»¹².

Перечисленные труды, разные по жанрам, по способу организации материала, объединяет единая методика. Базовым материалом для авторов «Истории танцев» является «живой» ныне исполняемый народный танец и достоверные сообщения о недавней жизни танца, если остались только отдельные формы.

Археологи-искусствоведы, описывая выявленные ими изображения танцующих фигур, определяют эпохи и даже века их создания (плюс-минус один-два века), опираясь, на многочисленные источники, объясняют, какое жизненное явление могло стать причиной рождения и данного изображения, и самого танца. Если даже чисто формально сложить один за другим изображения с искусствоведческими комментариями — сформируется своеобразный очерк истории древнейшего и древнего танцевального искусства.

Такой путь избрал историк культуры А. Авдеев, создав обширный по исследуемым материалам новаторский труд «Происхождение театра»¹³.

Древний танец, один из самых древних видов искусств, становится тем корневым искусством, из которого как бы произрастают: изобразительное и театральное искусство, музыка же с ним сосуществует. Само изображение танцоров фиксирует как бы три искусства — танец, подразумевающий музыку и само изобразительное искусство.

Нередко в изображении танцующей фигуры присутствуют элементы театрального искусства — танцоры бывают одеты в маски и своеобразные «костюмы», то есть танцуют не «от себя», а от имени каково-то персонажа, танцуют «в образе».

Книга А. Авдеева «Происхождение театра» стала первым обширным исследованием, посвященным краеугольной проблеме истории культуры человечества, оно разбудило мысль театроведов и исследователей хореографии. Авдеев пользуется впрямую методом исследования искусствоведов-археологов, он идет от древнейших изображений в сегодняшний день, то есть, взяв для анализа конкретные изображения от палеолита (древнека-

менного века), отделенного от нас десятками тысячелетий, через эпохи бронзы и железа, отделенные от нас тоже немалым числом веков, основываясь на разнообразных сообщениях древних авторов, на научных изысканиях и выводах современных археологов, историков, лингвистов, а главным образом, историков, этнографов и путешественников, — смыкает древние изображения с ныне бытующими на земле у малоразвитых «нецивилизованных» народов праздничными действиями и культовыми ритуалами. Естественно, что регионом исследования Авдеева становятся все континенты планеты, причем смыкаются материалы из различных источников, принадлежащих различным эпохам, различным народам.

Создание труда подобного типа стало возможно в наше время, во второй половине XX века, когда археологи раскрыли и исследовали множество памятников изобразительного искусства эпохи палеолита, неолита, бронзы, железа, т.е. всех эпох, предшествующих нашей эпохе.

Древнейшая живопись, рисунки на стенах гротов и пещер, горельефы на приречных камнях, скульптура из глины, камня, найденные буквально на всех континентах земли, на всех широтах и меридианах, стали «материальной» базой и трамплином для сопоставления с культурными явлениями племен и народностей, поныне живущих по законам первобытнообщинного строя, в основном — это южноафриканские племена, некоторые народности Севера и Юга Американского континента, тосканийцы, островитяне Океании, аборигены Австралии.

Исследователи древнего искусства и культуры сознают, что культура палеолита и неолита не может быть идентичной культуре ныне живущих на земле племен и народностей, даже весьма изолированных от цивилизации, они не могут зеркально соотноситься с культурой, бытовавшей на земле более 40 тысяч лет тому назад.

По данным современной науки, только верхний палеолит, самый отделенный от нас период культуры человечества, длился 10 тысяч лет! Понятно, что через эти тысячелетия прошла жизнь изучаемых «отсталых» народов.

Нам ныне известно, что до «человеческого» человека, то есть человека, выделившего себя из природы, — неантропа (*Homo sapiens*), человек прошел путь от своего прямого предка австралопитека более миллиона лет. А до прямого предка из животного мира, по новейшим исследованиям английского антрополога Л. Лики, прошел путь еще не менее миллиона лет. То есть человек формировался более двух миллионов лет, из них только 40 тысяч лет он развивался как Человек, осознавший свою индивидуальность

¹⁰ Голейзовский К. Образы русской хореографии. — М., 1964.

¹¹ Чурко Ю.М. Хореографическое искусство Белоруссии. Автореф. на соискание уч. ст. доктора искусствоведения. — М., 1972.

¹² Жорницкая Н. Якутские танцы. — М., 1966.

¹³ Авдеев А.Д. Происхождение театра. — Л. — М., 1955.

в природе. Эти математические выкладки помогают понять, что чем дальше от нас, тем медленнее шел путь развития человеческого рода, ибо этот путь зависел от овладения трудовыми навыками, совершенствованием орудий труда, которые стали причиной и базой эволюции человечества. И чем менее развиты приемы труда и орудия производства, тем менее сильные связи человека с человеком, тем менее развиты общественно-социальные отношения, тем длиннее путь преобразования. И, конечно, на фоне двух миллионов лет, и даже 40 тысяч лет, последние 10 тысяч лет могут быть восприняты не столь большим историческим отрезком времени. Но именно в эти сорок тысяч лет и особенно в последние десять тысяч и произошло рождение и развитие «общественного человека», т.е. современного человека. Потому жизнь заторможенных в своем развитии обществ не может точно соответствовать жизни обществ, отделенных от нас последующими тысячелетиями развития. Заторможенность развития не могла не исказить принципы жизни общества, созданные в столь отдаленное время, не могла не видоизменить жизнедеятельность человека.

И, все же, только культурная жизнь неразвитых обществ является сегодня единственным материалом, помогающим понять пути развития культуры человечества.

Более чем через двадцать лет после выхода в свет труда Авдеева выходит книга Э. Королевой «Ранние формы танца»¹⁴. Автор, используя методику, способы анализа материала, во многом и сами материалы Авдеева, продолжая его изыскания, излагает гипотезы, расшифровывая содержание и формы древних танцев, отмечая их пережитки в ныне живущих танцах «отсталых племен».

Г. Гоян, в двухтомном исследовании «История армянского театра»¹⁵, далее М. Рахманов, в «Истории узбекского театра»¹⁶, внимательно оглядывают истинно «научным взглядом» ранние этапы рождения и развития танцевально-театрального искусства, сосредотачивая внимание на материалах I тысячелетия до нашей эры и первых веков нашей эры. Они высказывают разного рода интересные гипотезы и утверждения о сложении и развитии армянского и узбекского танцевально-театрального искусства эпохи, соответствующей по времени Античной культуре Греции и Рима.

1. Узбекская хореография и ее изучение

Автор данной книги начал собирать материалы по узбекской хореографии в 1954 году, опираясь, на первом этапе работы, только на собствен-

¹⁴ Королева Э.А. Ранние формы танца. — Кишинев, 1977.

¹⁵ Гоян Г. Театр древней Армении. Т. I—II. — М., 1952.

¹⁶ Рахманов М. Узбекский театр (с древнейших времен до 1917 г.). — Ташкент, 1981.

ные отроческие и юношеские воспоминания об участии в разного рода национальных празднествах в тридцатые-сороковые годы в городах Коканде, Намангане и Ташкенте.

Далее автор разыскал неизданные ценные материалы Ираиды Бахты, зафиксировавшей в начале тридцатых годов сообщения многих старейших мастеров узбекского танца. С 1936 года по 1941 год она словесно записывала ферганский танцевальный цикл «Катта-уйин», предварительно проанализировав формы танца, создав на основе анализа раздел «Основные формы узбекского (ферганского) танца». Каждая танцевальная фраза записана снабжена соответствующей ритмической фигурой — усулем, расшифрованным и записанным нотными знаками узбекистанским музыковедом Еленой Романовской. «Катта-уйин» был записан в интерпретации наиболее авторитетных знатоков узбекской традиционной хореографии Юсупа Кыдыка Шакарджанова и Уста Алима Камилова¹⁷.

Вскоре фонд материалов пополнился насыщенной, емкой по содержанию, хотя и небольшой по объему, рукописью узбекского поэта-этнографа Гуляма Зафари, прошедшего под руководством Бахты расшифровку некоторых танцевальных фигур и жестов, раскрыв сюжет пластических образцов ферганских народных танцев¹⁸.

Пристрастное изучение имеющейся в ту пору литературы по классическому и народно-сценическому танцу, а также немалого числа очерков, статей по фольклорному искусству, отражающему культуру европейских народов, показал, что косвенные сведения и основной хореографический материал не исследовался, а скорее расследовался, целью «следствия» становился «сюжет» отдельных жестов и сложных по составу частей хореографических циклов. Нередко, в результате розыска, рядом с единичной танцевальной фразой, положением рук, корпуса и т.п. выстраивался длинный шлейф ассоциаций из материалов изобразительного искусства, сведений фольклористов, историков, географов, поэтов и т.д., за которым терялся сам факт, вызвавший поток размышлений.

Весьма распространенный искусствоведческий способ познания содержания какого-либо материального памятника, ведущий исследователя от одного народа к другому, от материка к материка, через века и тысячелетия. Этот способ свободного мышления на широком поле разнородных материалов нередко приводит к истинно научному озарению, но столь же

¹⁷ Бахта И.Г., Романовская Е. Узбекский танец «Катта-уйин». Архив И-та искусствознания им. Хамзы УзССР. Т(Б), Б-30, № 247. Т(Ф) № 398.

¹⁸ Зафари Г. Фольклорные элементы узбекского танца. Семантика эста. Архив И-та искусствознания им. Хамзы УзССР. Б № 122.

нередко и к неожиданной нелепости, в том случае, ежели автор не владеет специальными знаниями смежных искусств либо наук, или просто не знает специфики быта народа. Известен случай, когда на юге Узбекистана обнаруженный при раскопках предмет для вывода влаги из бешика (колыбели) младенца мужского пола, археолог принял за курительную трубку.

Две чашеобразные выпуклости, расположенные одна на уровне груди, другая ниже талии, которые, видимо, были насажены на палочки, их придерживают руки явно какого-то мифического существа, человека, со звериными ушами и копытами — тоже узбекский археолог уверенно называет «ложками». Видимо, зная понаслышке, что в среде узбекско-таджикского народа бытуют так называемые «танцы с ложками» — «кошик уйини», предполагая, что пляска неизвестного персонажа сопровождается ударами ложек друг о дружку, как это происходит в современных фольклорных русских музыкальных группах.

Однако, понятие «кошик» совсем недавно стало переводиться как «ложка», в своем первоначальном существовании оно обозначало: черпалка и мешалка, их использовали при приготовлении и разливе пищи из больших семейных котлов. У черпалок, величиной с мужскую ладонь, удлиненной формы, глубина довольно большая, мешалки более плоские, у того и другого предмета длинные ручки, от 40 до 50—60 сантиметров.

Именно эти предметы стали сопровождающими танец ударными инструментами, типа кастаньет. Черпалка и мешалка вкладываются попарно в ладонь каждой руки, длинные ручки продеваются между пальцами, помогая держаться в ладонях деревянным выпуклостям, выбирающим ритмы. Испанцы отрезали ручки, прикрепив к основанию «мешалок» кожаные ремешки, обхватывающие запястье, и назвали их кастаньетами.

Однако археолог не только снабжает мифическое существо «ложками», но и уверенно называет его «масхарабозом» — артистом узбекско-таджикского традиционного профессионального театра. Здесь он, видимо, опирается на материалы Г. Гояна и М. Рахманова, которые считают, что само понятие «Масхара» произошло от древнеримского названия театрализованных действ — Омасхара.

Но нам неизвестно, бытовали ли в Средней Азии сами Ложки?

Пользовались ли при еде ложками народы Средней Азии в первые века нашей эры?! По сей день в народных глубинках принимают пищу по-прежнему при помощи вымытых рук. Да и форма «ложек», прорисованных на фигурке мифического персонажа археологом, повторяет форму русских деревянных ложек, появившихся сравнительно недавно. Во всяком случае сведения о быте древних славян, живших на заре нашей эры, пока столь скудны, что в них трудно найти материалы о способах поглощения пищи столь цивилизованным гигиеничным способом...

Археологические предположения-фантазии переключаются в театро-исследовательские и искусствоведческие исследования, где можно почерпнуть ошарашивающие хореографа сведения. В одном очень серьезном искусствоведческом труде хореографический цикл «Катта-уйин» — назван «эротическим танцем»! Так как сведения, указывающие на источник, из коих оно приобретено, в книге отсутствуют, то можно предположить, что причиной столь категорического заявления искусствоведа явились свидетельства двух пожилых традиционных музыкантов¹⁹, сообщивших о давнем факте участия в «хуфия базмах» — тайных пиршествах, праздничных действах «Онор (гранат) байрами», посвященных производительным силам природы. На ритуалах тайных сект присутствовало по двенадцать пар обнаженных мужчин и женщин, украшенных гирляндами цветов, они пели грустные, протяжные песни, жали сок гранатов в глубокое блюдо (стоящее на низком столе), по окружности которого горело 12 свечей. Далее участники пили сок и начинали круговой танец под ритмы «Катта-уйина». Однако, музыкантов приглашали тайно, приводили в неизвестный дом, предварительно завязав им глаза. Ритмы, по словам сообщителей, они играли те, что вспоминали в этот момент... Идя за логикой искусствоведа, можно назвать любую музыку «эротической», если некие группы людей пожелают заниматься эротическими забавами в сопровождении вальсов, маршей или маршук...

Во время одной из поездок автора по Ферганской долине²⁰, патриарх узбекского традиционного театрального и танцевального искусства Юсуп Кизык Шакарджанов специально для заинтересованного искусствоведа организовал праздник танца и пения по старинному сценарию: Куинжарабим — ночной концерт, при горящих глыбах жмыха. Отжатые тяжелым прессом из массы хлопковых семян ровные плиты больших размеров обрабатывались в скульптурные формы, изображающие фантастических и реальных животных и зверей, а также огромных цветов, и поджигались...

Спрессованная шелуха семян, пропитанная маслом, горела ровным, негнущим желтым пламенем, издавая терпкий, чуть дурманящий аромат, горящие скульптуры окружали парковую площадку между двух водоемов, абрисы огненных фигур отражались на черной глади хаузов вперемежку с отблесками звезд. Старейшие музыканты, певцы, танцоры из Маргилана и Ферганы один за другим выходили на эту необыкновенную сцену, ближе к финалу представления выступила знаменитая в прошлом танцовщица Кимитхон Султанова, ей аккомпанировал на дойре сам Юсуп Кизык.

¹⁹ Записи бесед с ними хранятся в архивах Института искусствознания им. Хамзы.

²⁰ Лето 1956 г.

Незадолго до ее выхода искусствовед в разговоре с Юсупом Кизыком упомянул об одной из древнейших легенд о «жизни Сиявуша» и спросил, возможно ли его «станцевать» на ритмы «Катта-уйина»? Юсуп Кизык согласно кивнул головой и добавил, что сейчас Кимматхон станцует по его просьбе «жизнь, любовь и гибель Фархада и Ширин»... И она станцевала! На другое утро Юсуп Кизык под диктовку хореолога «вытянул» сюжет повествования «о жизни, любви и смерти Сиявуша» из танцевальных фигур «Катта-уйина»...

Конечно, и танец Кимматхон, и танец Юсупа Кизыка не стали легко просматриваемой голой иллюстрацией сюжетов, и то, и другое исполнение весьма обобщенно раскрывало Эмоциональную суть образов предполагаемых персонажей. Эти факты говорили о точном отборе и образной емкости усюлей «Катта-уйина».

В 50-е годы в Институте искусствознания вспыхнула дискуссия на обсуждении материалов I тома «Узбекский советский театр»²¹. Авторы тома, театроведы, в том числе автор данной работы, определили узбекский традиционный театр Масхарабозов и Кизыкчи — искусством профессиональным, музыковеды и искусствоведы оспаривали это определение, настаивая на определении традиционного узбекского театра — фольклорным.

В 60-е годы музыковед Ф.М. Кароматов, глубоко изучивший традиционный музыкальный материал узбекского и таджикского народов, предложил определение: помимо «народного» еще и «народно-профессиональная» музыка, что означает: «профессиональная музыка не европейского типа»²². В 70-е годы «народно-профессиональная» узбекская музыка, в том числе сложно составленный Маком, внешне напоминающий построение европейской сюиты, который уже давно называли, правда «вне закона», — Классической музыкой, стала в центре изучения большой группы ученых всего мира, которые решали культурологическую проблему «Восток — Запад».

Хореолог, называвший, также «вне закона», «Катта-уйин» — хореографической классикой, мог теперь опираться на некоторые основные выводы музыковедов, узаконивших в проблеме «Восток — Запад» — два типа культуры Европейской и Восточной.

Современная европейская наука о танце, проследив путь сложения европейского народного танца, европейского профессионального танца, отметила определенные этапы развития хореографии. До нашего времени

ли этапы и качественные признаки танцевальных Видов, Родов и Жанров считались неизбежными для всей мировой хореографии.

Только в работе В. Красовской, во Введении к I тому «Западно-европейский балет»²³, автор упоминает о танцевальных культурах «отшумевших цивилизаций». Однако некоторые древние цивилизации, «отшумев», продолжают свою культурную жизнь, непохожую, в своих внешних проявлениях, на культурные достижения современной Европы. К таким культурам относятся культуры Китая, Индии, Индокитая и Средней Азии.

Узбекско-таджикское театральное и музыкально-танцевальное искусство представляет собою иной, отличный от европейского искусства, *тип культуры*. Об этом уже *шла речь* во Введении данной работы.

2. Танцы племен, народностей и народов, сложившихся в узбекскую нацию

Известный эстетик М. Каган считает, что распад архаической культуры, в том числе фольклора, в Европе совпал со смертью натурально-шмкнутого крестьянского бытия. В Европе ностальгия по фольклору началась уже в XVIII веке...

В Средней Азии «художественное производство», то есть профессиональное творчество, вошло в жизнь городов задолго до того времени, когда Европа стала «тосковать» по фольклору. Остались свидетельства, что в культурах местных древних государственных объединений уже развивалось профессиональное искусство, жизнь которого не прерывалась вплоть до нашего времени. Естественно, что уже в отдаленные времена профессиональное искусство, питаясь фольклором, стало в то же время воздействовать на «фольклор».

Не рассматривая подробно данную тему, мы, однако, должны отметить, что развитие древней среднеазиатской культуры имело определенные, четко обозначенные *исторические «узлы», «завязки» новых типов культуры*.

Эти этапы обозначаются:

— *во-первых*: большим потоком тюркоязычных народов влившихся на территорию Средней Азии и слившихся с «местными» народами.

Исторические свидетельства отмечают, что тюркоязычные народы, жили на территории Средней Азии издревле, в оседлых и кочевых формах бытования. Но только в VI веке в Среднюю Азию внедрилась большая масса тюркоязычных народов, часть из которых, слившись с местным

²¹ Узбекский советский театр. Т. I. Глава I. Введение. Ташкент, 1966.

²² Кароматов Ф.М. Основные проблемы изучения макамов и мугамов в республиках Советского Востока. В кн.: Макамы, мугамы и современное композиторское творчество. — Ташкент, 1978.

²³ Указ. сочин. Красовской.

населением, осев на земле, овладев многими навыками жизни сельскохозяйственного и городского труда, стала называть себя сартами. В XIII веке, как известно, Среднюю Азию завоевали татаро-монгольские народы, часть из которых также «осев», смешалась с местным населением; их историки предлагают называть узбеками Мавераннахра (Заречья).

Но это скорее вольное наименование, собственно узбеки, т.е. «сам себе хозяин», — переселились в долинностепные просторы нынешнего Узбекистана в XVI веке с левобережья Волги, где они жили три столетия. Многие из них ярко-рыжие, скуластые, с голубыми глазами. Некоторые — светлые шатены с европеоидными лицами и светлыми глазами. Если краснолицые, скуластые, рыжие — прямые потомки Чингизидов, то светлые шатены могли явиться потомками сибирских тюрков, пришедших на Волгу с войсками татаро-монголов и, за три века, слившихся со славянскими племенами, обитавшими на правом берегу реки.

В XVI веке мощная волна разнообразных тюркоязычных народов, заселявших степи Средней Азии, повсеместно потеснила в предгорья и горы местных жителей. Это новое население избрало для себя самоназвание: узбек. К XIX веку сарты, узбеки Мавераннахра и узбеки во многих районах также слились. И, все же, до наших дней в некоторых поселениях Юга Узбекистана еще четко просматриваются средневековые народы и народности, и по самоназванию, и по приметам бытования, особенностям труда и своеобразию народной культуры.

— **во-вторых:** в VII веке Среднюю Азию подчинил Арабский халифат, воины которого стали упорно и последовательно насаждать новую, единую для всего региона религию Ислам.

Вместе с новой верой пришла арабская письменность и высокоразвитый научный и литературный язык, который вскоре становится всевосточным «языком культуры». Благодаря чему ученые и поэты Средней Азии выходят на мировую орбиту.

По доказательным предположениям узбекских ученых-музыковедов, главным образом Ф.М. Кароматова, в период «взрыва» культурных достижений в IX—XI веках — таджикско-узбекское искусство «отделилось» от религии, приобретя самостоятельность.

В эти же века точно определились два языка: таджикский и узбекский.

Однако в Средней Азии традиционные для оседлых народов празднества, еще до арабского нашествия «смешавшись» с элементами праздников кочевых народностей, должны были в новую эпоху Ислама видоизмениться.

Праздники поклонения различным древним богам, достаточно обширного местного пантеона, потеряли свою цель и особый смысл, но все же

окончательно не ушли из жизни. Боги и божественные деяния — опоэтизировались, стали по своей содержательной сути праздниками «труда» и праздниками «искусства». В жизни общества остаются только бытовые, жизненно необходимые обряды, связанные опять-таки с исконным трудом, рождением ребенка, свадьбой и похоронами.

Судя по памятникам материальной культуры доступного для обозрения тысячелетия: I-ые века до нашей эры, I-ые века нашей эры — «общение» с божествами осуществлялось посредством музыки, пения и танца.

Тексты песен легко изменить, грозного бога превратить в образ сказочного дива, богиню-производительницу — в поэтический образ прекрасной женщины, богиню леса — в фантастическую периду и т.д. и т.п. Тогда и музыка, и танец насытятся теми же поэтическими интонациями, теряя обязательную **определенность**, приобретая поэтическую свободу.

Таким, видимо, хотя и не «простым» путем, искусство узбеков и таджиков «выделилось» из древней религии. В связи с тем, что Ислам танец не включал в свои обрядности, танец, вместе с музыкой, начинал входить в сферы новой «светской» и «народной» культуры, задолго до IX—XII веков.

Необходимо сказать, что даже в самых строгих законах, определяющих смысл и содержание жизни мусульманина, в «Адате» и «Шариате», а также в устных проповедях — танец напрямую не запрещался. Но отношение к жанру у наиболее аскетической части суннитов было неодобрительным.

Однако преувеличивать это неодобрительное отношение не следует. Широко известно, что служители христианства в первые века православия в России активно боролись с «хороводными плясками», называя их бесовскими, греховными.

В Средней Азии у народов, именующих себя таджиками, сартами, узбеками, судя по различным историческим материалам, — танец не исчез из жизни народов ни на одно столетие, хотя резкие смены религий не могли не менять всего миропонимания народов.

На истории сложения узбекской национальной хореографии не могли не сказаться и слияния народов, имевших свои древние культуры и своеобразные верования.

Известный российский географ, историк, этнограф Л. Гумилев, проведший многие годы в Гулаге, а далее на поселениях в Сибири, посвятил глобальные труды сибирским тюркоязычным народам²⁴. Ни в одном из трудов он не отмечает тюркских танцев, тогда как китайские династичес-

²⁴ Гумилев Л.Н. Древние тюрки. — М., 1967.

кие хроники VI—VIII веков рассказывают о «тюркских» танцовщицах, гастролировавших в Китае. Понятно, что они не могли быть храмовыми служителями, а были явно светскими плясунами и плясуньями. Приезжали они из Самарканда, Бухары и Ташкента...²⁵

Любопытны материалы Гумилева, подробно описывающие своеобразную религию. Тюрки верили в «голубое небо», причем в этой вере не было мистического отношения к своему «Богу». Тюрки считали, что души людей приходят из Неба (космоса?!) и уходят из умершего тоже в небо (космос?!).

Вся живая и неживая природа как бы «растворяется» и «возобновляется» бесконечной голубизной... Никакой грозной силы в этой «голубизне» тюрки вроде не отмечали. Но! — не стремились к ней...

Среди тюркоязычных переселенцев и воителей, пришедших в Среднюю Азию в XIII—XVI веках из Сибири, левобережья Волги из Белой Орды, — основными народами значатся: барласы, кенегессы, джала, негай (нынешние татары), кунграта, найманы, кангли, мангыты, катаганы, дурмены, сарой, кипчаки, китай, кураминцы, и еще десятка два народов.

Так вот мангыты — карамангыты и акмангыты — кунграта, найманы, сарой, китай — по сей день активно не принимают в жизнь голубой цвет.

Этот факт был открыт случайно: когда пожилая танцовщица отказалась для выступления одеть голубое платье²⁶, все самодеятельные артисты ее поддержали; когда же, в порядке эксперимента, молодая певица, приехавшая в Карши из Ферганы, вышла в этом платье на сцену клуба колхоза «XXII партсъезда», зрители вначале стали как-то смущенно посмеиваться, а затем покидать зал. Все они были акмангыты.

Далее «эксперимент» с голубым платьем был проведен во многих поселениях, реакция была однозначная. Объяснить, почему нельзя пользоваться голубой тканью, умывальником, расческой, тазом, — никто не мог, отвечали только: нельзя, «бам», то есть «табу». Любопытно, что в словарном запасе нет понятия «голубой», если очень необходимо все же упомянуть нечто голубое, говорят: «кук» — зеленый...

Казалось бы ближайшие родственники мангытов и саройцев, барласы и кенегессы, основатели империи великого Тимура, из рода барласов, возводили замечательно красивые дворцы, медресе, мечети, украсив их голубыми, как небо изразцами, а их сородичи мангыты, кунграта, саройи скользят по изукрашенным порталам равнодушным, ушедшим «в себя

²⁵ Бичурин Н.Я. (Нокинф). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. — М. — Л., 1950.

²⁶ Каршинская обл., Касанский район, село Оброн. 1978 г.

и взглядом»... Хотя все бабушки и дедушки участников «голубого» эксперимента были уж по своим бабушкам и дедушкам — правоверные мусульмане, и все же — «голубой» цвет — «бам»! Какая стойкость привычки.

Не пытаюсь вступать ни в коей мере не только в дискуссии, но даже не рискуя предлагать перечень гипотез тюрковедов о древних религиях древних тюрков, однако необходимо отметить, что древние тюрки и их потомки имели *отличный* от народов Европы и многих народов Азии *тип* представленный о жизни, о ее циклах, о *жизненной силе*, что не породило необходимости в праздничные дни браться за руки и водить хороводы или, скажем, танцевать «линейные танцы». Для выражения и отображения жизненных впечатлений в музыкально-пластических образах древним тюркам, видимо, было достаточно «самовыразиться»... Видимо, не случайно в «богатырских степях» ценились и воспитывались люди «длинной воли». Стоит задуматься: не «сильной воли», а «длинной», т.е. терпеливой, выносливой, бесконечной. Кстати, вспомним, что само название народа Узбек — означает «сам себе бек», т.е. — вольный человек.

Любопытно также отметить, что перечисленные выше народы, пришедшие из Сибири, — основавшись на нынешних территориях Казахстана, Киргизии, Туркмении, — не имеют развитой национальной хореографии. Тогда как в Узбекистане тюркские народы — танцуют! Мангыты, живущие в большом поселении Хорезма Мангыт, имеют развитые народные и любительские полупрофессиональные танцы, а те же мангыты, живущие рядом по другую сторону Амударьи в Каракашакии, — не танцуют!

Ученые Казахстана, Киргизии, Туркмении объясняют этот феномен тем, что в Узбекистане тюрки «осели» на земле и стали смешиваться с местными древними земледельцами, естественно сливалась культура и танцы. Тогда как в Казахстане, Киргизии и Туркмении тюрки из древних крупных объединений в кочевьях перешли в маленькие семейные объединения, что не способствовало не только развитию, но даже сохранению танца. Хотя при тщательных поисках танцевальные реликты все же были найдены...

Понятие хореография вбирает в себя все возможные формы, классы, виды и жанры танца. Балет, Восточный классический танец, народные танцы, сценические танцы, бытовые, бальные и даже танцы на льду — объединяет понятие: хореография. Понятие это заимствовано европейскими профессиональными создателями танцев и балетов из театральной древнегреческой терминологии VI века до нашей эры. В представлениях древнегреческих трагедий в VI веке, в произведениях Софокла, выступал один актер, исполняющий все роли, позже стали играть два, три актера.

Поэтому важное место в представлениях-играх занимал Хор — масса людей, произносивших ритмично напевно тексты, комментирующие собы-

тия, вступая в диалог с героями трагедий. Хор, для большей выразительности, иллюстрировал текст синхронными телодвижениями и жестами. То есть «рисовал», графически изображал содержание текста. Соединив «хор» с «графикой», европейские создатели танцев назвали все танцевальное искусство хореографией.

В XX веке родились понятия: хореограф (создатель хореографии) и хореолог (исследователь хореографии).

Однако с понятием «хор» мы встречаемся в древней Сибири... Но, в основном не у тюркоязычных народов, а у тех, что не переселялись в Среднюю Азию...

Ученый из Улан-Удэ Д.С. Дугаров в одном из своих трудов отмечает: «Буряты единственный из монголоязычных народов, у которых бытует круговой *хороводный танец Ёохор*. Прежде эти танцы приурочивались к летним и осенне-весенним обрядам жертвоприношения родоплеменным божествам и духам». «Буряты, звенки и долганы этот танец исполняли, как правило, вокруг какого-либо предмета или объекта природы: шеста, столба, дерева, костра, горки. Молодые люди, обоюго пола, взявшись за руки, образовывали круг и медленно, переступая с ноги на ногу, двигались справа налево («по солнцу») и в такт движения танца пели хороводные песни. Постепенно движения ускорялись и, наконец, переходили в быстрые порывистые скачки вверх. При этом танцоры выкрикивали характерное припевное слово: ёохор, ёохор, *ёо-хоро-ёо!*» Сейчас круговые танцы бытуют у всех трех основных народов алтайской языковой семьи: у тюрков (якуты), монголов (буряты) и тунгусо-маньчжуров (эвенки)²⁷.

Далее Дугаров сообщает, что круговой *ёохор* (хоровод!) не является танцем всех алтайских народов, а только тех, что названы выше. Причем бытование хоровода зафиксировано в наскальных изображениях Забайкалья и Предбайкалья времен бронзы и раннего железа, *их оставили «европеоидные»* динлинские племена, далее их потомки: курыканы, которые явились предками якутов и бурят. *Причем китайские династийные хроники описывают танцы динлинов, точно совпадающие с современными танцами их потомков.*

Описав сложные взаимоотношения слияний нескольких народов, ученый заключает:

«Таким образом, круговой танец ёохор не был творчеством самих алтайских народов, а *является реликтом культурного населения древ-*

²⁷ Дугаров Д.С. Происхождение кругового хороводного танца у некоторых народов Сибири (к проблеме культурно-исторических контактов народов Алтайской языковой общности). (Тезисы докладов Алтайской конференции Rixc). Ташкент, IX, 1986. — М., 1986.

нейших индоевропейских племен, мигрировавших в Среднюю Азию и Южную Сибирь с Запада, еще в бронзовом веке».

Последние исследования историков подтверждают версии бытования индоевропейских народов на южных просторах нынешней России и Украины, откуда они расселились по территории Средней Азии, Афганистана, Индии и Сибири. В доказательство этой теории ученые приводят серии однозвучных, либо однокоренных слов, вошедших в словарные запасы перечисленных выше народов, а также в словарь восточнославянских народов. Весь словарь приводить нет смысла, приведем всего три слова, важных для данной работы:

1) ду — таджикский, два — русский, ту — английский.

Цифра два с давних времен у местных народов считалась и считается магическим числом; видимо, она идет от прародителей человечества — Адама и Евы.

2) чор — таджикский, четыре — русский.

Цифра четыре считалась «опасной»!

3) тан — таджикский, узбекский, стан — русский. Тан, стан — можно определить как Основа. Но смысл слова означает: все тело человека от головы до стоп, включая сердце, мозг, даже мельчайшие составные человеческого организма.

В узбекском музыкальном словаре есть понятие: «Тантана», его объясняют как Торжество.

В индийском музыкально-танцевальном словаре: «Тана-тана» — определяет совокупность ритмических фигур.

В узбекском музыкально-танцевальном искусстве очень популярны танцевальные песни и танцы «Тановар», представляющие один из жанров женского творчества Ферганского региона. Если пытаться объяснить это понятие (хотя все коренные жители понимают его без объяснения), то «Тановар» — стремление человека познать все превратности жизни — Любви, через Нежность, Ласку к Предательству и душевной Смерти...

Местные древнейшие народы, в том числе тюркоязычные, слились в IV тысячелетии до нашей эры с таинственными индоевропейцами, далее — уже в I тысячелетии до нашей эры — с персоязычными народностями, пришельцами из Передней Азии, далее — с остатками войск Александра Македонского; далее — уже в нашей эпохе — с сибирскими тюрками, частично с ирбитами, с татаро-монголами и вновь — с тюрками Белой Орды.

Но так складывались почти все народы мира — не случайно в Индии говорят на 586 языках, поэтому государственным языком стал — английский! В Китае народов и народностей не меньше. Все нации и народы Европы не менее сложно-слитные.

Высокая культура узбекского народа, в том числе развитая разговорная речь и литературный язык, науки, музыка, хореография, театр, изобразительное искусство — могли сформироваться только на базе обширных знаний самой жизни, культуры, выраженных в различных ракурсах и особенностях.

Замкнутые общества, состоящие из одного рода, племени, даже малой народности, без широкого общения с иными народами, слияниями людских особей и культур, придя в сегодняшнюю жизнь из дали десятков тысячелетий (!), — остались на уровне первочеловека, только что «выделившего себя из природы»

Смыслом и сутью народного и шире — национального искусства испокон веков была сама жизнь, жизнь людей всех сословий, а сверхидеей искусства всегда была мечта о лучшей жизни; воплощать жизнь в художественных образах помогало художественное Воображение.

Ученые отмечают, что уже на низшей ступени варварства начали развиваться высшие свойства человека. Одним из важнейших высших свойств они считают: **Воображение** — великий дар природы, содействующий развитию человечества, создавший неписаную литературу мифов, легенд и преданий, оказывая ими могущественное влияние на человеческий род.

Однако, эстетический Идеал народа, нации, также как и Красота, есть «продукт истории». И хотя «прекрасное — положительная общечеловеческая ценность», «восприятие предмета, как прекрасного, прямо зависит от характера и типа жизни народа».

Танец — один из Видов наиболее обобщенного и наиболее эмоционального искусства, в котором эстетический Идеал просматривается «зримо». Понять суть Идеала, значит понять суть художественного мышления народа, его мироощущения, мировоззрения, его Мечту.

Эстетический идеал в узбекском народном искусстве — энергично действенная личность, любознательная, заинтересованная в познании мира.

Мусульманский идеал — покорность, терпение, освещенные поисками Прекрасного во всей жизни: явлениях природы, самой природы, явлениях человеческой жизни, даже, казалось бы, самых неприглядных. Истинно правоверный мусульманин ищет во всей жизни Красоту, возводя ее в Идеал.

Лирический герой Народной узбекской хореографии не противоречит мусульманскому идеалу, ибо народные узбекские танцы возникают как бы от «чувства удивления» и «восхищения» самим человеком, его творческой энергией и «удивительной природы»²⁸.

Узбекский танец как бы естественно вырастает из собственных трудовых действий, особенностей климата, географии, из обычных бытовых действий

и символических обрядов, освещенных высоким восторгом всего человеческого бытия...

Узбекское танцевальное искусство на протяжении тысячелетий было своеобразным зеркалом, отражающим жизнь человека в обществе и жизнь самого общества.

Узбекский танец способен посредством минимума выразительных средств и очень короткое время (мгновенье) выразить сущность множества жизненных явлений.

Выражая и отражая явления жизни, — узбекский танец главным образом выражает человеческие чувства, порожденные впечатлениями от многообразной жизни.

* * *

В первых абзацах работы мы отметили, что узбекский танец включает в свои запасы все возможные в хореографии: Классы, Виды, Роды и Жанры танца. От примитивной, первобытной ритмичной подражательной и иллюстративной пантомимы до Классического танца.

А что представляет собою Классический танец?

Чтобы практически воспринять понимание абстрактных терминов — необходимо переключиться на восприятие элементарных теоретических понятий.

3. Немного теории

Классы, виды, роды и жанры в танцевальном искусстве

По законам, выработанным философией искусства, все Виды, Роды и Жанры делятся на два Класса:

1. **Народное искусство** (фольклор).

2. **Профессиональное искусство**.

Мы же добавим еще два Класса, важных в истории и самой жизни узбекского танцевального искусства:

3. **Полупрофессиональное искусство** — к которому отнесем искусство религиозных культов и религий.

4. **Любительское искусство** — профессиональное искусство, которое исполняют непрофессионалы — «любители».

И народное, и профессиональное танцевальное искусство подразделяется на основные Виды, Роды и нескончаемое количество Жанров.

Качественные признаки, отличающие каждое из этих обозначений, являются способом-орудием, дающим возможность анализировать многообразные содержательные формы Танца. Эти же «способы» являются орудием

²⁸ Высказывание гениально одаренного музыканта, танцора, кизикчи — Юсупа Кизыка.

ем для рождения танца, создания практиками новых танцевальных произведений.

Танцевальное искусство подразделяется на два Вида:

- а) Спортивно-гимнастический танец;
- б) Художественный танец.

Но понять принцип создания танца без понимания качественных особенностей танцевальных форм — невозможно.

Качественные особенности, создающие формы хореографического искусства, наиболее точно определяет термины:

- 1) Изобразительные средства;
- 2) Выразительные средства.

1) Изобразительные средства:

а) **подражательные** движения и звуки, копирующие «живую» жизнь (повадки зверей, птиц, рыб, пресмыкающихся, человека);

б) **иллюстративные** движения, повторяющие жизненные действия только человека (трудовые, бытовые, военные процессы) и организующие их ритмические формы.

Изобразительные средства рождает у человека непосредственная конкретная фиксация взглядом и слухом жизненного явления.

2) Выразительные средства рождает духовный процесс, происходящий в человеке. Непосредственное восприятие явления жизни взглядом и слухом происходит через Человеческую душу и порождает, создает звуки и движения Неконкретные, Обобщенные. Эти движения передаются музыкальными звуками, движениями всей двигательной системы человеческого тела, **отражая концентрированные человеческие чувства:** радость, горе, смятение, страх, ужас, торжество и т.п., создавая Образ чувства, переживания. (Естественно, что процесс создания произведения искусства, включающий процессы познавательные-оценочные и преобразовательные-знаковые, гораздо сложнее, нежели он изложен выше. В контексте данной работы дается самый «общий» ход процесса).

Исходя из вышеизложенного, мы можем **«Изобразительные» средства называть: безусловными, «Выразительные» средства — условными.**

Изобразительные средства в формах танца помогают «увидеть» жизненные явления, **выразительные средства в формах искусства заставляют и исполнителя-создателя, и зрителя переживать, сочувствовать, восхищаться, возмущаться и т.д.**

Однако изобразительные и выразительные средства в создании художественного Образа почти никогда не проявляются в своих чистых формах. **Изобразительность (иллюстративность) и выразительность (эмоциональное выражение) пребывают в танце либо в слитном, либо в чередующемся соотношениях.**

Большую роль в художественном танце играет так называемая **«ассоциативная изобразительность»**. Скажем: изображая повадки животного, исполнитель явно «подозревает» человеческие качества; например: «прыжок тигра» может ассоциироваться со смелостью, «взмах крыльев птицы» с душевным волнением. Резкие колебания рук, поднятых вверх, как бы изображают «ветер» через зримый образ «веток дерева, колеблемых ветром», эта ассоциация может быть углублена — в определенном контексте танца выражая — «смятение чувств».

Эти общеэстетические понятия и определения утверждают, что Танец — не сумма чисто физических, гимнастических движений, а результат совокупной, одновременной работы мысли, чувств и воображения человека, «высказанных» гармоническим единством Пластики, Ритмики и Мелодии.

Спортивно-гимнастический танец является внешне чисто «двигательным» способом ритмически организованных, гармоничных движений человеческого тела, без использования образных движений ни в их иллюстративных, ни в выразительных формах. Цель такого танца — само движение, отражающее силу, ловкость, энергию, что порождает исполнительский азарт, вызывая радость от ощущения гармонии, слаженности пластики. Вызывает зрительский восторг виртуозное владение различными техническими формами движений: от простого хода на месте в необычайных для быта темпах, до вихревых верчений и чисто акробатических движений.

Художественный танец — является организованными музыкой движениями человеческого тела, рожденными слитными усилиями мысли, чувства, воображения посредством изобразительных, ассоциативно-изобразительных и выразительных художественных средств, создающих в совокупности художественный Образ.

Однако, разделяя танец на два точно очерченных Вида, надо отметить, что **художественный танец вбирает в себя элементы спортивно-гимнастического танца в необходимых «связочных» разделах танца, в исполнении виртуозных разделов танца, а главное, в процессе обучения,** построенном на элементах спорта и гимнастики, вырабатывающих эластичность мускулов, связочно-двигательного аппарата и дыхания танцора.

Спортивно-гимнастический танец также использует элементы художественного танца, особенно в его условных выразительных формах.

Род в искусстве определяется особенностями структуры определенного Вида искусства, которое впитывает в себя некие качества из иных сопредельных Видов искусств.

Танец, являя собою нераздельное единство ритма и пластики, воплощает в движениях Музыку — поток непосредственных эмоций, т.е. лирику, музыкальную тематику, особость музыкальной драматургии и т.п.; исполь-

зует элементы Изобразительного искусства — рисунок движений, рисунок передвижений, формирует объемные, «скульптурные», статуарные позы и т.п.; принимает из Литературы, прозы и поэзии — сюжет, фабулу, характеры, ассоциативные образы и т.п., из драматургии — организующие конструкции: завязка, развитие, кульминация, развязка и т.п.

Если учитывать только эти качественные признаки, Танец имеет только три Рода: Сюжетный танец (от Литературы), Лирический танец (от Музыки), Статуарный танец или Орнаментальный (от всего изобразительного искусства, ибо статуарность и орнаментальность наиболее важные художественные элементы в организации движущейся в пространстве пластики).

Однако практики хореографии, совместно с хореологами, исходя из того, что понятие Танец — обобщенное, абстрактное, учитывают при классификации качественные признаки самого Танцевального искусства, то есть живой жизни танца, — позволяют провести деление на следующие Роды:

1. *Подражательные танцы*, художественно копирующие повадки животных, зверей, птиц, рыб, растений, человека — то есть живой природы (используя изобразительные, ассоциативно-изобразительные и выразительные средства).

2. *Иллюстративные танцы*, отражающие процессы труда — охотника, рыболова, птицелова, сбор урожая, ремесленное рукоделие, военные сражения, то есть деяния человека, используя изобразительные, ассоциативно-изобразительные и выразительные средства.

3. *Лирические танцы*, непосредственно выражающие, или образно изображающие человеческие ощущения, чувства, переживания.

4. *Экстатические танцы*, выражающие поток концентрированных нервных ощущений и чувств большой силы, обозначаемые психологами «экстазом». (Экстатические танцы отражают впечатление человека от воздействия на него природных стихий и «сверхъестественных» сил).

Два последующих рода танцевального искусства являются неразрывной частью разработанного сценарного действия:

5. *Обрядовые танцы* входят как обязательная часть в разработанные сюжеты, многочастные действия, состоящие из словесных, актерских, цирковых, музыкальных и танцевальных видов искусства. Обряды разрабатывают темы взаимоотношений Человека и Природы; демонстрируют «живые» силы природы; отмечают календарные циклы (Весна, Лето, Осень, Зима); отмечают главные события в жизни человека: Рождение, Свадьба, Смерть.

Специальные обрядовые танцы являются собранием из подражательных, иллюстративных, лирических, экстатических танцев, спаянных определенным сюжетом и музыкально-песенным материалом, который определяет *Манеру и Характер их исполнения*.

6. *Ритуальные танцы* — также входят как обязательная часть разработанного сюжетного действия. Их отличает тематика действий, посвященных взаимоотношениям Человека и Общества: совершеннолетия; посвящения в воины, охотники; избрание на должность вождя, старейшины клана; выборы в своеобразные профессиональные Союзы и т.п.

Специальные ритуальные танцы состоят из многообразных танцев, спаянных разработанной, узаконенной сюжетностью, музыкальным материалом, определяющим и Манеру, и Характер исполнения.

Экстатические танцы шаманов, колдунов, знахарей, впоследствии храмовые танцы, также являются специальной частью разработанного, узаконенного сюжетно-религиозного действия — ритуала.

Профессиональное танцевальное искусство слагается также из двух основных Видов, но из них, на базе всего народного творчества и других Видов профессионального искусства, слагаются иные Роды, причем в каждом мировом регионе отличающиеся своими качественными признаками. Об этом пойдет речь в разделе Профессиональный танец.

4. Жанры в народном танцевальном искусстве

Если качественные признаки Рода в искусстве формируют собственные качества, в слиянии с качествами других видов искусств, то качественные признаки, художественные средства *Жанра* определяются «изнутри» самого рода искусства.

Преобразующей силой в создании танца в определенном Жанре становится художественная Цель создателя, либо исполнителя, которые выбирают художественные Способы для активного воздействия на зрителей.

Автор произведения, желая вызвать радостно-положительные эмоции, демонстрирует образцово-показательные характеры, радостные события, ощущение счастья бытия, приятные явления природы. Желая выявить и показать отрицательные силы жизни, вызвать интерес к ним, автор демонстрирует драматичность чувств, ощущений, явлений, событий, вплоть до триггического финала — смерти.

Эстетик М. Каган пишет: «На одном полюсе находятся жанры, воплощающие максимальную степень положительной оценки явлений жизни, жанры славословящие: гимн, ода, дифирамб, героическая поэма; на другом полюсе — жанры наиболее резкого отрицания, сатирические. Между эти-

ми полюсами располагаются промежуточные жанровые серии: жанры, выражающие скорбь по утраченному: трагедия, реквием, похоронный марш, элегия, а у другого конца диапазона — серия юмористических жанров, в которых отрицание имеет не уничтожающий, а снисходительный, незлобный, даже дружелюбный и веселый характер — фарс, водевиль, дружеский шарж, шуточная частушка и т.п.»²⁹.

Теория драмы сводит немалое число жанров к четырем основным:

1. Комедия — юмористическая (добрая насмешка), сатирическая («убивающая» смехом), бытовая (демонстрация нравов жизни).

2. Драма — сцены жизни, где отрицательные и положительные силы жизни находятся в остром столкновении.

3. Трагедия — сцены жизни, в которых мощные отрицательные силы нещадно угнетая, побеждая, губят яркое положительное явление жизни.

4. Гротеск — предельная концентрация отрицательных сил, принимающих либо комические, либо трагические формы.

Многообразие жанров питается многообразием жизненных тем, которые в зависимости от авторской Цели — Идеи — по-разному преобразовываются в содержательных формах. Одна и та же тема может быть раскрыта драматически, трагически, комически или гротесково.

Фольклорный танец любого народа демонстрирует огромное число жанров. Ибо, именно в художественных принципах *создания танца в определенном Жанре — таится бесконечность*. Именно «жанр» помогает отобразить сиюминутную тему дня и эпическую длительность «исторического» танцевального сказа.

Особенности четкого отражения Родовых и Жанровых качеств танца в исполнительском искусстве сосредоточены в особой Манере и Характере танцевания.

Манеру танца складывают и направляют качества тех Родов искусств, с которыми спаялся танец: сюжет, тематика произведения (от Литературы); костюм, его расцветка, крой, фактура ткани, ювелирные украшения; форма обуви; рисунок движений и передвижений; своеобразие скульптурности позировок (от изобразительного искусства) и т.д.

Гармоничное «сочетание» всех этих элементов в практике называют Стилистикой. Она и определяет Манеру исполнения.

Пластика преобразуется: по особому «ставят» корпус, определяют особое направление мускульных сил, смену этих направлений и малых, тончайших «интонированных» штрихов-движений, расширяющих выразитель-

ные возможности танца-образа. (Раздольные, широкие движения; острые; плавные; длительные; судорожные, убыстренные и т.д. и т.п.).

Отражая жанровые качества, выявляя комически-юмористические, сатирические, драматические, трагические явления жизни, черты Характера человека, танцор, имея «свой» материал и цель, преобразует пластику тела, создавая Конкретный художественный Образ.

Жанровые признаки как бы сами преобразовывают формы танца, насыщая каждый пластический штрих определенными эмоционально-зримыми характерными особенностями, «организуют» и «подробно» конструируют движения, вникая буквально в каждую деталь танца, мимики, костюма.

Определенно «поставленное» состояние корпуса (подтянутость, «расхлябанность», зажатость и т.д.) организуется благодаря определенному распределению: а) направлений мускульных сил (внутрь корпуса, вширь, вниз; от плечевого пояса до талии, от стопы вверх до пояса, создавая «конфликтную» линию в талии и т.п.); б) состоянию и формам плечевого пояса (приподнятые плечевые суставы, резко опущенные вниз; асимметрично расположенные: один сустав приподнят, один — опущен, один сустав выдвинут вперед, другой — назад и т.п.).

Формы «организованных» движений рук (с округлыми локтями, острыми локтями, прямой линией руки с кистью, с отогнутой кистью и т.п.) формируют положение самой кисти (с напряженно вытянутыми пальцами, соединенными или раскинутыми всей «пятерней», собранными в полуклац, в кулак и т.п.). Организованные движения ног (с мягким неглубоким илие — приседанием, с резким глубоким приседанием; в естественном положении; с выбросом ног — мягким, резким — вперед-назад, в стороны, вверх) определяют формы «работы» стопы (ход на полупальцах, ход с пятки, на пятках, ход на всей подошве с выворотными стопами, ход на всей подошве с «обратной» выворотностью — косолапостью и т.п.).

Организуются и своеобразные движения корпуса (резкие или мягкие повороты корпуса до талии влево-вправо, откидывание назад, вперед, «крутовращение» верхней части корпуса «вокруг» талии и т.п.).

Большую выразительную роль извлекают из разнородных по характеру движений: одна танцевальная фраза плавная, другая — резкая, колючая, что помогает достигать выражение конфликтности, комического и драматического эффектов.

Своеобразие форм с обязательным акцентом на определенном Характере движений в сочетании с мимикой — может выразить любые оттенки драматического, трагического, комического, либо гротескового образа.

²⁹ Каган М. Морфология искусств. — Л., 1972.

Выделяя, «собирая на одну стезю», эмоционально зримую пластику, создатель-исполнитель может конструировать благородный, идеально положительный и отрицательный, «безобразный» образ, потешный и «отвратительный» образ, может выразить эмоционально окрашенными специально преобразованными движениями трагическое бессилие, душевную опустошенность и трагический порыв в небытие, равный героическому подвигу.

В хореографической практике качества преобразования пластики, исходящие от качественных признаков Жанра, — обозначаются Характером танца.

Надо особо подчеркнуть: Родовые и особенно художественные жанровые качества заключают в себе почти бесконечные художественные возможности для создания разнообразных конкретных произведений.

5. Эмоциональная образность узбекского профессионального классического и народного лирического танца

Узбекский профессиональный танец представлен:

— во-первых, в представлениях традиционного узбекско-таджикского театра Масхарабозов, которые при помощи пластики и мимики создают обобщенные Образы-типы, Образы-маски;

— во-вторых, в искусстве артистов традиционного цирка, в представлениях которого играют вспомогательную роль;

— в-третьих, в искусстве профессиональных танцоров.

«Классические» узбекские танцы в традициях исполнялись также, как многие народные и любительские танцы — Соло. Танцевальное «одноголосье» отражает своеобразие развития всего среднеазиатского музыкального искусства.

Одним из самых важных и серьезных достижений многовековой музыкальной культуры узбекского и таджикского народов явились объемные, глубокие по содержанию, многоступенчатые, сложные по форме Инструментально-вокальные музыкальные произведения — Маком (внешне напоминающие форму европейских сюит).

Индийские Раги, азербайджанские и армянские Мугамы, иранские и арабские Макамы родственны узбекско-таджикским Макомам по своей формальной, содержательной сути и самому способу бытования.

Изучение Макомов началось уже в прошлом веке европейскими учеными-музыковедами. В 70-е годы XX века они были признаны мировой музыкальной общественностью «высшими формами профессиональной музыкальной

культуры народов Востока», равными по своей историко-культурной значимости профессиональной музыке Европы, симфонической музыке и опере.

Философская глубина музыкально-образных обобщений, насыщенность эмоциональными пределами человеческих чувствований и тонкостью нюансировок, высокопрофессиональная разработанность форм, технических приемов исполнительства делают этот пласт музыкального искусства одним из наиболее интересных и значительных достижений культуры Человечества.

Специфические формы вокально-инструментальных Макомов, унисонного звучания, способны создавать чисто музыкальными средствами объемные художественные образы в развитии, открывать «диалектику» человеческой души столь же выразительно и впечатляюще, как и развитые формы гармонически разработанной многоголосой симфонической музыки.

Приемы исполнительства и сам способ бытования Макомов был непонятен «послевозрожденческой» Европе, создавшей к XVIII веку развитые формы многоголосой музыки, что и породило «европоцентристский» взгляд на Восточную профессиональную музыку как на «неразвитые» формы фольклора.

Макомы, не фиксируемые нотами, могли существовать в полном объеме только благодаря особенностям бытования.

Из поколения в поколение Макомы изустно передавались от Уста — мастера к Шогирду — ученику.

Маком становился «объективной реальностью» только в моменты его исполнения, потому к самому способу передачи Макомата в цепи Уста — Шогирд — относились очень серьезно.

Важным моментом являлось и то, что процесс исполнения часто становился одновременно и процессом сочинения: своеобразной импровизацией на материале определенных музыкальных ладов, которые складывались и отрабатывались из поколения в поколение. Музыкальные Лады закреплялись: во-первых, слуховой памятью исполнителей-композиторов (уста-шогирдов), во-вторых, в своеобразных музыковедческих трудах. Средневековая музыковедческая наука входила в разряд Математики. В этих трудах «закреплялись» достижения музыкального искусства определенного времени, закреплялись уточненные данные о Ладах и сведения о сложных «архитектурных» формах всего Макома.

В Макомах отсутствуют конкретно изобразительные художественные средства, которые могли бы отображать какие-либо конкретные сюжеты. Обобщенная выразительность музыкальных образов Макомов может выстраиваться в обобщенно-поэтическую Программную «сюиту» и в обобщен-

но-поэтическую Не программную сюиту. Программность Макомов заложена в словесно-вокальной поэзии.

Профессиональные танцы Ферганского края, Хорезма, Бухары, также как и инструментально-вокальные Шашмакомы и ферганский Чормаком — зафиксированы «исторической памятью» в определенных, сложных ритмо-мелодийно-танцевальных «сюитах». В Фергане — это «Катга-уйин», в Бухаре — «Маком-ракси» (уфари), в Хорезме — также «Маком-ракси» (уфари).

Старейшие мастера упорно называют все эти сюиты «Маком-уйини», предостерегая, что нельзя путать «Шашмаком и Чормаком» с «Маком-уйини» — это совершенно разные произведения³⁰. Хотя танцоры профессионалы безусловно танцевали «уфари» (ритмические части) и из Шашмакомов и из Чормакомов.

Музыкальный Маком — является: во-первых, историческим собранием музыкальных Ладов; во-вторых, собранием наиболее выдающихся произведений, созданных в границах определенных ладов (они шлифовались века); в-третьих, «школой» для подготовки профессиональных певцов, инструменталистов и сочинителей — бастакоров.

Танцевальные Макомы также являются:

— во-первых, историческим собранием определенных ритмических, ритмомелодических частей — усулей — и соответствующим им комплексным телодвижениям;

— во-вторых, собранием наиболее выдающихся танцевальных произведений, созданных из материала определенных ритмических фигур усулей и ритмо-мелодийных частей;

— в-третьих — «школой» для исполнителей и сочинителей.

Ритмо-танцевальный «усуль», также как и ритмо-мелодико-танцевальные части, является *определенной, закрепленной музыкальной фигурой, лучше сказать: формулой. Как и в математике, музыкальная формула является выводом, который развивается в доказательстве.*

Исполнение усулей (чисто ритмо-танцевальных и ритмо-мелодийных) могло быть формальным, то есть повторяющим формулу «как она есть», могло быть творческим, когда музыкант «доказывал», развивал музыкальную фигуру.

Здесь надо особо подчеркнуть: *«усуль» в танцевальных Макомах закрепляет в себе не только звуковое выражение, но и его пластическое выражение.* Поэтому понятие «усуль» в танце обозначает: *определенная ритмо-танцевальная формула.*

³⁰ Краткие сведения о мастерах-сообщителях даны в конце книги.

Исполнители-танцоры шли за музыкантами, «развивая» или отражая в пластике звуковой усуль. Выдающиеся танцоры импровизировали, заставляя музыкантов отражать их пластические фигуры.

В быт и в науку вошло понятие: «Макомное пение»; видимо, можно ввести понятия — «Макомный танец» и «Усульный танец».

Теперь нам понятно, почему знаменитых музыкантов, аккомпаниаторов, танцоров называли «Усульчи» — знатоки и хранители Усулей, в их звучанье и пластическом выражении.

Как правило, своеобразным дирижером, руководителем инструментальной группы, аккомпанирующей танцорам, является музыкант, исполняющий «ведущую партию» на дойре (своеобразном бубне). Дойрист непременно должен знать все «усули», которые он развивает во время исполнения. Чтобы «развить» их, дойрист обязан владеть виртуозными приемами игры и «виртуозно» знать танцевальные формы всех частей Макомов.

По сути дела «Усульчи» были традиционными Педагогами и Балетмейстерами.

Особенности построения танцевальной музыки, структура частей «Катга-уйин», «Маком-ракси» — выявляет необычные для европейской хореографии художественные задачи, встающие перед исполнителями узбекских танцев.

В Европе утверждают: «танец — есть ожившая музыка, *зримая мелодия*». В узбекских танцевальных композициях мелодии может и не быть, танец рождает ритмы, ведут ритмы: «Оживший в движениях тела ритм — есть узбекский танец».

Выдающийся российский композитор Р.М. Глиэр, отмечая значение ритма в узбекской музыке, считал, что «он столь же самодовлеющ, как и сама мелодия, и если, с одной стороны, пьесу можно построить на одной мелодии, то, с другой стороны, можно построить музыкальную пьесу исключительно на одном ритме»³¹.

Редкое ритмическое богатство и «любопытная техника синкопирования» — по выражению Б. Асафьева, в инструментальной и вокальной музыке делает почти всю узбекскую музыку танцевальной³².

Танцевальные композиции — усули — отличаются особым богатством и разнообразием ритмического рисунка.

Узбекские макомные танцы Ферганской школы исполняются в сопровождении только ударных инструментов (дойра — тип бубна, нагора, кос-

³¹ Романовская Е.Е. Статьи и доклады. — Т., 1957. (Глиэр).

³² Там же. Асафьев.

нагора — тип литавр, кайрак — кастаньеты, состоящие из двух пластин — каменной и железной). Тогда музыкальная композиция представляет собой цепь, состоящую из множества усулей. Сложность воспроизведения такого рода танцев заключается в том, что исполнитель, подчиняясь четкому, бесконечно меняющемуся ритму, обязан всем комплексом телодвижений «пропеть» мелодию, то есть выразить чувственное содержание танца пластикой тела.

«Пропеть» мелодию усуля танцору помогает особое звучание дойры, которая воспроизводит звуки разной высоты, при ударе в середину инструмента и в ободок. Комбинация звуков разной высоты, создающая динамические и звукотембровые эффекты, делает аккомпанемент на одном инструменте «Эмоционально полифоническим».

Мелодические танцевальные пьесы Ферганы, Хорезма, Бухары строятся также на сочетании разработанных усулей, ритмическая поступь которых выделяется подыгрышем на ударных инструментах или четко определяется в сопровождении струнного шипкового инструмента, чаще всего это — дутар, танбур, рубаб, или струнного ударного — чанга, инструмента типа цимбал.

Известный среднеазиатский ученый-энциклопедист Фараби в своей «Книге классификации наук» говорит о «жесте» как о важной части музыкальной науки. Он пишет: «У музыкальной науки имеются три корня: метр, мелодия и жесты».

«Метр изобретен для того, чтобы привести к известным пропорциям разумные понятия; мелодия изобретена для того, чтобы привести к известным пропорциям высокие и низкие звуки; эти два корня подчинены чувству слуха. Жест же подчинен чувству зрения, он установлен для того, чтобы подобные и подлежащие сравнению между собой движения были согласованы с метром и звуком. Наука жеста подчинена этим двум главным чувствам, то есть слуху и зрению».³³

«Наука жеста» отрабатывалась в танцевальных экзерсисах «Маком-уйина» — «Катта-уйина» по системе, перекликающейся с системой Станиславского в разделах о «темпо-ритме».

Известный европейский музыковед Р.И. Грубер подчеркивает, что музыкальная культура арабов, иранцев и среднеазиатских народов на протяжении всего средневековья содержала в себе жизнеутверждение, — «Это — величайшая страстность, нередко переходящая в стихийную чувственность, стремление к выразительной передаче всех изгибов эмоционального строя

любящей, тоскующей, страдающей, восторженной личности. Это — глубокая заинтересованность во внутреннем мире переживаний»³⁴. Эта глубокая заинтересованность во внутреннем мире переживаний человека, личности четко выявилась в системе танца, в Школе классического узбекского танца.

Образность узбекского и таджикского танца — условно-эмоциональная, т.е. — выразительная (образность узбекского макомного танца соответствует образности европейского классического танца). Однако художественные приемы, помогающие обобщать непосредственные, иллюстративные движения человеческого тела в обобщенные телодвижения, могущие отразить жизнь «человеческого духа», более поэтизированы. Это качество активной поэтизации чувств и действий человека ассоциирует Узбекский макомный танец с Испанским «классическим» танцем. Потому и формы узбекского макомного танца выстраиваются, как и в испанском «классическом» танце — слитные движения всего человеческого тела — корпуса, рук, ног, без специального выделения движений ног.

Узбекские макомные танцы конструируются из огромного числа комбинаций положений рук, ног, корпуса, движений шейных позвонков, передвижений-ходов, разного рода вращательных движений на месте и с продвижением, поз.

Именно бесконечное множество комбинаций движений различных частей корпуса, а не бесконечное множество отдельных движений, элементов танца — дает материал для создания бесконечного числа танцев. Ибо построение элементов танца (движений отдельных частей корпуса, рук, ног) — строго регламентировано и не только в своем единичном выражении, но и в определенных сочетаниях.

Формы танца — точно определены.

Постановка корпуса и манера исполнения — обязательны.

То есть макомный узбекский танец, сгруппированный в формы и разделенный на элементы, — уже система, а не свободная импровизация.

Пользуясь формулой известного русского хореографа — Федора Лопухова, вскрывающего значение отдельного движения в европейской классической хореографии, о движении узбекского макомного танца можно сказать: «Движения имеют собственную значимость и мысль», а не просто выражают индивидуальное настроение исполнителя «через» его общенациональный характер, что является основным признаком фольклорного танца.

³³ Джумаев А.Б. Трактат о музыке Мухаммада Нашапур. — Т., 1985.

³⁴ Грубер Р.И. История музыкальной культуры. — Т. I. — М. — Л. 1941.

Здесь важно понять, что обобщение танцевальных форм произвели несколько веков тому назад образованные высококвалифицированные мастера танца, что они определили Каноны, создали Систему, что помогло сохранить и донести до наших дней никем не зафиксированные на бумаге: Главные формы танца, Основные ритмы, «формулы» и мелодии. И не просто донести, по-своему развить, ибо если бы танец, на каком-то историческом этапе, перестал отражать жизненные интересы, он бы непременно умер. Значит, танец видоизменялся, рождалось новое содержание, а Система, Каноны помогали обновлять и сохранять Главное, Основное.

Идейная суть узбекских макомных танцев — утвердительная, гуманная; разнообразие тематики танцев — необозримое, в котором равно важное место занимают интимно-человеческие темы и общечеловеческие темы.

Большой запас отточенных и точно разработанных движений, сведенных в определенные Формы, способные выразить огромное количество человеческих чувствований, переживаний и ощущений, дает возможность при различных конструктивных комбинациях создавать танцевальные образы, т.е. действительно передавать гармоничными движениями человеческого тела обобщенную человеческую мысль и чувство.

а) Основные формы.

Двигательные системы европейского классического и узбекского макомного танца — различны.

Формы европейского классического танца определяют:

1) Полная «выворотность» ног; 2) Состояние ног: напряженно выпрямленные; 3) Состояние спины: выпрямленная спина, с ощущением запаса силы в мускулах; путь мускульных сил: от стопы по всем ногам к талии, от плеч по спине к талии; 4) Позиции (обязательные) выворотных ног; 5) Позиции (обязательные) рук (4 или 6) с определенным запасом мускульных сил; 6) Позы (обязательные); 7) Вращения на месте и с продвижением; 8) Прыжковые движения вперед, вверх; 9) Прыжки с круговращением в воздухе; 10) Ходы, верчения на пуантах — (твердый носок на женских танцевальных туфлях); 11) Поддержки — слитные движения кавалера и танцовщицы, имеющие акробатические формы.

Двигательные принципы узбекского макомного танца иные:

Положение ног: в ферганском танце почти естественное с «естественной» выворотностью; в хорезмском и бухарском с «естественной» выворотностью и более резкой — полувыворотностью и почти полной выворотностью.

Выворотность, т.е. разведение коленей в стороны, раскрытие ступней ног вперед, — является неперменным свойством движений ног в классическом (балетном) танце, ибо разработанная выворотность помогает производить многие сложные танцевальные «классические» комбинации. Каждому челове-

ку свойственна, если он имеет нормальное строение ног, небольшая выворотность, что называется «естественной» выворотностью, но у представителей разных народов степень выворотности различна, так как формирование выворотности зависит от физического воспитания человека, своеобразие приемов его исконного труда, рельефа местности, где живет человек.

У представителей узбекского народа естественная выворотность выявлена больше, нежели у русских, украинцев, белорусов, прибалтов. Своеобразная отработка выворотности проходила в течение всей жизни. — Отсутствие мебели для сидения позволяло человеку сидеть только на полу, для чего избиралась наиболее удобная поза — ноги сгибались в коленях, колени разворачивались в стороны, ноги скрещивались, ступни подкладывались под колени (правая под левую, левая под правую). Такой своеобразный ежедневный тренаж вырабатывал совершенно естественную, но довольно отчетливую выворотность. Она, безусловно, сказывалась в танце — и в своеобразии ходов, и в позах, и особенно во время произведения движений верчения.

За последние годы резко изменился быт народа, особенно у горожан, — меняется и походка у молодежи, у которой сейчас наблюдается чуть заметная естественная выворотность. Потому, при постановке танцев, следует помнить, что та естественная, но гораздо более отчетливая выворотность, которая свойственна характеру танца узбекского хореографического наследия, является важной и специфической чертой, которой ни в коем случае не стоит пренебрегать, ибо от нее во многом зависит выявление своеобразия национального танца.

Как уже отмечалось, язык узбекского классического профессионального танца складывают движения Выразительные. Это особенно важно для понимания узбекского Народного лирического танца. Танцоры из народа и танцоры-Любители, сделавшие танец своей второй профессией, хотя и были самоучками, составляли свои танцы, подражая профессионалам, также из движений Выразительных, условных, но активно эмоционально насыщенных.

Узбекские поэты танца — виртуозы-исполнители, собиратели и хранители усюлей сравнивают Ферганские профессиональные и любительские танцы с распускающимся или увядающим цветком. Поэтические образы расцветающего бутона: тюльпана, подснежника, ириса, увядающей розы, цветы миндаля, срываемые порывом ветра, часто встречаются в строфах стихов и песен, раскрывающих эмоционально чувственный подтекст танца. Этот лирический подтекст живет в характере кантиленных, льющихся движений, порывистых виртуозных верчений, на месте и по кругу, и плывущих «над» землей танцевальных ходов.

Талантливый российский балетовед Голубов-Потапов в одной из своих статей, посвященных исполнению Ферганских танцев Тамарой Ханум, писал: «...Узбекские танцы ищут простора не во вне исполнительницы, а внутри ее. Они общительны, правдивы, не бегут от откровенности. Их порывистость не то, чтобы сдержанная, а — я бы сказал — стеснительная. Тут нравы и привычки Востока. Восточная женщина горячо чувствует, но она в признаниях любви стыдлива. Она не мечется, а замирает. Останавливается как вкопанная, и застывает, каменея, в плавной, благородной позе вполне законченной скульптуры и незаконченной драмы... Ее течение и исход дальше... А пока впечатление недосказанности, манящее и многообещающее...». «Остановки упруги и ритмичны. Это особая статика. Не передышка, не пауза, а сжатая концентрированность движения. Если хотите, его потенциальная форма. Ослабьте мышцы, дайте телу разгон и свободу, и оно без трамплина, силой разбуженной энергии, ринется вперед и заполнит пространство сцены...

Ноги в танцах Востока редко отрываются от земли. Их красота не в полете, а в поступи. Руки взлетают птицами, парят, колеблются, дышат, рассекая и загребая воздух гибкими ладонями — крыльями. Неподвижность танца — красноречива. Она дает меру и смысл движению, но говорит молча, говорит осанкой, робким поворотом или томным покачиванием плеч, говорит трепетным взмахом кисти, легким малозаметным кивком головы и, прежде всего — взглядом. Ноги ступают мягко, как по ковру. Они едва касаются земли, прижимаются к ней, но не обременяют ее. Танцы тихо стелятся поверху. Даже в плясках буйных, плясках иступления, когда человек выходит из себя, возмущается и безумствует, принимает позы жесткие и резкие, ног почти неслышно. Они крепко и бережно держат непокорное тело и не устают от своей динамической нагрузки... В ногах какая-то удивительная устойчивость или настойчивость мягкости.

В этих танцах восхищаешься женской самоотверженностью: она равнодушна к женскому слабоволию, любит бойкость и не терпит развязанности... Тут сосредоточенность в себе, притаенность и сокровенность страсти...

...Главное в танце — руки, чуткие и трепетные руки, заветное мастерство пальцев и кистей. — Равной ему нет ни у одной пластической культуры Запада...»³⁵.

...Если ферганский танец сравнивают с «распускающимся цветком» и называют «танцем Весны», то Хорезмийские танцы, пожалуй, можно на-

³⁵ Голубов-Потапов. Тамара Ханум. Журн. «Театр», 1946.

звать «танцем Осени». Однако не осени, как времени умирания природы, а осени щедрой, созревшей природы, багряных красок, золота листвы. Недаром костюмы исполнительниц профессионального танца украшают своеобразные головные уборы, нагрудные ювелирные украшения, изображающие лепестки. Сотни дурых лепестков, величиной с ноготь мизинца, одетые на легкие цепочки вперемешку с алыми кораллами, — шелестят, шуршат, глухо позвякивают, помогая танцу славить щедрую осень.

(Любопытно, что металл, из которого изготавливаются ювелирные украшения, называют «белый металл», хотя он цвета пожелтевших листьев, его готовят из 30% золота, 50% серебра и 20% меди).

Однако сама постановка корпуса, повадка — явно, но элегантно подражает миру животных и пестрому миру птиц, что определяет всю образную систему танца.

Основные и производные формы танца Хорезма, также как и танца Ферганы, «скрываются» в ритмо-пластических усулях, составляющих иллюстративно-поэтические образы. — Взмахи крылышек голубей и жаворонков, разворот крыльев беркутов и орлов, переливчатую рябь фазаньих перьев, степенную поступь цапель, верткость слетевшей с удочки шуки, мягкую увальность кротов, стройность алых тюльпанов и жухлую зелень мощных, приземистых, причудливо изогнутых веток саксаула; мы услышим топот козлиных копытц, звонкую поступь лихих скакунов, курлыканье журавлей, сварливые голоса чаек, делящих добычу, и пение «переливающих из бархана в бархан» песков пустыни; мы увидим, услышим перекаты золотистых волн Амударьи...

Однако, серия пластических образов Макомного хорезмийского танца не является непосредственным отражением впечатлений от «живой» природы. «Первичные» образы переплавлены в отражение человеческих ощущений, чувств, страстей: нежность, ненависть, игривый обман, страх, надежду.

В системе Макомного танца Хорезма заложены и выражены особенности истинно и даже истоиво национального характера. В ней сосредоточены художественные формы, отражающие историю народа, приметы жестокой и коварной природы и ее покорителя — Человека: смелого до дерзости, ловкого, сильного, энергичного, озорного, тонко чувствующего и юмор, и лирику, человека, умеющего усмехнуться и насмехаться, насмешить и удивить, устрасить и восхитить.

В Хорезмийском танце движения ног столь же важны, как и движения рук — подскоки, флик-фляки, полуприсядка и присядка. И в самой постановке корпуса играют важную роль ноги, всегда либо в средней выворотности, либо в малой, и всегда с чуть присогнутыми коленями — будто

подготовительная поза для прыжка вверх, и вдаль... Но в хорезмийском танце — полностью отсутствуют движения вращения...

...Бухарские Макомные танцы — энергичные, страстные, наступательные; поступь — утвердительная, напористая; движения корпуса — ломкие и, в тоже время, протяжные; движения рук то точные, резкие, то мягкие пластичные, изоощренно изогнутые; положение ног на чуть присогнутых коленях, всегда в средней, нередко более чем средней, выворотности; голова часто вскинута вверх, к небу, плечи откинута назад, будто танцор впитывает лицом, руками, плечами, грудью энергию солнечных лучей. Исполнители бухарских танцев живут всем телом, чувствуют каждый мускул, вычерчивая движением корпуса, рук и ног сложный рисунок. Бухарские танцы — это непрерывный поток изобретательных движений, изысканных поз, медленных, плавных, затяжных поворотов на месте и — вихревых верчений по кругу, по прямой, по диагонали.

Бухарский танец, напитавшись содержанием народных плясов, долгое время развивался, шлифовался в особом кругу художников — светских придворных, которые выработали особо изощренную образность, эмоционально повторяющую поэтическую символику декоративного орнамента, разработанного с математической точностью.

Нередко бухарский Макомный танец называют «таджикским», исходя из языковой основы. Действительно, в Бухарском и Самаркандском регионах проживает немалое число людей, говорящих на фарси и даже средневековом дари-фарси. Но столь же немалое число жителей считают «своим» родным языком — узбекский.

Как уже отмечалось выше, древнейшие жители нынешнего Узбекистана в большом числе были персоязычными, но уже в первые века до нашей эры на просторах степей и пустынь проживали и тюркоязычные племена, и таинственные индоевропейцы, подарившие и таджикскому, и узбекскому языку довольно объемный словарь.

Бухарский и Самаркандский Макомные танцы — являются чисто городской культурой, однако опирающейся на народное творчество также, как Макомные танцы Ферганского и Хивинского регионов.

Нет сомнения, что долинный народный танец Таджикистана схож с Бухарским профессиональным танцем, однако народный танец таджиков долин — это скорее пляска, а не сложно разработанная хореографическая система. Тогда как танцы горцев Таджикистана резко отличаются и от народного танца долин и тем более от Бухарского профессионального танца.

Необходимо еще отметить, что носителями и исполнителями бухарского Макомного танца на протяжении веков были в основном не таджики Бухары, а так называемые «бухарские евреи», давние переселенцы с земель древнего Израиля. Не может быть, чтобы они не внесли свою лепту в танец, исполнителями которого были...

* * *

И вновь мы обращается к вопросу: почему и зачем люди танцуют? Чтобы ответить на эти вопросы из жизни танца, необходимо начать «с самого начала». С древнейших изображений танцующих фигур людей нарисованных, начертанных, процарапанных на стенах пещер и гротов и просто на больших булыжниках. От изображения к изображению: сорока, двадцати, наконец четырехтысячелетней давности. А далее будет легче, появятся письменные сообщения. Но, как показало немалое число материалов искусствоведов, попытавшихся разгадать древнюю живопись, рисунки, скульптуры, высказавших свои гипотезы, — они, увы, не соприкоснулись с современной жизнью, повиснув в воздухе давних непознанных времен...

Однако, ныне живая, истинно традиционная хореография узбекского народа не могла «не произойти», или произойти «ниоткуда»...

Длительное, тщательное изучение танцев всех крупных городов, небольших городков, крупных селений и совсем маленьких поселений всей, довольно обширной по территории, республики Узбекистан — помогло создать своеобразную «географическую карту». А далее, список самых различных танцев различных регионов. И как бы само собой родилась «Таблица», в которую вошли ныне живые танцы и танцы, которые еще совсем недавно бытовали. Только после составления Таблицы можно было приступить к изучению древнейших изображений, вчитываться в старинные «Хроники», поэзию и находить «общее» в ныне живой, подвижной, ярко выразительной и изобразительной узбекской хореографии.

II. УЗБЕКСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ

1. Подражательные, иллюстративные танцы, танцы с предметами и их исторические корни

Наиболее интересным памятником первобытного изобразительного искусства эпохи верхнего палеолита, то есть от 40 до 20 тысяч лет тому назад, является живопись в гроте Зараут-Камар, в ущелье Зараут-сай Сурхандарьинского региона.

Сюжеты, отраженные надревнейшими художниками, рассказывают о некоторых обычаях, говорящих о происхождении танца. Изображения на стенах и потолке грота зафиксировали охоту первобытных людей на диких быков. Часть охотников одета в странные плащи с капюшонами, часть без плащей, но с длинными хвостами. Капюшоны и короткие расклешенные плащи делают человека похожим на птицу дрофу, которая, как предполагают, водилась здесь в те отдаленные времена. Фигуры, имеющие хвосты, очевидно, замаскированы под животных.

Фигура пляшущего человека с хвостом встречается и в более поздних памятниках, например, среди наскальных изображений, обнаруженных на перевале Кугарат, на границе Узбекистана и Киргизии. Эти изображения свидетельствуют о зарождении сцен с маскировкой под животных из условий трудовой деятельности людей и наблюдений их над различными явлениями окружающего мира.

Фантастическая трансформация фигур здесь тесно связана с реальным содержанием изображаемой сцены. Известно, что древние охотники (как и некоторые современные охотничьи племена) пользовались приемом переряживания, маскировки под животное, что помогало им незаметно подползти к стаду и убить животное.

Однако, изображения ряженных плясунов рассказывают нам не только о своеобразных приемах охоты, но и о своеобразном отношении древних жителей к миру природы. Древнейший человек не выделял себя из природы, допуская прямые связи между собой и миром природы, миром животных. Животное, снабжавшее человека пищей и одеждой, было побратимом человека и его оберегом.

Из подражаний животному-другу и животному-врагу рождались ритмичные пантомимы. Об этом подробно говорится в большом количестве

трудов, посвященных происхождению искусства, — нас же интересует только сам факт, местные жители в самые отдаленные эпохи палеолита повторяли движения животных, их повадки, фиксировали их типичные особенности в искусстве живой пластики человека.

Целый мир реальных и фантастических животных открывает нам расписная керамика эпохи неолита (20 тысяч лет назад!) и более близкого к нам времени — эпохи бронзы (III тысячелетия тому!), найденная вначале на юге Туркмении (Анау), а затем и в ряде пунктов на территории Узбекистана. Среди этих изображений есть и костюмированные охотники, и костюмированные танцоры.

Интересно отметить, что со временем стиль изображений менялся, на смену реалистической живописи Зараут-сай и других реалистических изображений приходят рисунки все более и более условные, стилизованные. Человек овладевает способностью обобщать, видеть в частном — целое. В эту эпоху оформляются религии, являющие собою древнюю идеологию. Религии выросли из примитивных верований — веры в связь человека с природой, веры в покровительство животного, веры в сверхъестественную силу человека, могущего воздействовать на природу, извечной веры в дух, колющий из тела в тело.

Эти верования:

Тотемизм — покровительство животного над человеком;

Анимизм — наделение всей живой и неживой природы Душой;

Магия — воздействие на человека непонятной силой, данной «выше».

Эти верования долгие тысячелетия по-своему объясняли человеку его бытие на земле. Далее из простейших верований стали складываться более сложные, основанные на определенной философии — Религии.

Примитивные веры и первейшие религии на первых этапах своего существования не содержали мистики, то есть непонятной, неподвластной человеку Высшей Силы, устрашающей человека.

Человек боялся разгневанного животного, но он верил в его доброту, был благодарен ему за пищу и одежду, которыми животное снабжало человека. Поэтому человек считал его своим побратимом. Оберегом от непонятных сил природы. Человек видел смерть, но не понимал, в чем суть смерти, да и не пытался понять, просто снабжал покойника одеждой, едой, оружием и помогал ему перейти в «иной мир». Несмотря на то, что природа зачастую пугала человека — он не сдавался, он сочинял в своем воображении злого и доброго духа и натравливал их в своей фантазии друг на друга, будучи уверенным, что должен победить Добрый дух.

Все фантастические версии о мире, о жизни, легшие в основу первобытных религий, являлись только попыткой древнего человека объяснить мир. Любые трансформации жизни, как уже более позднее обожествление

мира природы, ставшее основой различных Языческий религий, были тесно связаны с трудом человека и природой.

Обожествление природы рождается на базе земледельческого труда, потому что только тогда человек начинает внимательно приглядываться к природе, фиксировать ее закономерности. Исторические свидетельства подтверждают, что примитивное земледелие развивалось на территории нынешнего Узбекистана в очень отдаленные времена. Во всяком случае, в эпоху бронзы уже существовали обрабатываемые участки земли. В период оседлого развитого земледелия человек начинает также внимательнее приглядываться к своему собрату — Человеку.

Житель древнейших стоянок и поселений, расположенных на территории нынешнего Узбекистана, оставил еще немало памятков о своей «художественной» жизни.

На одном из наскальных изображений времен неолита зафиксирована группа, состоящая из трех человек, движущихся хороводом, на более позднем изображении, относящемся к эпохе бронзы (III—II тыс. до н.э.), зафиксирована большая группа пляшущих пар и даже «аккомпаниатор», держащий в руках предмет, весьма напоминающий современную Дойру.

Можно предположить, что хоровод изображал круговой ход светил, трансформируя какое-то древнее верование, связанное с астральными темами, а круглый бубен, видимо, изображает самое ласковое и самое гневное божество — Солнце. Объяснения подобного рода можно встретить во многих историях религий. Видимо, причиной зарождения подобного рода плясок и пантомим, да и причиной их исполнения, были те или иные магические цели, в которых содержались воспитательные задачи.

Пляски у древних являлись своеобразной репетицией бытовых и трудовых действий, тренировкой, которая вырабатывала ловкость и выносливость. Эта функция пляски и танца у древних народов продолжала жить очень долго.

В диалоге «О пляске» древнеримского автора Лукиана, написанном во II веке н.э., есть такие строки: «в плясе усвоивший ловкость, без труда, думается мне, уклонится от направляемых в него копий», «ведет хоровод юноша, выполняющий сильные плясовые движения, позднее они пригодятся ему на войне»³⁶.

Но не следует забывать, что уже самые древние плясовые пантомимы охотников и воинов были не только тренировками и магическими заклинаниями — они, поднимая волну бодрости у исполнителей и зрителей, доставляли им уже эстетическое наслаждение, являя этим актом зарождение искусства.

Одна из интереснейших гипотез, уже отмеченная во Введении, очень подробно оговоренная исследователем вопроса «Происхождение театра»

³⁶ Лукиан. Собр. сочин., том II, изд. Академия. — М. — Л., 1939.

А.Д. Авдеевым, состоит в том, что первый этап зарождения элементов театра есть — подражание человека животному, второй этап — переряживание человека, подражающего человеку. Этим человеком становится умерший, провожая его в «путь», в «иной мир», древние люди производили ряд церемоний, среди которых есть и переряживание в костюме умершего, а затем и в маску, напоминающую умершего.

Данный обряд затем вошел в культ Предка, который стал рассматриваться уже не как конкретная личность, а как символический обобщенный образ, «предок» вообще.

Далее, в период высокоразвитого общинно-родового строя Предки начинают делиться по «специальностям» — предок гончаров, предок воинов и т.д. В дальнейшем предок становится — Покровителем, узбеки называли его «Пир».

Известно, что уже в период феодального общества культы предков начали входить в разного рода религии. Известно также, что переднеазиатские и местные народы более двух с половиной тысяч лет тому назад справляли культ Предка в многочисленных храмах. «Кир приписал свою удачу воле божеств и посвятил этот день богу предков, назвавших его «Сакеи». Где только есть храм этой богини, везде совершается шумное празднество. Сакеи продолжались день и ночь, участвующие в празднике одеты по-скифски, пьют вместе с женщинами и дерутся между собой и женщинами»³⁷. Видимо, героем Сакеев был предок-воин.

Листая историю местных народов, мы встречаемся еще не с одним упоминанием о культе Предка, который со временем меняется, становится уже только частью каких-то сложных ритуалов государственных религий. Китайские хроники сообщают, что в Ташкенте в VI—VII веках нашей эры культ предка справлялся весьма поэтично — одним из основных его действий было разбрасывание цветов и плодов вокруг трона правителя. Это уже своеобразный вариант культа предка в период феодализма; естественно, что Покровителем становится правитель.

В связи с этим большой интерес для нас представляют изображения периода раннего средневековья на каменных гробах — оссуариях³⁸.

На одном из Самаркандских оссуариев (VII—VIII вв.), из хранилища Московского исторического музея, изображен мужчина, который в опущенной правой руке держит предмет, весьма напоминающий маску. Некоторые исследователи видят в этом изображении олицетворение планеты

³⁷ Лукиан. Собр. сочин., том II, изд. Академия. — М. — Л., 1939.

³⁸ Гробницы из обожженной глины небольшого размера, куда складывались только кости умершего.

Марс или символ созвездия Бар-Сиявуш (тогда у него в руке не маска, а голова), другие же ученые — участника неизвестного культового действия (тогда у него в руке маска). Но если этот персонаж изображает божество Марс, второй рукой он обязан сжимать рукоятку меча; однако левая рука персонажа с оссуария сжимает плеть! Искусствовед Л.И. Ремпель, знаток местного изобразительного искусства, видит общие черты у данной фигуры с изображениями на терракотовых плитках, у которых плеть в руке и кошель, подвязанный к поясу, определяются как атрибуты странствующих купцов. Предмет, который персонаж с оссуария держит в правой руке, исследователь уверенно называет маской³⁹.

Эти интересные сопоставления дают возможность нам предполагать, что на оссуарии изображен предок торговца, или, вернее, артист-жрец, изображающий предка, ведь у него в руке маска!

О том, что на оссуариях изображались жрецы, исполнители каких-то, видимо, театрализованных действий, связанных с реальными и символическими захоронениями, можно судить по другим изображениям на оссуариях.

На целой группе оссуариев этого же периода (VI—VIII вв.), из Бия-Наймана, изображена серия действующих лиц с различными символическими предметами в руках. Исследователь местного изобразительного искусства Г.А. Пугаченкова считает, что это действующие лица символических похорон юного бога Сиявуша, олицетворяющего умирающую и воскресающую природу⁴⁰. Среди глиняных небольших скульптурок из Самарканда раннего средневековья имеется немало количество изображений плакальщиц, раздирающих в экстазе свое лицо. Очень любопытны изображения масок человеческих лиц с явно дьявольской ухмылкой, найденных в местах захоронений. И еще одна интересная подробность, связанная с захоронением, — в местах захоронений на Афрасиабе (древний Самарканд) — обнаружено большое количество фигурок музыкантов в человеческом облике и фигурок музыкантов в обезьяньем облике. Камилла Тревер, изучавшая мелкую скульптуру древнего Самарканда, предполагает, что фигурки изображают жрецов, или актеров — участников похоронных церемоний⁴¹. Изображения обезьян-музыкантов мы встречаем и на серебряном сосуде VII—VIII вв., где показаны действия символической «божественной» свадьбы. Фигура пляшущего человека в обезьяньей

³⁹ Ремпель Л.И. Терракоты Мевра и глиняные скульптуры Нисы. Труды ЮТАКЭ, т. I, АН Туркменской ССР. Ашхабад, 1949. Новые материалы к изучению древней скульптуры южной Туркменской ССР. Ашхабад, 1953.

⁴⁰ Пугаченкова Г.А. Сосуд из Термеза с вакхической сценой. Вестник древней истории, 1951. № 1.

⁴¹ Тревер К.В. Памятники греко-бактрийского искусства. Гос. Эрмитаж АН СССР. — М. — Л., 1940.

маске встречается в средневековой персидской миниатюре и в многочисленных индийских изображениях как древнейшей, так и нашей эпохи.

Известно, что по представлениям древних восточных народов, обезьяна считалась символом безумия и экстаза. Обезьяна-музыкант у местных древних народов, видимо, символизировала собой Верховного музыканта — божественного музыканта — Предка. Надо полагать, именно поэтому в средние века в арабской среде распространилось два варианта одной легенды об Иблисе — божественном музыканте: в народе он выступал как положительный герой, в среде правителей и в религиозной среде — как дьявол. Народная легенда говорит о том, что при сотворении человека, Бог никак не мог вселить душу в уже сотворенное тело, тогда он призвал «божественных музыкантов» и они, с помощью своих чарующих звуков, заставили душу слиться с телом...

«Обезьяна» жива и поныне в плясках масхарабозов. Немалое удивление должен вызвать этот персонаж у исследователей местной культуры — ведь обезьяна никогда не водилась на обширной территории Средней Азии! Видимо, решающую роль при рождении этого легендарного персонажа сыграли широкие добрососедские культурные связи местных древних обитателей, которых поразил облик столь необыкновенного животного, так напоминающего человека, почитаемого у соседних народов как божество, поразил и заставил взять его в свой божественный пантеон. Среднеазиатские ученые считают, что очень распространенный изобразительный мотив цветка лотоса, упорно прослеживающийся на протяжении многих лет в местном декоративном искусстве, появился также из Индии, ибо на территории Средней Азии лотос не произрастал, а укрепился в изображениях именно потому, что потряс местных жителей своей необычайной, незнакомой красотой...

Любопытно, что обезьяна, вернее, божество экстаза в облике обезьяны, находит себе место в среднеазиатских культурах, посвященных хмельному божеству, Богу вина, весьма напоминающему эллинского Диониса — Бога виноградной лозы. Известно, что среди основных персонажей дионисийских действий большую роль играли ряженые, изображающие Козлов.

Мы не знаем местного Диониса, но о том, что местные жители изображали себе подобное божество, еще задолго до знакомства с греческим пантеоном божеств, говорит много фактов разного рода. Не зная имени веселого божества, мы можем лицезреть его меняющийся облик, запечатленный местными древними художниками.

Интересным свидетельством того, что местные празднества, связанные со сбором винограда, были весьма схожи с греческими Дионисиями, является изображение на чаше первых веков нашей эры, найденной под Термезом. На ней изображено вакхическое шествие, в котором принимают

участие пляшущие менады, сатиры, силены и сам Бог виноделия. Изображение термезской вазы повторяет точно такое же изображение на одной из греческих vaz, только с одним довольно существенным различием. На термезской вазе дополнительно изображено толстогубое, узкоглазое, широконосое лицо, в венке виноградных листьев, замершее в хмельной улыбке. Узбекские искусствоведы полагают, что это местный Бог вина. Они считают, что мастера, создавшего сосуд, не смущало объединение на одном изображении двух богов — местного с «варварским» обликом и юного эллина, величаво стоящего среди пляшущей свиты, — от того, что действия местного культа виноградной лозы мало чем отличались от действий изображенных на греческой вазе⁴².

Сатиры-служки греческого Бога вина обряжались в костюмы козлов. Видимо, «живые» козлы, а также различные атрибуты из козьего меха и рогов играли большую роль и в местных дионисийских действиях, так как культ Диониса сформировался на базе различных примитивных верований, связанных с обожествлением животного мира и природы.

Если сейчас вернуться к уже оговоренным изображениям древнейших танцоров, мы можем там найти любопытные факты. Плясуны, изображенные на скалах у Заравшана (неолит), помещены рядом с фигурой мужчины, у которого на плечи взвален козел, другая фигура с вытянутыми вперед руками упирается животом в морду козлу. Исследователь наскальных изображений А. Дальский считает их наиболее древними. Видимо, различные веры в козла переросли в культ производительной силы природы, который затем влился в близкий по содержанию культ Диониса⁴³. С изображением танцоров, ряженных в козлиные маски, мы встречаемся затем через многие сотни лет на стенах одного из залов дворца Хорезмшаха, эпохи раннего средневековья (III—VI вв.). И хотя подобных изображений единичны, эта традиция — пляска в облики козла — прослеживается и далее. Сохранились свидетельства о том, что во времена правления Тимура (конец XIV — начало XV вв.), в дни великих побед, на празднествах устраивались шествия ряженных, среди которых были персонажи, переодетые в шкуры козлов. Описывая одно из таких шествий, поэт своего времени Шарафуддин повествует:

«Искусством превращен человек в барана,
Одет он в шкуру без изъяна.
Козлы говорящие, золоторогие
Шествовали один за другим».

Встречались костюмированные козлами танцоры и в традиционных праздничных шествиях конца XIX — начала XX веков. Одной из самых распространенных народных игр на всей территории Средней Азии является своеобразное конно-спортивное празднество, на котором устраивается игрище Улак. Участники этого соревнования, во время стремительной скачки к цели, пытаются отнять друг у друга тушу козла...

Итак: древнейшие жители Средней Азии, в частности, те, что обитали на территории нынешнего Узбекистана, переряживались в шкуры различных животных, в том числе костюмировались, изображая козла. Костюмированные охотники плясали подражательные животным танцы. Далее — обожествляя природу, они стали выделять отдельных животных и обожествлять их. (Обожествление животных и природы, поклонение производительным силам природы формируется в культы, затем в религии. И культы, и религии имели свои определенные действия, ритуалы, в которых принимает участие все население, но роли главных божеств, надо полагать, исполняли наиболее одаренные лицедеи. Некоторые из этих обрядностей, а именно ритуалы, связанные с богами-животными и в том числе с богом-козлом, входят в наиболее жизнерадостный из языческих культов — культ Бога виноградной лозы. В его свите появляется символ экстаза — обезьяна, она же — Предок музыканта и танцора.

Но, помимо Предка-музыканта, в действиях, видимо, участвовали и другие Предки, а также добрые и злые духи. Причем эти духи представлялись непременно плясунами, а одним из основных атрибутов злого духа являлся, видимо, колокольчик, прикрепленный к одежде. В росписях раннесредневекового замка Пянджикент, расположенного недалеко от древнего Самарканда, и Ферганском буддийском храме этого же периода зафиксированы фигуры Демона танца. Похожие фигуры изображены на интересных росписях сопредельного Фергане древнего государства (Восточный Туркестан). Видимо, география подобных представлений о злых духах была весьма обширной.

Демон танца, тело которого ярко синего цвета, почему его некоторые ученые называют «Синим Демоном пляски», — украшено колокольчиками. Кстати, по сегодняшний день шаманы, непосредственно связанные с иным духом, не забывают свой древний атрибут — колокольчик. Колокольчик, бывший атрибутом злого духа, одновременно был и оберегом от злых

⁴² Пугаченкова Г.А. Сосуд из Термеза с вакхической сценой. Вестник древней истории, 1951. № 1

⁴³ Дальский А.Н. Наскальные изображения в бассейне реки Заравшан. Материалы исследования по археологии СССР, № 15, том I. — М. — Л., 1958.

духов — человек или животное, у которого к одежде прикреплен колокольчик, обманывал злой дух, прикидывался якобы тоже злым духом и тем самым оберегал себя от дурных последствий...⁴⁴

На многочисленных памятниках материальной культуры — начиная со второй половины первого тысячелетия до нашей эры, вплоть до VIII века нашей эры — зафиксированы различные сцены из культовых ритуалов, среди которых привлекают внимание сцены заклания жертвенных животных, жрецы и жрицы с полусферическими чашами-пиалами в руках, в которых содержался «божественный напиток», возжигание священного огня и т.д. и т.п.

* * *

Основываясь на вышеизложенных материалах, мы можем сделать совершенно закономерный вывод: уже Самые древние местные обитатели плясали, Самыми ранними были пантомимы подражания животным, пляски, отражающие приемы охоты, выражающие радость победителя.

И далее можем смело предполагать, что ритмические пантомимы и подражательные танцы, дожившие до наших дней в искусстве Масхарабозов, — «потомки» древнейших плясовых пантомим, родившихся в эпоху первооткрывания человеком окружающего мира. Предположить, что плясовые пантомимы, ныне входящие в цикл номеров представления Масхарабозов, зародились и развивались где-то в иные времена, более поздние, — значит порвать ту логическую цепь, которую создают памятники, оставленные древними жителями. Думается, что пренебречь этими материалами, дающими пищу для размышлений, не следует, так как они достоверно отражают заинтересованность древнего человека в объектах труда. Фиксируя сценки из жизни средствами изобразительного искусства, предки нынешних народов Средней Азии отобразили тем самым и зарождение искусства живой человеческой пластики. Кстати, качество реалистического искусства Масхарабозов, увлекающего нас сегодня своей правдой, не находится в противоречии с древнейшим изобразительным искусством потрясающим именно удивительной реалистичностью и динамикой.

Обратимся к представлениям Масхарабозов, артистов традиционного профессионального театра. Наиболее сохранившаяся, т.е. наиболее законсервированная форма представлений, осталась у северян-хорезмийцев, хотя и само построение спектаклей, а также обязательные атрибуты схожи у масхарабозов всей Узбекской республики и Таджикистана.

⁴⁴ Альбаум Л.И. Балалык-тепе. АН УзССР. — Т., 1960.

Одним из необходимых атрибутов представления является маска из козьей шкуры и шапка из козьего меха, двурогаая, конусообразная или просто лохматая, изображающая «петушинный гребень». По давним правилам, Масхарабоз обязан рядиться не только в маску, но и в «костюм», т.е. накидку из шкуры животного. Традиционные Масхарабозы теряются, когда их просят исполнить какую-нибудь сцену, если у них нет маски и костюма. Масхарабоз из Ханки⁴⁵, чтобы провести две сцены, надел маску, которая у него сохранилась, ненадолго задумался, затем быстро снял с себя плащ и, перевернув его наизнанку, вновь надел... и сразу, почувствовав себя уверенно, — ведь он перерядился! — начал играть.

Иногда старейшие масхарабозы привязывают к носу маски колокольчик. Когда одного из них спросили, зачем он это сделал, он ответил очень упрямно: «так делал мой уста и уста моего уста»⁴⁶. Но зачем уста надевал колокольчик, увы, масхарабоз не знал...

После произношения обязательного вступительного текста, масхарабоз исполняет пляску, которая в Хорезме носит название «Гул-Уфари» — Потешные ритмы, в других районах специального названия эта пляска не имеет. Однако, наиболее старейшие масхарабозы утверждают, что называлась она «раньше» «Маймун-уфари» — Танец обезьяны. Далее масхарабозы исполняют различные разговорные сценки, между которыми исполняются подражательные пантомимы, пляски, подражательные танцы, не имеющие никакой смысловой связи с текстом пьесы. Они пляшут удалые пляски, показывают пантомимы — коза, козел, удод, суслик; пляшут с ножами, с пиалами, танцуют, жонглируя факелами и т.д. и т.п.

Если находить аналогии в материалах прошлого, отражающих зарождение и сложение искусства танца и театра, — представление масхарабозов XX столетия — живой музей.

Козлиные шкуры и двурогие шапки — дань поклонения сильнейшему производителю — козлу; конусообразная форма головного убора — символ, связанный с астральной тематикой, петушинный гребень — символ божества света (ведь это петух возвещает своим криком, что наступило утро!), устрашающая маска злого духа, подкрепленная еще одним символом демона — колокольчиком; и, наконец, обезьяна — божественный музыкант! Пляски хорезмийских и бухарских масхарабозов с горящими факелами — Уташ-ойин, Олов-бози — были, конечно, связаны тоже с давними ритуала-

⁴⁵ Курумбай Якубов, колхоз им. Ахунбабаева, Хорезмская область. Фольклорная экспедиция Института искусствознания АН УзССР.

⁴⁶ Хайтвой Авазьязов, колхоз им. Энгельса, сельсовет Кипчак, Амударьинский район, Каракалпакская АССР. Фольклорная экспедиция Института искусствознания АН УзССР, 1960. Уста — учитель, мастер, наставник.

ми. Пляски с ножами — Пичак-уйин — можно связать с заклинанием жертвенных животных, пляски с чашами — Пиала-уйин — с ритуальными действиями, относящимися к соку «божественного растения», пляски с блюдами — Тагора-уйин — и пляски с кувшином — Кузобоз — с культом обжига гончарных изделий.

Однако потомки древнейших пантомим, магических культов и религиозных действий прошлых эпох вряд ли смогли бы прожить тысячелетия и благополучно войти в мир искусства XX столетия, если бы на протяжении эпох смысловая цель пантомим с «вечным» сюжетом и творческая задача исполнителей были чисто утилитарными, либо магическими и тем более только мистически-религиозными. Памятники материальной культуры, которые помогли сделать современным ученым выводы о зарождении и формировании искусства узбекского народа, охватывают огромный период времени от верхнего палеолита (40 тысяч лет до нашей эры!) вплоть до VII—VIII веков нашего времени. Сколько же за прошедшие тысячелетия рождалось культов и формировалось верований, сколько религий сложилось из примитивных поклонений природе, которые обогащались из века в век познаниями тайн природы! Познание мироздания отражали сложнейшие философии, в том числе диалектические, с элементами материалистического отношения к жизни. Рождались и развивались науки... И во все времена — пляски плясались, танцы танцевались, ибо их породил труд и быт человека, задолго до того, как они вошли в разного рода культовые и религиозные церемонии. Земля, вода, огонь, животные-кормильцы и ловкие охотники — поистине вечные темы. И если в веках человек находил наиболее точное и наиболее образное телодвижение, которое было не только понятно, но и красиво, его не отдавали времени, а сохраняли передавая из поколения в поколение.

Однако, народный танец отличен в своей содержательной сути, в своей сверхзадаче от танца Масхарабозов, ибо народ танцует «для себя», Масхарабоз перевоплощается, создает образ, играет «для зрителя», да и мастерство исполнения профессионала много искусней народной исполнительской техники. Эти факты говорят о том, что театр Масхарабозов, пантомимы, пляски и танцы Масхарабоз, пройдя длительный этап сложения в народе, в самых гущах, затем формировались в культовых и религиозных действиях, но давно выделились в самостоятельный вид профессионального искусства.

Доказательная гипотеза театроведа М. Рахманова, посвященная проблеме формирования театра Масхарабозов, развивает мысль, опираясь на

убедительные материалы, что этот своеобразный вид театра окончательно сформировался как «эллинистический» театр во II веке до н.э., слив воедино элементы местного театра, зарождающегося из пантеистических действий, с элементами древнегреческого театра «о маскара», в представления которого входили выступления комиков, виртуозных танцоров и фокусников. Эту гипотезу, которую помогли сложить исторические материалы, подтверждает не только само название театра — «о маскара» — «маскара», к которому добавлено слово «боз», что означает на фарси — «игра», но сам характер построения представлений, высокий профессионализм исполнения пантомим, плясок, и особенно танцев и цирковых номеров, восхищающих своими поистине художественными формами и человеческим содержанием.

Однако и светский профессиональный театр мог бы потеряться во времени, не донести через тысячелетия составные части представления — пантомиму и пляски, ведь в программах профессиональных артистов уже был более высокий вид хореографии, разработанный танец, об этом говорят изобразительные материалы начала нашей эпохи. Но танцевальная пантомима не только сохранилась, она и сегодня живет как перворожденная, «созданная только сегодня, сейчас», и помогает, «питает» танцевальное искусство как народное, так и профессиональное.

Секрет вечности этого искусства масхарабозов в его «сверхзадаче» — танцевальная пантомима-аллегория, танец-басня. Испокон веков аллегорический прием был и остается наиболее любимым художественным приемом в среде узбекского народа, ибо этот прием в любые времена мог быть наиболее действенным и одновременно гибким, подвижным и официально, как бы, безобидным. Танец-басня и по сей день — острое оружие: если еще в начале XX века жестокий правитель, ханжа-священнослужитель, скаредный купец, бай-сластолюбец — были наиболее популярными персонажами, которые, получив черты какого-либо животного, становились сразу унижаемы, то сегодня смеются также как и десятки, сотни лет тому назад над лентяем, грязнулей-поваром, не в меру кокетливой дамочкой, молодой старухой. Однако и сегодня масхарабозы берут на прицел не только недостойные морально-этические качества характера человека, но и социальные явления. Потому некоторым современным танцевальным жанрам приходится завидовать той силе воздействия, которым владеет древнейший жанр узбекского танцевального искусства — Жанр аллегорической танцевальной пантомимы и Танца-басни.

2. Народные изобразительно-выразительные и подражательные танцы

Данные танцы отражают животный мир, исполняют его только мужчины (за редчайшим исключением женщины). Так как принципиальной разницы «обобщения» форм телодвижений «из жизни» — в танец между Профессиональным и Народным танцем нет, мы расскажем только о региональных «объектах» животного мира, воплотившихся в танцы.

В хорезмийских народных танцах живут на редкость остроумные, образные копии: подскакивающих, пугливых, сжавшихся в «комочек», зайцев; дрожащих мелкой дрожью, на подогнутых ногах с поднятыми «лапками», степных грызунов Кум пишик; опасных хищников, камышовых котов Пишик, «поддельвающих» под мирных кошечек; драчливых петухов (Хуроз уйини), которых танцоры изображали, подскакивая в позу, сидя на корточках и непрерывно вертя рывками головой, то вправо, то влево; задиристых фазанов (Тус товук уйини), от возмущения взлетевших на подскоках вверх и громко хлопающих руками-крыльями по торсу; упрямых козлов, встретившихся на одной тропинке и не желающих уступить; — танцоры, упершись лбами, топчась на месте «вокруг» своей оси», — выделывают ногами разнообразные «коленца», как бы пытаясь «оттолкнуться» от земли со всей силой; оплывших жиром баранов, тупо переваливающихся с боку на бок.

Одним из наиболее популярных танцев в Хорезме на протяжении веков был «Чорлох» — Чайка. В центр зрительского круга бросался головной убор чугурма — один из танцоров выскакивал на площадку, сгибая торс и пояснице под острым углом, вперед, немного сгибал ноги в коленях, чуть сближая их, вытягивал руки назад в стороны и начинал скакать: типичным хорезмийским ходом, с достаточно высоким отбрасыванием ног назад, трепеща кистями рук и вытянутыми пальцами. В намерение Чорлох-Чайки входило схватить клювом «рыбу», которую изображал головной убор. Поэтому, в промежутках охотничьих действий, танцор вдруг выпрямлялся, переносил руки вперед перед торсом, скрещивал их в запястьях и мелко трепетал кистями с выпрямленными пальцами, изображая «рыбий хвост». Затем вновь перевоплощался в чайку. Неожиданно танцор опускался на колени и, перегнувшись мостиком назад, хватал шапку зубами, то есть «выхватывал из вод Амударьи рыбу». Эта танцевальная игра, задорная, живая, веселая, могла продолжаться довольно долго, ибо одного исполнителя «чайки» сменял другой, третий и так пока не надоест.

Надо сказать хорезмийские «чайки» далеко не лирический персонаж — каковой эта птица является в славянском фольклоре и литературе. Чарл

крикливо, драчливо, мелкая хищница, каковой на самом деле является птица Чайка.

В Ферганской долине изображали Орлов — сильно, с акцентом, поднимая и опуская руки, сгибая их почти только в локте, отмечая «взлет» легким «взлетом» выпрямленной кисти; изображая Перепелку — Бедону, шли на высоких полупальцах, мелким переменным ходом или быстрым бегом, опускали руки вдоль торса, трепеща всем телом и легкими взмахами кистей рук.

В Бухаре любимой моделью был Аист, высоко поднимающий то одно, то другое колено в медленном ходе, помогая ноге приподниманием тазобедренного сустава; аист шел с гордо вытянутой шеей, с полузакрытыми глазами.

В Каршинских степях, исполняя бодрый «уфари» — переменный ход, поднимали руки вверх над головой, закругляли локти, отгибали кисти ладонью в стороны, соединяли их в запястья, и рождался образ Оленя — Кийика. Не менее популярны были в степных краях танцы «сусликов» — «Кум пишик» с поднятыми «лапками». Танцор присаживался на колени, соединив их вместе, прижимал плечевой сустав к торсу, выкидывал вперед предплечье, беззащитно «скидывал» кисть вниз и, дрожа всем телом, бесконечно озираясь, ритмично поворачивал голову — низко подскакивал. Танцевали танцы гордо-то Орла — переступая на средних полупальцах, с чуть присогнутым коленом, крупно ритмично «взмахивая» руками, распростертыми в стороны. Хищные беркуты изображались почти как Орлы, только танцор предельно «сжимал» мускулатуру всего тела и двигался быстро ходом-бегом, зорко и зло поглядывал из под нахмуренных бровей.

Рассказывают, что в горных поселениях Байсун-тау танцевали танец «Снежного барса»: он состоял из «приготовления к прыжку» — танцор приседал, «собирал» мускулатуру и «прыгал» вперед — распластавшись над землей. Ныне этих танцев не помнят... Танцевали там когда-то и «исповоротливый» танец медведя — «Аик уфари»...

В Ферганской долине танцоры исполняют танец «Кичкина-джон», в дословном переводе — Маленькая душа. (Юсуп Кизык рассказывает, что еще в начале нашего века этот танец называли «Маймун-уфари» — Обезьянья пляска). В танце «Кичкина-джон» достаточно образно и в телодвижениях, и в гиперболической мимике проглядывает отражаемый объект. Но вряд ли все исполнители даже подозревали, что они подражают обезьяне. «Кичкина-джон» стала уже давно просто Потешным танцем, по-настоящему смешным, по настоящему задорным, комическим народным танцем, без которого не проходил ни один народный праздник. Во многих селениях срединного и южного Узбекистана были популярны комические частушки:

«Джон бурга, Джоним бурга», посвященные Блохе, весьма напоминающие в своей исполнительской манере «Кичкина-джон».

Другая группа танцев «подражала» человеку, изображая, каким-нибудь одним «физическим» штрихом, главное в характере избранной для насмешки человеческой особи. Обжора «выпячивал» живот; жадный как бы «загребал» деньги к себе, скрючив пальцы; непомерная «кокетка» — горделиво вышагивала, «поводея» плечами и «стреляя» глазами; драчун, забияка — шел каким-то ненатуральным, «разболтанно» насакаивающим танцевальным ходом, выпятив вперед правое плечо, пытаясь им подшибить соперника и т.д.

Комические подражательные танцы, отражающие человеческие характеры, танцуют и женщины, и мужчины, нередко в сопровождении песен частушечно-импровизированного характера.

Но каковы бы ни были объекты отражения: мирные домашние животные, безобидные степные зверюшки, опасные хищники или люди, *Подражательные танцы — всегда Потешные танцы*, приносящие равную радость потоком остроумных образных движений как исполнителям, так и зрителям. Подражание движениям животных в этих танцах не становилось целью, с чего начинался этот танцевальный Жанр, а являлось Образом, намекающим на схожесть характерных черт животного с некими малопривлекательными чертами людей.

Потешный танец и в народе — аллегорический танец-басня, зачастую не лишенный сатирических элементов, *но никогда не становящийся «высшим обобщением» — гротеском*, когда Смешное становится *Страшным*. *Гротеск был доступен только большим Мастерам Танца.*

Танцевальные «частушки», посвященные непосредственно людским характерам, живут в пределах юмористического жанра: от легкой насмешки до «соленой» шутки, вызывающей взрывы хохота. Эту группу танцев и подтанцовок к песням можно, без теоретических натяжек, обозначить: *«Бытовые танцы».*

Подражательные и подражательно-бытовые танцы исполнялись в народе нередко в сопровождении одной чилдирма — дойры, в степях — камышовой дудочки и на всей территории — в сопровождении простейших духовых инструментов, вылепленных из глины и обожженных в печах, вместе с блюдами — тагора и другой посудой. На юге их называют ушпулак, на севере — уштак. В некоторых районах ушпулаки могут составить целый «оркестр», выдувающий звуки разной высоты и тембра. Сам оркестр ушпулаков наредкость колоритен, ибо «дудочки» лепятся в формах различных реальных и фантастических животных.

Назвав выше ударный инструмент не дойрой, а чилдирмой, автор не оговорился. Дойра: деревянный обруч, на который натягивалась лошадиная кожа, с большим количеством железных колечек, прикрепленных с внутренней стороны обруча, — инструмент только внешне примитивный. Дерево для обруча подбиралось и тщательно обрабатывалось, колечки гнулись той величины и той звонкости которую считали «нужной» именно для этой дойры. Кожа для мембраны выделялась долго, и каждый мастер имел свой секрет ее обработки. Мембрана издавала звуки разной высоты, если идти от обруча к середине, поэтому сам процесс натягивания кожи был также непростым. Чтобы дойра хорошо звучала, необходимо было перед тем, как начать играть, прогреть мембрану.

Чилдирма — тоже деревянный обруч с натянутой кожей, но на подготовку кожи и обруча не затрачивали «творческой» энергии, поэтому она издавала однообразный глухой звук. В народе пользовались этим простейшим ударным инструментом.

Нередко весь «оркестр» во время народных увеселений составляли хлопающие в ладони зрители, дополняя звуками удара ладонью по открытому, либо полуоткрытому рту. И конечно — песня.

Одноголосный хор — становился главным музыкальным сопровождением многих народных плясов, в том числе и:

Иллюстративного танца.

Широко распространена в быту XIX—XX веков иллюстративно-танцевальная игра «Кани-кани». В ней солист, исполнитель танцевальной партии, ритмично изображает некие трудовые жесты, отвечая на запросы зрителей: «Кани-кани», что в дословном переводе означает: «Как?», в смысловом — является просьбой: покажи, как собирают хлопок, как вышивают бильбог, как ходит козел, как порхает бабочка, как растет виноград, как пекут лепешки и т.д. Этот вопрос задает «солисту» хор-хоровод, отмечающий ритм ударами в ладоши. «Солист», под меняющиеся ритмические фигуры, «карсаки», стараясь не нарушить музыкального развития ритмов, показывает разного рода трудовые, бытовые действия, либо создает пластическими средствами «образ» явления природы, предмета, животного и т.д.

В таких импровизациях рождаются любопытные формы движения рук, ходы, положения корпуса, но, естественно, они в своей чисто танцевальной основе повторяют традиционные танцевальные ходы, верчения и пр., только руки и мимика что-то «рисует» или «показывает». У наиболее способных Любителей эти показы становятся более «танцевальными», у менее способных более достоверно бытовыми.

Другая популярная *танцевальная игра «От-уйин»* — Игра на лошади. Танцор-солист, либо сразу несколько исполнителей, одевают на один из концов кнутовища или специально оструганной палки пустую высушенную тыкву. Этот предмет начинает изображать «скакуна», его «оседлывают» танцоры и под аккомпанемент зрителей, прихлопывающих в ладони, начинают «приручать» коня.

От-уйин популярна в Хорезме, в степях и во многих горных селениях.

Пожилые люди селения Гус, Самаркандской области, помнят, что в давние времена пляска «Карсак» на ритмы Як-карсак (один хлопок) исполнялась как игра, в которой солисты изображали в формах пантомимы умыкание невесты...

На этом завершается перечень Подражательных и Иллюстративных узбекских танцев, но сами танцы — бесконечны.

Важным разделом в танцевальном наследии узбекского народа являются:

Танцы с Предметами. Их можно было бы не выделять, ибо они являются либо простейшей «подтанцовкой», то есть просто ритмическим «гимнастическим» ходом, либо танцем, выражающим «душевное состояние», т.е. лирическим танцем.

Но у ближайших соседей узбеков — таджиков, на описываемом историческом отрезке времени и по сегодняшний день — «Танцы с предметами» — являются важным разделом *сюжетного народного иллюстративно-выразительного танца*. Например, девичьи «Танцы с кувшинами» — представляют собою разработанные Сюжетные танцы, рассказывающие о различных приключениях, связанных с выходом девушек к быстрым водам горных рек за свежей водой.

В узбекских танцах Предметы не являются сюжетным атрибутом, ибо представляют оригинальный ударный инструмент. Даже если круг зрителей, аккомпаниаторов, выпевает «сюжетные» песни или импровизирует «на ходу» частушки — танец солиста, вышедшего в круг, будет только отмечать предметами ритмический рисунок, либо «общее» эмоциональное содержание мелодии.

а) *Чайник-уйини* (Чойнак уфари). Маленькие чайнички, которые исполнители ловко и изящно охватывают кистью рук, продев большой палец в ручку чайника и придерживая выступ крышки средним и указательным пальцами, являются своеобразными звонкими цимбалами, отбивающими ритмы пляски и подчеркнuto отмечающими завершение плясовой фигуры.

Эти танцы популярны во многих поселениях Кашкадарьинской, Сурхандарьинской областей, в Шахрисабзском регионе, в некоторых селениях Ферганской долины и окружая древнего Самарканда. Их можно назвать «типичными танцами» узбеков Мавераннахра и тех народов, что пришли в Среднюю Азию позже, но поселились и подружились с более ранними поселенцами.

б) *Кошик-уйини* (Кошик уфари) — имеет более широкий регион, однако называть их всеузбекскими тоже невозможно. Некрашенные «кушик», в нынешнем русском названии: ложки, являясь старинными черпалками и мешалками, с достаточно большими чашками, вмещающимися в крупную мужскую ладонь, с длинными ручками (от 20 до 40 см) — готовятся из специально вымоченного и особо высушенного дерева, чтобы звучание деревянных кастаньет было сочным и звонким.

в) *Пичак-уйини* (Пичак уфари) — несколько отличны от предыдущих танцев. Лезвиями ножей танцоры (только мужчины) «вызывают» ритмы, одновременно проделывая простейшие и сложнейшие трюки: воткнут с налета в землю два ножа на очень близком расстоянии один от другого и проскачут между рукоятками на одной ноге «на цыпочках», да так, чтобы не шевельнулся ни один из ножей. Жонглируя ножами, исполнители стараются поворачивать лезвия как можно ближе к телу и вдруг, поймав нож за рукоятку, будто невзначай, ловким движением фокусника обрежут кончик уса у зазевавшегося зрителя.

г) *Пляски с палками*, так и называются «Ду-чоба» — две палки. Эти на редкость темпераментные экспрессивные танцы особо популярны на юге Узбекистана. Их выстраивают виртуозные движения, по-особому выделяемые, подчеркиваемые ритмическими выстукиваниями на палицах, которые у плясунов не две, а четыре, по две в каждой руке. Ритмические выстукивания палиц разнообразны по звучанию, так как две палки, зажатые между пальцами одной руки, при ударах издают более звонкие, похожие на щелчки звуки, когда же танцор соединяет в ударе все четыре палки, они звучат гулко, ухающе.

Любопытно отметить, что в Хорезме пляски с ножами в народе называют «Ирони ракс» — Иранский танец, танцы с палками, которыми исполнитель выбивает ритмы, — «Афгони ракс» — Афганский танец...

д) *Пиола-уйини* — танцы с налитыми влагой пиалами, в поселениях Ферганской долины также исполняли как трюковые эпюды: исполняя любую виртуозную танцевальную фразу, вплоть до быстрых верчений с продвижением, танцор ухитрялся не пролить на землю ни одной капли влаги.

В Среднем и Южном Узбекистане е) *Пиалы* употребляются в танце пустыми, как примитивный ударный инструмент. Пиалы могут держать чашей вверх и тихонько ударять о их борта, могут, охватив всю пиалу, ударять друг о друга окружками чаши, тогда звук становится глухим по тембру, но особо насыщенным.

Во многих поселениях севера и юга девушки и женщины танцуют с подносами:

ж) *«Поднус-уфари»*. Расписные железные подносы или гладкие деревянные блюда, играют роль «чилдирмы»; на них то ладонью, то пальцами выбивают ритмы, также, как во всех описанных выше танцах, — сами танцующие.

Весьма своеобразны оригинальные **ферганские и хорезмские мужские танцы** с блюдом:

3) *«Тагора-уйин» и «Байда-уфари».*

В Фергане исполнитель ставит блюдо на голову, затем, прищелкивая пальцами, начинает медленно кружиться на месте, постепенно нагибая верхнюю часть корпуса вперед и увеличивая темп поступательного вращения; когда танцор сгибается в талии под прямым углом, движение верчения достигает апогея — блюдо, подчиняясь центробежной силе, опускается на поясницу, далее во время приподнимания торса в рост, блюдо вновь поднимается на голову и т.д. Этот остроумный танец наглядно и образно демонстрирует «гончарный круг», хотя задача танцора далека от иллюстративной цели, танцор демонстрирует редкостную ловкость, вызывая восторг зрителя легкостью, с которой он производит этот сложный трюк.

В Хорезме «Байда-уфари» — скорее подражательный танец, его еще называют «Ю-пу-пу» — Удод, потому что блюдо становится ребром сзади, на загривок, чуть склоненной головы, а далее трюк производится так же, как и в «Тагора-уйин», но пестрое керамическое блюдо, перекачиваясь вверх-вниз по позвоночнику, действительно напоминает переливчатый птичий гребень...

3. Экстатические танцы

Надо полагать, у местных народов, так же, как и у всех иных народов, Танец начал формироваться на основе слияния охотничьих Пантомим — «фотографий» и Экстатических плясок, выражающих торжество победителя, а далее — торжество производителя; затем, когда состояние приподнятого духа люди начали связывать с неизвестными «таинственными» силами, они начали искусственно вызывать подъем сил, дабы самим уподобиться этим «высшим силам».

На уже упомянутых наскальных изображениях бассейна реки Заравшан эпохи неолита, где были отмечены хоровод танцоров и сцены с козлами, интерес вызывают также и фаллические фигуры, которые наводят на мысль, что хоровод, состоящий из двух мужских фигур и одной женской, как раз и зафиксировал момент бурной экстатической пляски.

Древнегреческий историк Геродот оставил интересное сообщение, в котором говорится, что жители островов Аракса (древнее обозначение Амударья и Сырдарья) «нашли и другие деревья, плоды которых собирают кучами в одном месте, потом зажигают костер, садятся кругом его и бросают плоды в огонь; нюхая брошенные в огонь и горящие плоды, они пьянеют от их запаха так же, как эллины от вина, пьянеют все сильнее по

мере того, как подбрасывают больше и больше плодов. Наконец пускаются в пляску и начинают петь»⁴⁷.

Нам уже известно, что одним из древнейших культов экстатического характера был культ Великой Матери — земли-Производительницы. Богиня-Мать на протяжении многих столетий сочетала несколько функций, которые со временем менялись, усложнялись. Она известна как Богиня земли, воды, покровительница плодородия, любви, затем — браков, семьи. Ее изображения мы находим среди памятников материальной культуры, со времен медно-каменного века вплоть до VIII века нашей эры. Пережитки культа богини, поклонение Великой Маргане, зафиксированы сравнительно в недавнее время.

Изображения обнаженной богини, на стадии материнского рода, в скотоводческо-земледельческий период меняются, Мать одевают в пышные одежды. Но одновременно с «одетой» богиней, которая уже предстает как единый Символ Целомудрия и Производительных сил природы, продолжает бытовать и «обнаженная» Мать, изображения которой встречаются с плодом граната в руке — символом плодородия.

Вспомним, что не менее древний культ посвящался мужскому божеству, прошедшему тоже несколько стадий: Верховное божество — Бог солнца, затем — огня, затем — покровитель коня, пастухов, земледельцев, воинов, позже он становится еще и покровителем купечества.

Различные культы природы — солнца, луны, воды, земли и т.п., поклонение некоторым животным — козлу, коню и др., постепенно сходятся в культ супружеской пары Бога-Отца и Богини-Матери, которых называли Анахита и Митра, они являют собой символ земли и солнца, воды и воздуха, небесных светил и огня, а также покровительствуют плодородию, пастухам и земледельцам. Обширные обязанности Богини-Матери все же не помешали ей исполнять свои основные функции в течение длительного времени — зорко следить за исполнением законов продолжения рода человеческого.

Надо полагать, что в культовых действиях Матери важную роль играл культовый танец.

Памятники материальной культуры запечатлели немалое число изображений полуобнаженных и обнаженных плясуний. О функциях жриц переднеазиатских храмов любви рассказывают древние греки, называя действия, проводившиеся с «музыкой» и «плясками», около рек и озер, — «шумными», «оргиестическими». Надо полагать, что и среднеазиатские действия в храмах любви были не менее оргиестическими.

⁴⁷ Древние авторы о Средней Азии. Хрестоматия. Под редакцией Баженова Л.В. — Т., 1940.

Эти предположения подтверждают сообщение одного ортодокса от зороастризма. В нем говорится, что в период раннего средневековья в Самарканде в храмах огня жили — «непотребные женщины». Видимо, Богиня-Мать, вместе со своими священнодействиями, вошла в действия одной из господствующих в Средней Азии государственных религий эпохи раннего феодализма, которая, по предположениям ученых, была каким-то особым толкованием зороастризма.

Естественно, что хореографа в этих культах интересует факт присутствия в действиях танца, он же, исходя из характера культа, — должен быть экстагическим.

Наверное, культ поклонения Великой Матери и другим божествам, покровителям производительных сил природы отдаленных эпох, был куда более примитивным и в то же время более массовым, нежели действия раннего средневековья. Естественно, что пляска в свое время была также выражением бурного экстаза.

Эта пляска, бытовавшая среди широких слоев населения, воспевавшая издревле могучие силы природы, — не исчезла, а продолжала жить в народе многие столетия, как не исчезло само понятие Великая Маргана и поклонение Матери.

Среди немалого числа экстагических плясов, выражающих собой предельное нервное напряжение, пришлось наблюдать несколько чисто эротических танцев. Один из них, наиболее интересный, после долгих просьб и уверений, что он не будет зафиксирован ни на киноленту, ни на фотопленку, был исполнен жителями селения Юсуп-Суфи Хивинского района, любителем и знаменитой профессиональной танцовщицей. В танце, шедшем под аккомпанемент быстрой части профессионального цикла танцев⁴⁸ Бартауль, совершенно беззастенчиво имитировался акт любви. Этой же теме посвящался танец, исполненный, также после долгих просьб, известным хорезмийским танцором под аккомпанемент популярной народной мелодии «Ю-пу-пу» (удод). Еще в двадцатые годы нашего века исполнялись женские пляски с фаллом — «Липпа-уйин», «Чильтан-базм уйин», их нередко плясали профессиональные танцовщицы Маргилана, Коканда, Бухары и Хорезма.

«Липпа-уйин» — сольная фарсовая пляска, изображающая действия с фаллом.

«Чильтан-базм уйин» — массовая пляска действия, где участвовали парно полуобнаженная женщина с привязанным к поясу фаллом. Действия проводились тайными членами секты — «сорка святых», ночью, и заканчива-

⁴⁸ Об этих циклах читайте в следующих разделах.

лись эротическими оргиями. Любопытно, что для этой цели специальным образом выращивались тыквы, изображающие фалл. Завязь тыквы помещалась в полую двухстворчатую форму из обожженной глины, созревая, плод принимал нужную форму...

Надо отметить, что в двадцатом веке большая часть подобных плясок носила уже чисто шутовской, буффонный характер.

Особый раздел доживших до XX века культовых плясок составляют *пляски-Заплачки и Заклинательные пляски*, которые исполняют профессионалы, но уже не светские артисты, а своеобразные жрицы и жрецы, служители примитивнейших культов, носивших в конце XIX — начале XX веков уже пережиточный характер, потому и их служители, давно забывшие смысл ритуалов, стали попросту профессиональными плакальщицами, знахарками и гадалками.

Заклинательные действия *знахарок* — *Фолбин*, изгоняющих злой дух из тела захворавшего человека, и таинственные действия *гадалок* — *Парихон*, вызывающих души почивших предков, сводились к весьма незначительному числу телодвижений. Они состояли из множества невысоких подпрыгиваний на прямых ногах, с выбросом ноги вперед, стремительных верчений на одном месте, с глубоким приседанием и размахиванием руками, «вызывающими» добрый дух или «отгоняющими» злой дух.

Парихон плясали в полночь у костра; кружась на месте, они то приседали, припадая к земле, производя судорожные круговращения верхней частью корпуса, то скакали большими прыжками, ссутулив спину и нелепо подогнув ноги, выкрикивая хриплым голосом бессмысленный приговор: «аляс-аляс!». И все-таки даже эти, казалось бы, не регламентированные никакими правилами телодвижения, всегда строились на четкой и определенной ритмической основе, что в совокупности со значительным таинственным подтекстом, устрашающей сосредоточенностью исполнителей — являло собой явление художественно законченное и в своем содержании, и в своей форме.

Танцы-заплачки — *Садр (Фергана), Джар (Бухара)* — точно разработанное танцевальное действие, состоящее из определенных танцевальных элементов — хода по кругу, который вели плакальщицы крупным переменным шагом, с паузами и приседаниями, к тому же ход акцентировался отчаянными всплескиваниями рук в сторону и ударами об пол палицы. В этом танце, исполнявшемся только у тела рано почившего (не старше 40 лет), участвовали не только профессиональные плакальщицы, но и родственницы умершего.

Другой вид танцев-плачей выстраивали тоже поступательные движения по кругу, с промежуточными верчениями вокруг своей оси; шаг танца был

нарочито замедленным, руки производили одно и то же движение — поднимались через стороны над головой, а далее ладони, слегка поглаживая голову, скользили с затылка вперед, как бы опуская покрывало на лицо, и хотя движения рук были мягкие, округлые, а сам танец степенный, сдержанный, его эмоциональная наполненность была мистической, внутренне экстаической. Танец исполнялся в сопровождении пения «марсия» — заупокойной поэмы, написанной специально к данному случаю.

Профессиональные плакальщицы одевались в длинные, широкие хлопчатобумажные платья белого, либо синего цвета; рукава одежды были очень длинные, спускающиеся много ниже кистей рук; платье завершал высокий стоячий, глухой воротник; волосы — распускались, талия свободно подпоясывалась грубой веревкой.

Радения дервишей, принадлежавших к нескольким орденам мусульманских сект, носили наименование Зикр. Участниками танца-радения были служители ордена, исполнявшие роли запевал-режиссеров, и «посвященные» сектанты. Зикральные пляски носили нервно-напряженный, ярко выраженный экстаический характер, однако конструкция плясок отвечала точно разработанному плану. Начиналось действие на месте с медленных покачиваний из стороны в сторону, затем участники радения образовывали круг, иногда попарный, иногда общий, и производили несколько несложных, но напряженных по ритму плясовых фигур, заканчивая действие бесконечными верчениями с продвижениями по ободку круга. Финальная фигура танца завершала действие, ибо большинство исполнителей теряли сознание.

Радения мюридов, членов мистических орденов философского течения суфизм, — заключалось в «освобождении» Бога, в самом себе, посредством экстаического пляса и пения. Местные ордена делились на две группы — джагрие (громкое произношение имени божьего) и хуфия (тихое восклицание), что и определяло форму радений.

На радениях орденов джагрие, Зикр — действие — состояло из громкого распевания молитв и экстаической пляски. Этнограф А.Л. Троицкая⁴⁹, наблюдавшая в Ташкенте женский зикр ордена Джагрие-кадрие, где восклицания имитировали звучание пилы по дереву — «арра», — отмечает довольно разработанную танцевальную часть Зикра: «Женщины в центре круга, — пишет она, — идут в такт возгласам слева направо, переступая с ноги на ногу, поворачиваясь то вправо, то влево, при поворотах слегка взмахивая руками (руки иногда расставлены, иногда согнуты); па, если

⁴⁹ Троицкая А.Л. Женский зикр в старом Ташкенте. Сб.: Музей антропологии и этнографии. Том VII. Изд. АН СССР. — Л., 1928.

можно так выразиться, чрезвычайно простое, выставляется левая нога, к ней быстро приставляется правая и т.п. Темп все увеличивается, к более опытным примыкают новички, которых совершенно лишает воли всеобщее напряжение; они двигаются подчас не в такт, с бледными напряженными лицами, двигаясь, как лунатики, увлеченные общим движением, иногда с закрытыми глазами, бессильно опущенными руками. Танцующие доходят до изнеможения, они обливаются потом, задыхаются». «После перерыва смыкают круг и начинают возглас хозрат Султана Ходжи»... «сопровожаются возгласы иногда обычным танцем, а иногда под него танцуют особо: в центр круга выходят две женщины и становятся друг против друга. Они не кружатся, а переходят из стороны в сторону. Стоят лицом к лицу, переступая с ноги на ногу. Одна из них заносит вперед себя левую ногу за правую, сгибает ее в колене, наклоняется и далее перед собой круговращательное движение левой рукой, ее vis-vis, т.е. стоящая напротив повторяет одновременно то же движение, но начинает его с правой ноги и правой рукой описывает круг».

Несколько стариков, живущих в отдаленных горных районах, еще помнят ряд экстаических плясок, отражающих сюжеты ритуальных заклятий животных, восславлений Матери-природы, преклонения перед грозными силами жизни.

Но как ни разнообразны сюжеты экстаических плясов — эмоционально и танцевально они на редкость схожи. Причем, если танцы-плачи в Бухаре, Хорезме и Фергане — это упрощенные формы некоторых движений из циклов профессионального танца, то Зикральные действия, танцы Знахарок, Гадалок и Экстаические плясы, посвященные производительным силам природы во всех областях, где они сохранились в воспоминаниях глубоких стариков, — почти идентичны. Их отличает судорожность, зажатость мускулатуры, полувыворотность либо выворотность в постановке ног, большое число глубоких приседаний, верчений на низких приседаниях, подскоки на прямых ногах, вверх-вперед, напряженность в постановке корпуса; «схваченность» плечевого пояса не позволяет производить руками какие-либо сложные по рисунку движения, потому движения рук — сухие помахивания.

Экстаические плясы являются стихийным, непосредственным отражением физиологических ощущений, нервного подъема. Потому язык всех примитивных экстаических плясок у самых различных народов, живущих на разных континентах планеты, разделенных океанами, — схож. Посвятительные пляски многих современных племен Африки, некоторых южных племен Индии, индейские пляски Америки, пляски шаманов народов Севера, Хорезма, Ферганского оазиса, Бухарских поселений, горного села Байсун и степных поселений Кашкадарья напоминают друг друга.

Казалось бы — полусонные раскачивания корпуса из стороны в сторону, сильные, судорожные вздрагивания зажатого корпуса, рефлекторные подпрыгивания, исступленные прыжки и верчения — неспособны выразить объемную человеческую мысль и поистине человеческие чувствования, но точно выражают нервный подъем и предельное ощущение физической силы.

Особый интерес представляют экстатические пляски хорезмийцев и жителей горных поселков Байсун и Мочай (Сурхандарья). Интересно отметить, что экстатические пляски Горцев и Хорезма, по своему хореографическому языку да и по конструкции танца, стоят довольно близко к своим локальным группам Профессиональных и Любительских народных танцев. Тогда как экстатические пляски Ферганской долины и Бухары — весьма схожи в формах танца с экстатическими танцами Горцев и Хорезма и весьма далеки от конструкций форм своих профессиональных и народных танцев.

Профессиональным и любительским танцам Ферганской долины и Бухары не присущи прыжковые движения (небольшая припрыжка в современном танцевальном ходе встречается только в андижанских юношеских и уйгурских плясках) — экстатические пляски Бухары и Ферганы так же, как в горах и в Хорезме, — насыщены разного рода прыжковыми движениями и судорожными подскоками. Именно эта языковая общность и единая манера исполнения экстатических плясок говорит о том, что плясы эти оформлялись под воздействием каких-то схожих обстоятельств и были призваны выражать схожие действия и психологические состояния.

Несмотря на внешне импровизационный характер исполнения, несмотря на то, что смысл экстатических плясов зачастую непонятен, их физиологическое содержание не современно, а комплекс танцевальных движений и, главное, манера их воспроизведения схожа с подобными манерами танца многих народов — эмоциональное воздействие закликательных плясов бывает очень впечатляющим. Нервный подъем, который явился в свое время причиной рождения этих танцев, своеобразная выразительность некоторых движений, танцевальных фраз, а зачастую и всей пляски, на редкость образно выражают стихийные, первозданные чувства человека — Экстаз, мистический Ужас, ощущение животной радости, плотское наслаждение. Именно поэтому этот, можно сказать, реликтовый род танца необходимо знать профессионалам — балетмейстерам и педагогам.

III. ФОРМИРОВАНИЕ И БЫТОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО, НАРОДНОГО ЛИРИЧЕСКОГО И НАРОДНОГО ПРАЗДНИЧНОГО ТАНЦА

1. Формирование и бытование танца

Вернемся вновь к тому историческому периоду, когда процессы перестали быть таинством для человека. Именно тогда, с еще большим рессом, человек стал приглядываться к человеку, стал искать объяснения мистическим явлениям, человека все более и более начали занимать вопросы мироздания, жизни и смерти. Эти неразрешенные вопросы, как уже говорилось, порождали фантастические версии, оформившиеся в верования, мифы, религии... Тогда танец становится одним из способов объяснения мира, выражения философского взгляда на жизнь. Естественно, что первыми организаторами этих танцев были те, кто пытался понять мироздание, объяснить его, т.е. первобытные жрецы и жрицы.

Ученые-искусствоведы, путем различных аналогий, определяют все изображения танцующих фигур, зафиксированных древними мастерами на различных памятниках материальной культуры Средней Азии времен Греко-Бактрийского царства (IV—III в до н.э.) вплоть до VI в. нашей эпохи, — как изображения жриц и жрецов: участников ритуальных действий, посвященных различным богам обширного среднеазиатского пантеона. Пантеон древних среднеазиатских богов, если рассмотреть только наиболее изученную эпоху античности и раннее средневековье (V—VIII вв.), — поражает своим многообразием, отражающим широкие культурные связи народов Средней Азии с Грецией, Индией, Китаем, Персидским Туркестаном, Кавказом, Сибирью, Поволжьем, Византией.

Местные боги в эпоху эллинизма скрещиваются с греческими богами; продолжая выполнять свои функции, они начинают пользоваться атрибутами эллинских богов. Так, у одного из богов появляется атрибут символ Нептуна, повелителя морей и океанов, азиатская Мать-Азия становится покровительницей городов и начинает походить на греческую богиню победы Нике, бывшую в представлении греков «хозяйкой» городов, и на греческую богиню счастья Тихе. На одном изображении мускулатурного бородатого Диониса, в восточных одеяниях, сопровождает обнаженный пляшущий Геракл, перекинувший через руку шкуру льва. Многие

ственные особы Греко-Бактрийского государства зафиксированы на монетах в облике эллинского Диониса, в то же время на монетах этого же периода находим изображения танцующих жриц, посвященных Дионису, в типично восточных одеждах — «длинных шароварах, с висячими серьгами», и т.д.

Великая Мать, знакомая почти всем народам Востока, войдя в религию Заратуштры — зороастризм (оформление которого произошло в первой половине первого тысячелетия до нашей эры на территории Средней Азии), — становится так же, как и у многих народов, матерью, зачавшей без греха. Древний местный бог, олицетворяющий солнце, — двойник иранского Ормузда; супружеская пара богов — Митра и Мать — родственна индийским божествам луны и солнца — Соме и Сурье, а также Меркурию и Венере; устрашающий образ Киртимукха, символ истребляющего гнева индийского бога Шивы, становится оберегом у среднеазиатских народов и т.п.

Очеловеченные боги эпохи эллинизма, в первом тысячелетии нашей эры, преобразуются в человека-полубога, а далее в легендарных героев. Венценосный Митра передает свои черты герою Рустаму, Мать-Анахита — героиням эпосов — Синдот и Рудабе, Дионис-Сабазий — юному, умирающему и воскресающему полубогу Сиявушу и т.д. В X века великий поэт Фирдоуси, на основе древних сказаний, в которые народ превратил версии древних религий, создает «Шах-наме» — «Книгу царей», где равно легендарно действуют исторические личности и легендарные герои, которые выросли из героев-полубогов предыдущей эпохи.

Примером того, как местные народы перерабатывали на протяжении нескольких столетий древнейшие мифы в народные сказания, может служить миф о вечно живой природе, умирающей и воскресающей, переосмысленный в Сказ о юном умирающем и воскресающем полубоге Сиявуше, культ которого вошел составной частью в зороастризм, одну из основных религий государств Средней Азии раннего средневековья.

Известно, что в эпоху раннего средневековья этот культ оформился в многодневное празднество, в котором участвовало все население городов и сел. По преданиям, Сиявуш был рожден прекрасной девушкой, найденной воинами легендарного царя Ирана Кей-Кауса. Предполагается, что первоначально девушка представлялась лесной богиней. Подарив Кей-Каусу сына, она умерла. Сиявуш рос, как истинный богатырь, не по дням, а по часам, поражая окружающих своей красотой и благородством. Как и легендарный эллин Ипполит, Сиявуш отверг преступную страсть своей мачехи Судабе и был ею жестоко оклеветан. Свою честь юноша защитил, пройдя испытание огнем. Затем он женился на дочери Туранского царя Афрасиаба, но и здесь стал жертвой клеветы и погиб от рук убийц,

подосланных Афрасиабом. За Сиявуша мстит сын, которому помогает божество растений Хаома, заинтересованное в отмщении за убийство сына лесной богини. Миф о Сиявуше перекликается с мифами об умирающих и воскресающих богах растительности переднеазиатских народов и Греции — Озирисе, Аттисе, Адонисе, Ипполите и др. Безусловно, что в историю Сиявуша впитались мотивы мифов, связанных с огненным Митрой, покровительницей животворных сил природы Великой Матерью и др.

Можно предполагать, что сложная цепь переплетенных мифов и древнейших первобытных представлений выразилась в сложном театрализованном действе, в котором танец, музыка, песня, спортивные игры играли большую роль.

По сообщениям китайских хроник VII века, жители древнего Самарканда праздновали день весеннего равноденствия, день пробуждения природы, Науруз — семь дней. Надо полагать, что первый цикл культа состоял из представлений, отражающих рождение, жизнь и борьбу Сиявуша. Второй цикл действий, видимо, состоял из представлений картин смерти, оплакивания, похорон и поисков затерявшихся костей Сиявуша. И, наконец, третий цикл — радостное торжество, славящее воскрешение Сиявуша.

В росписях одного из храмов древнего Согдийского города Пянжикента (относящимся к VII—VIII векам), по предположению некоторых ученых, запечатлена картина оплакивания юного бога.

В связи с этим циклом большой интерес вызывает свидетельство бухарского историка X века Наршахи, который рассказывает: «Жители Бухары на смерть Сиявуша — сына Кай-Хасроу⁵⁰ сложили удивительные песни: музыканты называют эти песни Кин-и-Сиявуш. Мухамед, сын Джуфара, говорит, что с того времени прошло 300 лет». «У жителей Бухары есть песни об убиении Сиявуша. Известные во всех областях музыканты сочинили к ним мотив и поют их; декламаторы называют эти песни «плачем магов». Это было 300 лет назад».

Видимо, обряд похорон и оплакивание Сиявуша соответствовали реальным обрядам похорон, в которых большую роль играли песни-плачи и траурные плясы, некоторые из которых дожили до наших дней.

...За обрядом оплакивания следовал обряд тайных похорон костей Сиявуша, по преданию, закопанных в воротах бухарской цитадели. На поиски костей Сиявуша выходили все жители городов и сел; жрецы и жрицы, видимо, исполняли только роль запевал, «режиссеров», направляющих действие в нужное русло. Китайский путешественник VII века Бей Цзе рассказывает: «Они (жители Самарканда) поклоняются небесному богу

⁵⁰ По Наршахи, легендарный царь Кен-и-Каус именуется уже Кай-Хасроу.

и в высшей степени его почитают. Они говорят, что божественное дитя умерло в седьмом месяце и что кости его потеряны. Служители бога, когда наступает этот месяц, одевают черные одежды со складками, они ходят босиком, ударяют себя в грудь и плачут, и на лицах их мокрота сливается со слезами. Мужчины и женщины расходятся, чтобы искать тело божественного ребенка. На седьмой день обряд приходит к концу».

И, наконец, последний этап праздника Науруза — радостные пиршества в честь воскрешения Сиявуша, вновь родившегося в образе весенних цветов и трав. Возможно, что росписи одного из залов древнего Пянджикента отображают сцены подобного пиршества. На стенах залов изображены пирующие группы людей в ярких праздничных одеждах, в головных уборах, украшенных цветами, с чашами и цветущими ветками деревьев в руках; жрецы у жертвенников, на которых пылают крупные плоды; полуобнаженные пляшущие юноши с музыкальными инструментами в руках.

Цикл действий, связанных с пробуждением природы, должен был составлять наиболее важную часть всего празднества, в которой песни и танец играли немалую роль.

Искусствоведы считают, что раннесредневековый культ Сиявуша состоял из целого ряда символических действий, среди которых были действия танцевального характера. Их мнение основано на изучении изображений танцующих фигур с символическими предметами в руках, являющих собой атрибуты жреческих обрядов мистерии о Сиявуше. Очень схожие изображения жриц встречаются на серебряных согдийских кувшинах, на стенках Бия-Найманских оссуариев, на бронзовой пластинке, найденной в Ахангаране (все памятники датируются VI—VII веками). В руках у них цветы тюльпана, на длинном стебле, — символ возрождения Сиявуша; плоды гранатов, бывшие на протяжении многих столетий символом плодородия; петухи — символ света; фазаны — символ огня, и другие магические предметы.

В начале XX столетия пережитки культа Сиявуша выражались в весенних саилях⁵¹. В дни саилей все население городов и сел выезжало за город, где разбившись на группы, мужчины и женщины собирали цветы, пели и плясали. Такие празднества в Бухаре носили название Гули сурх — Красный цветок, в Ташкенте — Кизил гуль — Красный цветок, в Ферганской долине — Лола байрам — праздник тюльпана.

В некоторых районах праздник весны в начале XX века проводился более архаично и в то же время более поэтично, в нем сохранились основные действия, посвященные теме умирания и воскрешения природы.

⁵¹ Саиль — народный праздник.

В Хорезме, в дни Науруза, в поля выходили девушки вместе с юношами, там они устанавливали качели, с песнями и плясками собирали тюльпаны, вязали из них гирлянды и украшали ими качели. А затем водили вокруг качелей хороводы. Песни, пляски, борьба, скачки оканчивались Алтын-кабаком (традиционное соревнование на лучшего стрелка в золотой шар, прикрепленный на вершине дерева), и если много веков тому назад лучший стрелок становился правителем страны на один день, то в XX веке стрелок получал в дар пронзенный шар, верблюдов и лошадей в придачу.

Этнограф Е.М. Пещерова⁵², наблюдавшая праздник Лола в селении Исфара, подробно описывает действия всех трех праздничных дней. В первый день праздника молодые юноши, с песнями и плясками, отправлялись в поля, где собирали тюльпаны, на второй день очищали от листьев тополь и с криками «хо, хо!» — весело украшали тополь тюльпанами. Вечером второго дня устраивалось факельное шествие с места украшения тополя. В селение с песнями и плясками вносили украшенный тополь и ставили его в центре площади, вокруг тополя начиналось веселье, составлялись отдельные хоры, которые некоторое время соревновались друг с другом, затем сливались в один мощный хор, под аккомпанемент которого плясали на улицах, в чайханах и на площади. Песни, которые поются во время праздника, закреплены к каждому случаю — выходу в поле за тюльпанами, вносу тополя на площадь, его украшению и пляске вокруг дерева. На третью ночь все празднующие шли на могилы родственников, где по различным приметам загадывали свою судьбу и совершали омовение в реке. Здесь пелись песни грустные и лирические, которые при возвращении в селение сменялись бурными, плясовыми. Женщины, отделенные мусульманством от мужского общества, также принимали участие в праздновании Лола. Они, не встречаясь с мужчинами, собирали тюльпаны и украшали деревья, ходили на мазары⁵³ и сходились только на площади, во время общего веселья около тополя.

В действиях весеннего народного саиля, проводившегося в селении Исфара, уже не очень четко разграничены три этапа древнего празднества, но все моменты, сложного по построению празднества, еще довольно тесно связаны с мифом об умирающей и воскресающей природе. Срубая серебристый тополь, бывший одним из символов бога Сабазия-Диониса, некоторые черты которого унаследовал Сиявуш, участники действия символизировали насильственную смерть, украшая очищенное от листвы дерево гирляндами алых тюльпанов — воскрешение Сиявуша, ибо, по преданиям,

⁵² Пещерова Е.М. Праздник тюльпана. Сб.: В.В. Бартольд. — Т., 1927.

⁵³ Мазар — гробница, кладбище.

тюльпан расцветал только там, где упала капля крови юного божества; совершая ритуальное моление у могил родственников, участники действия отдавали дань печали, как бы оплакивая погибшего бога...

Но сами участники производимых действий, упиваясь поэзией народных поверий, говорящих о том, что все действия принесут счастье, уже не связывали их ни с древним мифом, ни со средневековой мистерией. Любопытно, что почитая тополь как красивое дерево, сравнивая в песнях и стихах стан девушек с его стройным стволом, в народе существует поверье, что тополиные рожицы, не посаженные руками человека, а разросшиеся от корней тополя, именуемые чакалак, — являются скопищем сатанин — Анджина. Анджина — злые дочери злого духа — Джина, бывшие в представлении народа маленькими, юркими женщинами, сплошь заросшими черными лохмами, якобы приносили людям массу неприятностей: они крали предметы домашнего обихода, оскверняли очаги, наговаривали болезни и т.п. И хотя Анджина также уже жили в воображении народа вне связи с богом Сабазием-Дионисом, которому в свое время посвящался тополь, мы видим, что поверья на редкость живучи.

К циклу весенних празднеств приурочивался обычай приготовления каши и киселя из проросших зерен — «сумаляк». В эту ночь девушки и женщины, которые по закону мусульманской религии должны были прятать лицо от мужчин, не закрывали лица от юношей, по традиции приходивших за чашкой сумаляка. Приготовление сумаляка сопровождалось песнями и плясками.

Интересно, что в конце XIX — начале XX века в Ферганской долине существовали какие-то тайные секты, которые в дни Навруза — весеннего нового года — производили Хуфия-базм — тайное пиршество. Об этих пиршествах рассказывают старейшие мастера узбекской хореографии. Во время Хуфия-базмов участники секты совершали «таинственные ритуалы», среди которых было исполнение танца на ритмы из многочастной танцевальной сюиты «Катта-уйин».

Сообщения мастеров совпадают почти в деталях. Вот что они рассказывают: в ритуале участвовала группа молодых мужчин и женщин, равных по количеству (по одним сведениям, участников было 10 человек, все не старше 30 лет, по другим — 12 человек, не старше 40 лет). В комнате, в которой «нет ни окон, ни дверей», так как все стены завешивались коврами, посередине помещения, пол которого также застилался ковром, ставился низкий, маленький круглый стол, на него ставили круглое большое блюдо, наполненное соком граната, по ободку блюда прикреплялись короткие толстые свечи (по одним сведениям, их было 10, по другим — 12). Участвующие в ритуале обнажались, женщины распускали волосы; руки, ноги, волосы, шею украшали драгоценностями и цветами.

Сектанты усаживались на корточки вокруг стола и начинали тихо напевать стихи на языке фарси, неизвестные сообщителям, затем они приподнимались и начинали двигаться по кругу. К моменту кульминации, которая должна была иметь место в полночь, ритм все более насыщался, а пляска становилась все более быстрой и напряженной. Далее она начала принимать экстатический характер и... наших сообщителей — дойристов уводили из этого помещения. Приглашая дойристов на такие базмы, сектанты завязывали им глаза прямо на базаре, где договаривались с ними, и так же, закрыв им глаза, выводили из помещения, где проводился базм.

Кульминацию пляски и дальнейшие действия, по законам секты, нельзя производить при непосвященных. Однако, хоровод, вернее круговой танец, только вспоминается, но никогда в народе не исполняется; это и понятно, в те десятилетия, что остались в памяти стариков, — круговые танцы исполнялись все больше тайно.

Если взглянуть на движения ныне живущих бессюжетных чистых танцев, нельзя не заметить намеков, говорящих о их бывшей сюжетности. Наибольший интерес представляют танцы, выделенные сообщителями самим определением понятия — танец, когда к названию некоторых традиционных композиций прибавляется слово «уйин», что в дословном переводе означает «игра». В узбекском танцевальном словаре понятие «танец» определяют три слова: ракс — танец; уфар — танец, отражающий танцевальные ритмы; уйин — танец, игра.

Сложная ритмо-пластическая сюита «Катта-уйин», возглавляющая цикл ферганских профессиональных танцев, занимает в узбекском хореографическом наследии особое место.

В «Катта-уйин» нет сюжета, состоит он из нескольких десятков ритмических фигур — усулей, каждая из которых имеет свое обозначение и комплекс определенных движений, которые в большинстве случаев образно отражают чувственное содержание и настроение названного усуля. Название усулей и их эмоциональная образность говорят нам о том, что сегодня мы встречаемся с танцем, имеющим большую историю, с танцем, в котором поэтическим символом движения ведется сказ о жизни. Прожив долгую жизнь, он сейчас намекает нам на то, что когда-то был собранием гимнов и плачей, мифов и легенд, романов и повестей. Сегодня многочастную сюиту «Катта-уйин» можно сравнить с поэтическим сборником коротких рубаи и патетических газелей, где каждый несет свои раздумья, свои чувствования, выражая их сложными, условными образами телодвижений. Сама сложность построения танца, гармоничность многообразных движений, техническая виртуозность танцевального слога говорят о том,

что создателями и шлифовщиками этого сокровища узбекской хореографии были крупные мастера, лучшие представители танцевальной культуры народа.

Старейший представитель узбекской традиционной хореографии Юсуп Кизык и другие Уста утверждали, что «Катта-уйин был уже во времена Искандера (Александра Македонского — III в. до н.э.), тогда в нем было 280 усулей» и еще совсем «недавно, лет сто назад» — «Катта-уйин» имел «определенное содержание»... Прекрасный знаток узбекского хореографического наследия поэт Хислят утверждал, что «Катта-уйин», «один танец, где ничего нельзя переставить, ничего добавить, ничего исключить». Во второй половине XIX столетия, по рассказам многих мастеров танца, «Катта-уйин» исполняли наиболее известные танцоры. «Для исполнения каждого усуля «Катта-уйин» были установлены определенные цвета костюмов; чтобы быстро менять костюмы, у танцевальной площадки всегда стояли помощники с костюмами в руках», — рассказывает крупный мастер танца Мулло Шабора. — «У таких богатых баччей, как Макайлик и Хамадан, был постоянный человек, который их обшивал и одевал. Освещение тоже менялось и не только его сила, а даже цвет (путем подсвета цветными подносами). Причем освещение нигде никогда не ослабевало. Я всегда видел, как его усиливали. Например, не все свечи горели, а вдруг зажигали все, а когда еще надо было усилить — добавляли факелы, костры из жмыха. Все эти перемены в старину были рассчитаны раз и навсегда, в строгом сочетании с музыкой, то есть и цвет костюма, и свет — были ярче при радостной музыке и темнее при грустной»⁵⁴.

Обратимся к циклам танца, что сегодня они могут рассказать нам? «Катта-уйин» открывается усулем Резь или Дил-дир, что означает Брызги⁵⁵ ...Как сотни мельчайших резвых капель, рассыпаются короткие звонкие удары пальцев по дойре — мелкий трепетный шаг танцора вторит ритму... Следующий ритм Титратма — Содрогание — и каждый мускул танцора дрожит, переливается, будто бегут, играют маленькие резвые ручейки. Но вот Кош-карс — Удар в ладони — и танцор делает стремительный пируэт со сложной игрой рук, будто собрал в ладонь пригоршню воды и забросил ее вверх, к солнцу, горделиво выпрямился и замер на мгновение, протянув руки туда, где еще блестят искорки брызг... — Это движение называется Шох, что можно перевести как Рога и как Ветви. Если прорисовать на плоскости рисунок,

⁵⁴ Указ. сочин. Бахты, Романовской.

⁵⁵ Дословно: мелкие капли воды, быть может, роса.

который ведут руки исполнителя этой фигуры, то действительно пунктир движения напомнит рисунок не то пышного кустарника, не то кустистых оленьих рогов... За этим напряженным вступлением следует комплекс движений, посвященный цветам, — Гуль-уйин. Руки танцора легко взлетают вверх, мягко сгибаются в локтях, а затем, развернувшись в стороны, вновь опускаются вниз, будто чашечка огромного цветка открыла свои лепестки. Ход усуля Юрга напоминает шаг коня-иноходца, ритмы усуля Сарбозы, что означает воинственный, полон энергии, напряжения; усули Ду-чарх, Якка-чарх определяют количество верчений по кругу или на месте, ибо Чарх означает движение прятки, или Вихрь в пустыне.

Из сорока восьми усулей, дошедших до нас, только небольшая часть иллюстративного характера, большее же число ритмических фигур посвящены раскрытию душевного состояния человека, его переживаний, оттенков различных чувствований. Усуль Хаккони говорит о чести, верности, правдивости, усуль Ором — означает Отдохновение, усуль Джилвони — Кокетство, усуль Сахта — лукавое подражание... Несколько ритмических фигур Садра посвящены ритуалу погребения — танцор, чуть опустив голову, идет размеренным шагом, как бы непроизвольно всплескивая руками в сторону...

Движения эти неоконченные, будто не хватает сил довести руки до нужного положения и они тяжело опускаются, а затем вновь поднимаются и вновь падают вниз. Эти всплески, как вздохи... Но не безысходную тоску, не трагическое неверие в грядущую радость передает весь комплекс движений, а глубокую, задумчивую печаль, философские размышления о потерянном навсегда. Ритмы становятся все более и более напряженными, устремленными, все больше наклоняется вперед корпус танцора, убыстряя шаг, он будто пытается вырваться, преодолеть печаль, победить тоску.

Есть среди обозначения усулей и такие, значение которых непонятно нынешнему поколению, некоторые же названия не находят в узбекском словаре своего места. Например, — Кора-занг — Черный колокольчик или Ду-чаба — Две палочки. Как раскрыть содержание этих ритмов? Что может обозначать Рог, Катта-Сома, Ялама — значение этих слов неизвестно... Трудно определить эмоциональный строй движения ритмов Кайтарма — Возвращение, Илон — Змея, Мазар — Гробница, Ду-поя — Два куста или Оксатма — Не прихрамывай. Все эти усули выражают самобытные, красивые движения, но у каждого танцора они выражают близкие именно ему чувства, рожденные своеобразным пониманием эмоций, соощенных ритмами усулей.

Сочетание обозначений ритмов, где Кокетство, Погребение, Воин и Цветы — один сменяет другой — вряд ли может иметь единую логическую линию развития сюжета, скорее всего, обозначения усулей являют собой первоначальное название, которое отражает либо момент рождения образного строя движений, либо уже просто термин, образное и удобное обозначение ритмической и пластической фигуры.

Мы можем предполагать, что усуль Джилловони — Кокетство — рассказывал о соблазнении Сиявуша своей мачехой, усуль Садр и поза Мазар — о погребении Сиявуша, Игра цветов, Тюльпаны под ветром — о возрождении божества в весенних травах и цветах. В «Катта-уйин» действуют воины и всадники — они боролись за Сиявуша или дрались на стороне Афрасиаба? Усули Долга и Чести воспевали полубога? А усуль Кайтарма рассказывал о «возвращении» божества? Какую картину рисовал усуль Усьма-сурьма? — Не картину ли оплакивания божества и ритуального окрашивания ресниц и век пеплом сторевшего леса, в честь погибшего юноши, через гигантское пламя которого проскакал Сиявуш, очищая себя от клеветы? Не потому ли соком благословенной усмы, ранней весенней травки, окрашивали женщины и мужчины себе брови, что она возвещала о «возвращении» юного вечного живого бога? Не потому ли усуль Оксатма назван — Не прихрамывай! что конь Сиявуша устал, преодолевая огромные расстояния? Не потому ли, что из очистительного огня Сиявуша выскакивал почерневший от пепла? Один из усулей назван Черный колокольчик — потемнел даже колокольчик, оберегавший коня героя от злого демона... А что означает усуль Уфари-сахта — лукавое подражание, притворство? Может быть в нем говорилось о коварной мачехе Судабэ или грозном Афрасиабе? А, быть может, божество растений Хаома, принимавшее облик различных животных и птиц (петуха, рыбы), чтобы отвлечь внимание погони от Сиявуша — было героем этого усуля? Не о вечном ли Отдыхе умертвленного и вновь воскресшего Великого Бога говорит усуль Ором? И почему ритмическая фигура называется Ду-пойя, что можно перевести и Два куста и Две ноги. Но, может быть, Два куста более правильный перевод, потому что в Большой игре есть еще один усуль, который называется Две палки — Ду-чабо, уж не ветки ли священного растения баресмы, непрямого атрибута зороастрийских жрецов, дали обозначение этим усулям?

Старейший узбекский музыкант Ахмеджан Умурзаков рассказывал, что большой усуль «Катта-Сома», обозначение которого сегодня не находит перевода, «в старину» — обозначал «Великое торжество Луны». Нам известно, что ни один ритуал раннесредневековых религиозных отправлений не проходил без возлияния священного напитка, который в персидской транскрипции назывался хаома, а в индийской — сома, в честь боги-

ни, олицетворяющей Луну — Сому. Кстати, среднеазиатская Мать, ставшая целомудренной Анахитой, вошедшая в иерархию богов зороастризма, имела черты сходства с индийской Сомой.

В местной античной изобразительности известен также образ Медузы Горгоны, но уже не в облике женщины, с глазами змеи, взгляд которой превращал человека в камень, а в образе «прекрасноволосой» девы, опозоренной развратным Посейдоном и несправедливо наказанной за это Афиной, превратившей волосы несчастной в змею. Среди танцевальных фигур «Катта-уйин» несколько раз встречаются движения, именующиеся Илон — Змея. Танцовщица, производя различные движения, придерживает двумя пальцами каждой руки по несколько мелких косичек из своей прически, в которой, по правилам, должно быть не менее сорока косичек — косичек (сама цифра сорок — чильтан — священна!).

Мы можем смело и далее предполагать, что многие легенды и мифы стали причиной первоначала жеста, движения, позы.

Интересен с этой точки зрения развернутый многочастный кокандский женский танец «Гуль-уйин», являющийся важной частью «Катта-уйина», хотя и он сегодня представляет из себя бессюжетное хореографическое произведение, содержанием которого, как и во всех профессиональных узбекских танцах, являются обобщенные человеческие чувства и ощущения. Но уже само название «Гуль-уйин» — Игра цветов, а главное, обозначение первоначальной танцевальной фразы Мазар — Гробница, тоже наталкивает на размышления о том, что сюита «Гуль-уйин» в прошлом была построена на сюжете, имевшем отношение к культу умирающего и воскресающего божества.

Рассматривая сложную хорезмскую музыкально-танцевальную сюиту «Маком Уфари», впитавшую в себя «высокие», отобранные формы хорезмийских танцев, мы также можем отметить в названиях намеки на сюжеты из древнейших культов.

Во многих танцах многочастной сюиты часто встречаются движения рук, изображающих Петуха (вспомним, что он был символом света и к тому же одним из персонажей сказа о Сиявуше). Танцевальная фраза Суюрга — Бег воды — иллюстрирует «переливы воды». Танцевальную фигуру, по правилам, должны исполнять женщины: танцовщица резко вскидывает вверх правую руку и начинает движение мелкого трепета мускулами тела, вначале трепет охватывает только руку, затем верхнюю часть корпуса, затем весь корпус. Вспомним, что великая Богиня была символом воды, а в некоторых древних сказаниях Анахита выступает в образе Танаис, именем которой называлась Амударья. Движение Птица летит — подкрепляется интересной деталью. Исполнительницы «Маком Уфари» обычно

украшали свои шапочки перьями куропатки. Куропатка также считалась одним из символов Анахиты.

Не богине ли производительных сил природы посвящалась и танцевальная фраза Алма-анор — Яблоко-гранат, ведь гранат, как символ плодородия, был неизменным атрибутом этой богини. Возможно, что и танцевальная фраза Мушук — Пишик — Кошка — тоже отражала ритуальное действие, посвященное богине любви. Это движение во всем узбекском танцевальном словаре не находит себе подобного. (Исполнительница стоит на месте, ритмично перенося тяжесть корпуса то на левую, то на правую ногу, причем не опорная нога отрывает от земли только пятку, движение акцентируется легким выдвиганием бедер вправо-влево; руки, согнутые в локтях, направлены локтями в стороны, кисти рук сброшены в легкий полукулак, располагаются у пояса на линии бедер, тыльные стороны направлены друг к другу; во время исполнения Пишик, кисти рук производят мягкое круговращение по плоскости бедер). Известно, что, по мусульманским догмам, кошка считалась «опасным» животным⁵⁶; известно также, что Анахите посвящались звери кошачьей породы. Возможно, что движение Кошка иллюстрирует один из моментов какого-то действия, связанного с «ласками» посвященной богине любви — пантеры, тигра, леопарда. Если принять за основу это предположение, то описанная танцевальная фраза будет восприниматься чисто иллюстративно (кисть руки изображает голову животного, стоящего рядом с человеком, круговращательное движение — его «ласки»). Если же предположить, что движение Пишик означает — Кошечка ласкается, оно теряет свою смысловую иллюстративность, ибо Кошечка может «ласкаться» только у стопы человека, ежели он стоит...

Движение Хид — Аромат — можно также рассматривать в связи с богиней плодородия и ее функциями. Исполняя Хид — танцор приподнимает открытую вверх ладонь и будто сдувает с нее что-то; раскрывая смысл движения, мастера танца говорят, что оно равнозначно лирической фразе «прими аромат моего сердца» и что с ладони сдувают предполагаемую цветочную пыльцу, символ оплодотворения...

Стоит еще отметить неизменные атрибуты хорезмских и бухарских исполнителей сюиты «Маком» — колокольчики, которыми они украшают свои костюмы: браслеты, одеваемые на запястья рук и ног, широкие корсажи, головные уборы. Многочисленные движения, танцевальные фигуры, отдельные танцы и даже целая часть в бухарском танцевальном Макоме носит наименование Занг — Колокольчик. Выше уже отмечалось, что

⁵⁶ По народным преданиям, даже сам Мухаммед, основатель мусульманской религии, относился к кошкам с опаской, старался их не раздражать. Однажды кошка уснула на поле его халата, святой вынул нож и отрезал всю полу халата, потому что ему необходимо было уйти, а тревожить кошку он не смел...

колокольчик, по соображениям некоторых ученых-археологов, был когда-то символом «Синих демонов танца» и, в то же время, играл роль оберега. Видимо, поэтому третью часть «Макома» — Занг еще в недавнее время непременно исполняли на свадьбах, причем не в разгар пира, для увеселения гостей, а у окон молодых, всю «опасную» первую ночь, без перерыва пока лучи солнца не возвещали, что пришел новый день...

Многие танцы бухарского «Макома» были, видимо, посвящены богине любви, так как вся система движений этих танцев построена на умелом выделении достоинств женской стати. Ломкие позы, изгибы талии, частые вздрагивания верхней части корпуса — полны томной страсти, горделивого кокетства. Одно из распространенных телодвижений, исполняя которое танцовщица на мгновение замирает в позе и изящным виртуозно четким жестом рук как бы указывает на округлость груди, подчеркивая смысл движения вздрагиванием грудной клетки, имитирующим страстный вздох — так и называется «женская грудь». Любопытно отметить, что среди изображений Матери большое распространение имеет поза, когда мать одной рукой указывает на лоно, другой на грудь, причем часто в руке расположенной у лона, лежит плод граната, а в руке, указывающей на грудь, — плод миндаля...

Попытки найти в нынешних бессюжетных циклических произведениях традиционного хореографического искусства узбекского народа намеки на древний сюжет — опираются на многие гипотезы узбекистанских искусствоведов, доказывающих в своих исследованиях, что древние среднеазиатские культы были насыщены сюжетами, которые разыгрывали жрецы и жрицы.

Помимо уже отмеченных выше сюжетов на темы сказа о Сиявуше, зафиксированных на согдийских кувшинах, бия-найманских оссуариях и других предметах материальной культуры, большой интерес вызывают изображения на парфянских ритонах и тохаристанском блюде. На ритонах (ритуальных сосудах, имеющих форму рога), датируемых II в. до н.э., принадлежащих парфянским государям⁵⁷, изображены сцены сказа о Панфее, положенного на основу «Вахханок» Еврипида, сцены ритуальных возлияний, жертвоприношений и мистических свадеб верховных божеств, где роли божественных персонажей исполняют жрецы и жрицы. Эллинские сюжеты и приметы иноземных героев на среднеазиатских изображениях неизменно соединяются с деталями местной одежды и чертами местных этнических типов.

Для нас особую ценность представляют изображения обнаженных и одетых жриц-плясуний с бубнами, неизменных участниц различных сцен. Тохаристанское серебряное блюдо⁵⁸, датируемое II—III вв. н.э., также украшено

⁵⁷ Легендарный город Парфиниса расположен на территории нынешней Туркмении, село Багир

⁵⁸ Юг нынешнего Узбекистана.

сценами «еврипидовых» сюжетов, где изображены «не жанровые сценки, — делает вывод Г. Пугаченкова, — а синтез человеческих страстей и переживаний, возведенных в уровень искусства высокой трагедии»⁵⁹.

Рассматривая сегодня традиционные лирические танцы, мы воспринимаем их как вечно живое искусство, содержанием которого являются обобщенные человеческие чувства, общечеловеческие идеалы, выраженные неповторимой формой, отражающей своеобразие художественного мышления народа. Что же помогло «серьезной» хореографии, отказавшейся от былых сюжетов, не умереть, не выродиться в пустое формотворчество? — Крепкий фундамент, выстроенный древними мастерами танца, материалом для которого служили жизненные наблюдения человека. Природа, труд, быт — издревле питали фантазию художников. Из этого источника черпали хореографы, создавая храмовые танцевальные произведения, демонстрирующие картины из жизни богов, раскрывающие чувства и переживания небожителей, за которыми стояли человеческие наблюдения над жизнью, выражавшие «синтез человеческих страстей и переживаний».

— Что означает сегодня, в прошлом, возможно, ритуальный жест молчания, когда танцовщица грациозно прикладывает указательный палец к губам или, легко помахивая головкой из стороны в сторону, проводит пальцами по бровям и ресницам, нанося на них воображаемый слой краски усымы-сурьмы? Что кроется в миниатюрной танцевальной пантомиме Змеи, когда девушка демонстрирует сорок косичек? Что выражает томная танцевальная фраза — Кошечка ласкается? — Девичью игривость, задорное кокетство, страстную негу.

Мистический «двуперстный жест» Сабазия, который играет большую роль в танцах горцев, воспринимается сегодня только как жест указания; танцевальная фраза — Олма-онор — яблоко-гранат — как заигрывание со зрителями, которым танцор бросает плод; Садр — выражает высшую сосредоточенность и печаль; Тюльпан под ветром — смятение чувств; Вихрь — бурное переживание; Петух — петуха. А движение Гробница — и вовсе ничего не говорит нынешнему зрителю, оно воспринимается как энергичный заповедь танца — танцовщица вскидывает руки над головой, соприкоснувшись концами пальцев обеих рук, и тут же ударяет в ладони, начиная танцевальный ход...

Изысканные позы бухарских танцев из «Макома» подчеркивают пластику, воспевая красоту и силу человеческого тела... Занги — колокольчики

— орнаментируют музыкальный аккомпанемент и дают возможность продемонстрировать уникальную виртуозность исполнителя, умевшего, замедлив в позе, продолжать позвякивать отдельными колокольчиками... Оксам — Не прихрамывай! — обозначает танцевальный ход с «прихрамыванием»; Юрга — Иноходь — переменный ход; Джильва — Кокетство — иллюстрирует кокетство; ритмы Сарбози — воинственны; движения Цветов — Гуль-уйин — легки, грациозны, поэтичны; танцевальная фигура Уфари сахта — Лукавство — состоит из движений скользких, переменчивых; танцевальная фигура Хаккони — Честь — горделива; символическая прорисовка движениями ног речной волны (когда танцор, продвигаясь в сторону, то сводит носки, разведя пятки, то сводит пятки, разведя носки) сегодня носит название Кайчи — ножницы...

Исполняя танцы и танцевальные фразы, обозначения которых непонятны, танцор не задумывается над их названием, а старается выявить эмоциональное существо танцевальных ритмов. Многие движения современного хореографического словаря традиционных узбекских танцев обозначают чисто технические особенности воспроизведения: Айляниш — кружение; Карс — прищелкивание, удар в ладони; Уфар — переменный ход; Титратма — содрогание; Чарх-ду зона — верчения на коленях; Майда кадам — мелкий шаг и т.д., что не мешает каждое движение осмысливать, ибо каждое движение в определенном танце выявляет определенное чувственное содержание, а в слитном единстве композиции — определенную эмоциональную гамму, выражающую локальную мысль.

2. Светское танцевальное искусство

Можно с уверенностью предполагать, что оформление светского танца, его выделение из храмовых ритуалов произошло, видимо, как и выделение театра масхарабозов, в эпоху эллинизма, более двух тысяч лет тому назад.

В эпоху раннего средневековья светское профессиональное искусство было высоко развито: об этом говорит китайская поэзия VI—VIII веков и материалы китайских хроник, в которых неоднократно отмечается огромная популярность в Китае танцоров-гастролеров и танцоров-переселенцев из Самарканда, Бухары и Ташкента. Совершенно естественно, что «гастролерами» никак не могли быть жрецы и жрицы, которые обязаны были бережно охранять религиозные действия, а не «осквернять» их показом народу, поклоняющегося другим богам. Среди сообщений китайских историков, путешественников и поэтов особую ценность представляют те разделы, где довольно подробно дается описание бухарских, самаркандских и ташкентских танцев VI—VIII веков.

⁵⁹ Указ. сочин. Пугаченковой, Ремпеля.

Ташкентский мужской танец, который обозначался в китайской транскрипции — Хутенъу — судя по атрибутам, был связан с пережитками дионисийского действия, но в китайском списке танцев он уже стоял в ряду военных и акробатических танцев. «Юношей из Ташкента (Шиго) люди видят редко, танцует на корточках перед винной чашей и носится словно птица», — рассказывает об исполнении Хутенъу поэт Лю-янь-ши. — «Ногами выделяет всяческие коленца — расшитые сапоги мягки. Сидящие вокруг не болтают, все глазами впились. Музыканты с ди и пиной наклонили головы и подгоняют (его). Бешено прыгает на новом ковре из белой, как снег, и темно-красной шерсти». Поэт Ли Дуань, воспевая прекрасного ташкентского плясуна, также отмечает, что он «прыгает на цветном войлоке», «сгибается к западу», «ходит по кругу, бешено скачет с музыкой в ритм» и вновь сгибается — «вывернуты руки, сжата талия — сам словно изогнутая луна».

Очень интересна подробно описанная техника исполнения самаркандского женского танца, который китайцы называли Хусюань. Этот танец исполнялся на мяче. «Что касается танца хусюань, — рассказывает китайский историк, — то танцор стоит на мяче и вращается стремительно как ветер». «танец гулуу (ворота) и хусюань, оба исполняются на маленьком круглом мяче; по всякому пинают его и подпрыгивают на нем, но обе ноги никогда не соскальзывают с мяча — такова их (танцора) ловкость».

В первой половине VIII века поэты Бо Цзюйи и Юань Чжень посвятили немало стихов плясуням из Самарканда. «Танцовщица, танцовщица — восклицает в одном из них Бо Цзюйи. — Слово кружащийся снег в вихре несется, вертится и носится в танце. Влево вертится, вправо кружится, не зная усталости. Тысяча кругов, десять тысяч вращений и нет ему конца. В мире людей или среди зверей не с кем ее сравнить. Колеса мчащейся повозки медленны, вихрь от нее отстает».

Женские ташкентские танцы — Чжечжи, судя по описанию, были театрализованными сценками, в которых две танцовщицы изображали то ли фей, то ли богинь, которые появлялись из чаш цветов лотоса. Интересно, что «остроконечная шапка с загнутыми полями», являющаяся непременной деталью костюма исполнительницы Чжечжи, украшалась золотыми колокольчиками. Поэт Бо Цзюйи в стихах, посвященных Чжечжи, подробно описывает живописный костюм актрис из фиолетового флера, украшенный перламутром, и только в одной строке вскользь намекает на характер основного движения, которое, видимо, было одним из разновидностей верчения.

Не меньший интерес представляет описание массового танцевального представления, исполняемого выходцами то ли из Самарканда, то ли из Бухары. Описание танца очень фрагментарно, по нему невозможно восста-

новить ни характера движений, ни самую конструкцию массового действия. Но даже отрывочные сведения о танце «юношей-львов» весьма любопытны, ибо рисуют картину какого-то сложного, разработанного спектакля. Вот эти несколько строк, посвященных танцам юношей-львов: «Танцоров четверо. Устанавливались пять львов, по пяти сторонам (север, юг, восток, запад и центр), высотой более чжана (1 ч. — 3,2 м), одеты в цвета согласно сторонам света (восток — синий, запад — белый, юг — красный, север — черный, центр — желтый). Каждый лев — 12 человек. Одежда их разрисована, в руках держат красные ленты, на голове красные повязки и называют их юношами-львами»⁶⁰.

Уже эти письменные и изобразительные сведения дают возможность высказать мысль о том, что характер местного раннесредневекового профессионального хореографического искусства не противоречит характеру танца живого танцевального наследия. Какие конкретные выводы, догадки и аналогии рождает все перечисленные материалы, сведенные воедино? Внимательно вглядываясь в сохранившиеся изображения жриц-плясунь, отпечатки образов которых мы видим в изысканных линиях прорисовок на серебре, в резном рисунке на камне, в изящной настенной живописи, в ажурной чеканке на бронзе, в полуобъемных пластинках терракоты, в объемных искусных деревянных статуэтках, созданных древними художниками со времен Греко-Бактрийского царства, вплоть до VI—VIII веков нашей эпохи, мы улавливаем сходную художественную манеру воспроизведения, а главное — сходство в образах всех изображений. Все фигуры: обнаженные, полубнаженные, а иногда и одетые в пышные одежды, — зафиксированы в момент спокойного бокового продвижения, причем чаще всего фигура дана в открытом лицевом положении и только ноги намечают ход в сторону. Иногда танцовщица стоит в естественной позе, перенося тяжесть корпуса на одну ногу, изящно выдвинув в сторону бедро. Торсы танцовщиц пропорциональные, стройные, с тонкой талией, линии бедер нигде не подчеркнуты. Непременным атрибутом почти всех танцовщиц является шарф из легкой материи. Характер поз и намеченных движений на редкость естественен, изысканно прост, мускулатура свободна, что говорит о незамысловатых фигурах танца и целомудренной простоте его исполнения. Надо полагать — основную выразительную роль в этом танце играли движения рук, танцовщицы чаще всего изображены с различными атрибутами в руках, которые, видимо, помогали воспроизводить символические жесты и иллюстративные телодвижения, отражающие сюжет действия.

Но есть изображения резко отличные от описанной группы. На одном из них, относящемся к VII—VIII векам нашего времени, зафиксирована

⁶⁰ Указ. «Хрестоматия».

группа полуобнаженных юношей с музыкальными инструментами в руках. Танцоры показаны в момент бурного пляса, исполняя который, они, надо полагать, употребляли прыжки, верчения, присядки, подбрасывания ног вверх. Характер этого изображения перекликается с ранним изображением пляшущего мужчины, сопровождающего «бородатого» Диониса, на уже отмеченной бадахшанской чаше первых веков до нашей эры.

Именно о таком танце рассказывают и китайские источники, по которым мы даже можем составить перечень основных движений: 1) Стремительный ход танца — «носится словно птица»; 2) Прыжки — «бешено прыгает», «ногами выделывает коленца»; 3) Присядки — «танцуют на корточках»; 4) Верчения — «вращается быстро, как ветер», «тысяча кругов, десять тысяч вращений и нет ему конца»; 5) Перегибы корпуса в сторону и назад — «сам словно изогнутая луна»; 6) Танец строится, в основном, на продвижении по кругу.

Традиционные лирические танцы строятся, в основном, на продвижении по кругу. Стремительные ходы определяют все танцы крупных форм «Катта-уйин», «Маком Уфари». Virtuозные верчения по кругу и на месте — занимают центральное место в профессиональных танцах бухарской и ферганской групп. Перегибы корпуса в стороны и назад носят наименование Аудж — Кульминация и употребляются во многих композициях всех локальных групп традиционного танца. Исполнители хорезмского «Маком Уфари» часто употребляют разнообразные присядки с очередным выбросом ног вперед. Эмоциональное существо «чистых» танцев Ферганы и отчасти Бухары выявляется, в первую очередь, серией виртуозных движений рук и верхней части корпуса.

Стоит отметить своеобразную деталь традиционных костюмов, бытующих сегодня в Фергане и Бухаре — длинные оборки из летящего шелка, обрамляющие длинные плотные рукава камзолов и рубах. Завершая костюм, оборки на рукавах мало гармонируют с основными компонентами костюма, состоящего из платья плотного шелка и камзола, сшитого из еще более плотной материи. Любопытно, что в горных районах, например, в селе Байсун (Сурхандарьинская область), исполнители дехканского пляса, который именуется «Танец голубой чалмы», накидывали на плечи и руки голубую шаль из тонкой кисеи, поверх которой надевали халат-чапан; во время танца они постепенно высвобождали, вытягивали из рукавов концы шали, заключая танец движениями рук, кисти которых прикрывали длинные концы «голубого покрывала». Видимо, оборки на рукавах ферганских и бухарских танцовщиц — пережитки древнего шарфа, который затем стали одевать под камзол...

Бухарские плясуньи, исполнительницы Малых танцев в гостиных и танцев из многих частей «Макома», непременно прикрепляют к головному

убору большой легкий шарф, так как многие позы и танцевальные фигуры связаны с «игрой» шарфом. Так же, как многие движения кистей рук предполагают орнаментiku движения легкими оборками. Мужчины, исполняя эти движения, уже просто опускают ниже кистей рук рукава чапанов.

Ряд вышеописанных сопоставлений помогает нам сделать вывод, что нынешняя «чистая» хореография явилась синтезом древней разработанной храмовой хореографии и светского танцевального искусства раннего средневековья. Тогда как составители светских танцев пользовались и религиозными повествовательными танцами, танцами-показами, танцами-действиями и приемами бурных экстатических плясов, и образами народных танцев-игр, в которых должны были ярко отразиться трудовые процессы и основные черты характера народа.

В описаниях группы современных традиционных танцев уже отмечалось, что «чистая» профессиональная хореография, относясь к единой танцевальной культуре, делится на несколько локальных групп — ферганская, хорезмская, бухарская, отличающихся своеобразием танцевального языка и своеобразием характера танца в целом.

Ферганские танцы отличаются легкими, изящными круговращениями кистей рук, заканчивающих каждую танцевальную фразу. Они будто воскрешают момент первозарождения этого самобытного движения, напоминающего движение рук хлопкороба, который, собрав пальцами в легкий полуулак, порывистым взмахом вытягивает дольки хлопка из коробочек. Общий характер естественных телодвижений, свободная постановка корпуса, мягкие покачивания торса из стороны в сторону, легкий бег на полупальцах — как нельзя лучше вписывается в живописную природу благодатной Ферганской долины. И, хотя Большие ферганские танцы насыщены движениями героическими, выражающими драматический накал страстей, — в них нет той суровой резкости, что характеризует танцы гордых северян хорезмийцев.

Капризная, неприветливая природа Хорезма, исторические судьбы древнего свободолюбивого государства, не подавшегося ни одному из пришлых завоевателей — персов-ахеменидов — в VI в. до н. э., Александра Македонского — в III в. до н. э., китайских племен — в первые века н. э., белых гуннов — в IV в. н. э.. Наконец, арабов — в VIII в. н. э.. Хорезмийцы попали только под вассальную зависимость. Именно особенностью исторического характера народа помогли насытить танец открытой страстью, воинственностью. Наблюдая сегодня некоторые танцы из «Маком-уфари», когда их исполняют знаменитые танцовщицы, в движениях которых читается рассказ об отважных наездниках, — невольно вспоминаются исторические сообщения о древних хорезмийских массагетках-воительницах и легенды о массагетках-амазонках. В перечне традиционных узбекских танцев воинственные пляски мы встречаем только у хорезмийцев. Известно, что в начале нашего века при

ханской армии содержались группы танцоров, должных совершать ритуальную пляску Призыва к бою перед началом сражения. Называлась она так же, как самый популярный в Хорезме народный танец и жанровая группа профессионального танца — Лязги. Насыщенная энергия, огненный темперамент пляса-призыва точно выражает характер гордого, независимого народа.

Изысканная роскошь ломких телодвижений бухарского танца, уникально сложное построение танцевальных фраз говорят о том, что, напитавшись соками народного пляса, — он долгое время культивировался в кругу больших художников, у которых живая плоть природы и человеческих чувств находили сложнейшее отражение в математически точных символах яркого декоративного орнамента.

3. Классическая узбекская хореография

Когда сформировалась «чистая» хореография в — Классический танец? Надо полагать, в эпоху правления Саманидов и Караханидов (IX—XII вв.), когда культура местных феодальных государств достигает большого подъема. Эти века можно назвать веками величайших обобщений.

Гениальные поэты Рудаки и Фирдоуси обобщают в формы блистательных поэм народные мифы, сказы и легенды. Широко известно имя хорезмийца Бируни, ученого-энциклопедиста XI века. С именем средневекового ученого хорезмийца Ал-Хорезми связаны крупные открытия в алгебраической науке⁶¹. С именем Абунасыра ал Фараби связаны высшие достижения восточной философии, с именем Ибн Сины — Авиценны — достижения восточной медицины («Канон» Авиценны был издан в Европе в XV в. — шестнадцать раз, в XVI веке — более двадцати раз).

В перечне научных трудов названных ученых наше внимание привлекает музыкальный трактат Ал Фараби, стоящий в разряде математических наук, в котором большой раздел посвящен анализу особенностей ритмов и их значению в музыке.

Узбекистанские музыковеды, посвятившие многие годы жизни изучению узбекской традиционной музыки, предполагают, что именно в XII веке были собраны в единый цикл инструментальные и вокальные произведения, получившие наименование «Маком».

В изобразительном искусстве, в это время, начинает разрабатываться и доводиться до совершенства орнаментальный рисунок, построенный на геометрическом арабеске и линиях растительного мира; в поэзии начинает превалировать отточенная форма малого аллегорического стиха, что, безусловно,

⁶¹ Математический термин «Алгоритм» является искаженным европейским произношением имени ученого Ал-Хорезми — Алгоритми.

было связано с развитием науки, особенно математики, т.е. с развитием отвлеченного мышления.

Надо полагать, что хореографическое искусство не могло остаться в стороне от активного процесса развития отвлеченного мышления — в танце начали развиваться чисто танцевальные элементы; иллюстративные жесты и движения начали обобщаться, стилизоваться, терять свою изобразительную, фотографическую точность. Но не отвлеченная абстрактность виртуозного движения являлась целью хореографического языка средневековых мастеров танца, а хореографическая Метафора и Символ, своеобразно отражающие жизнь, мир природы, чувства человека в художественном Образе.

Если внимательно приглядеться к позам танцоров, изображенных на миниатюрах XIV—XVII вв., — можно уловить в их характере обоюдную связь, как с изображениями прошлого, т.е. изображениями раннего средневековья, так и с характером танца традиционного, живущего во второй половине XX века. Нельзя не заметить, что в средневековом танце уже более четко проглядываются черты нового, сближавшего танец эпохи среднеазиатского Возрождения (XIV—XVI вв.) с танцем девятнадцатого века, дожившим до нашего времени. Чтобы согласиться с этим, достаточно проанализировать позу танцовщицы с миниатюры XVI века⁶². Танцовщица зафиксирована лицом к зрителю, во время спокойного бокового продвижения (типичный ход для ранне-средневековых плясуний!). Поза естественная, мускулы не напряжены, ход танца, видимо, очень простой, производный традиционного Малого ферганского танца. Корпус немного мягко склонен вправо, голова опущена к правому плечу, левое предплечье, сравнив плечо с плечевым суставом, приподнято вверх, правое предплечье, также сравнив плечевой отрезок руки с плечевым суставом, опущено вниз. Поза настолько динамична, что невольно видишь ее развитие, тем более, что одно из самых распространенных в традиционных Малых ферганских танцах движение, в кульминационно-проходной момент фиксирует точно такую позу.

Танцевальный ход плясуна, открывающего торжественный въезд Тимура в город, изображенный на миниатюре XVII века, зафиксировал бег вприпрыжку, типичный традиционный Уфар — энергичный переменный ход⁶³.

Эти факты для нас становятся особенно ценными потому, что на протяжении многих столетий художники-миниатюристы мало фиксируют танец. На всем протяжении веков, охватывающих более тысячи лет (начиная с VIII века), известно некоторое количество миниатюр XIV—XVII веков, запечатлевших фигуры танцоров и танцовщиц. До сего времени пока неизвестны письменные источники, могущие открыть подробности путей

⁶² Денике В.Л., Вейсмарн Б.В. Искусство Средней Азии. — М. — Л., 1950.

⁶³ Указ. произведение.

развития местного хореографического искусства за последнее тысячелетие. Но изображения и исторические свидетельства говорят нам о том, что танцевальное искусство не исчезло, традиции не умерли. Народ по-прежнему любил танцы, на многолюдных празднествах выступали профессиональные артисты, а при дворах блистали выдающимся мастерством одаренные виртуозы. Имя одного из них — Сейида Бадра, вошло в историю культуры народа эпохи среднеазиатского Возрождения, где оно значится наряду с величайшими людьми эпохи — поэтом Алишером Навои и художником Бехзадом.

Великие поэты и даже ученые богословы по-прежнему писали исследования о музыке: известный богослов Дервиш-Али (XVII в.) создал интересный музыковедческий труд, где поднял вопрос о происхождении ритмов и подробно описал распространенные ритмические фигуры.

В течение нескольких веков бытовой танец находился в тесной взаимосвязи с танцем профессионалов, выступающих в народе, — поэтому сегодня иногда бывает сложно различить танцы из группы профессиональной хореографии и бытовые любительские танцевальные композиции. Танцоры-любители, пользуясь всем комплексом танцевального языка профессионального танца, создают импровизации на любую эмоциональную тему, но при этом сокращают количество движений и резко упрощают технику воспроизведения танца.

Отдельные движения и целые композиции, родившись в народе, шлифуются танцорами-профессионалами и вновь возвращаются в народ. Такая тесная связь народного искусства с высокопрофессиональным характерна не только для узбекской хореографии — это качество среднеазиатской культуры в целом. Довольно большая часть народных песен поется на стихи многочастных инструментально-вокальных сюит Шашмаком и Чормаком, народные сказы и легенды перекликаются с поэмами известных литераторов, а сами поэмы, благодаря устному исполнению чтецов-профессионалов, сказителей, известны всему народу.

Народ, трудная судьба которого поражает противоречиями и разного рода историческими катастрофами, народ, этногенез которого так сложен, на протяжении многих сотен лет неустанно созидал, выражая образами художественных произведений обширный поэтический мир, своеобразное восприятие жизни. Поэтому профессиональный традиционный узбекский танец — народен, народен в своей основе, народен в своем содержании, народен в своей форме. Но народность его нельзя понимать в фольклорном смысле слова. Профессиональное танцевальное наследие узбекского народа являет собой высшую форму хореографического искусства: танец —

Образ, отражающий в Классически гармоничной форме психологию человека, мир высоких чувств и обобщенных философских мыслей.

4. Лирические народные и профессиональные танцы

Живут и будут жить вечно незатейливые, радостно озаренные народные песни, озорные частушки и освещенные радостью бытия ритмические композиции. Они — сама радость народа, радость восхищения перед дарами природы, перед чудом стихий, они — почти конкретные отражения таких обыденных, привычных ритмов каждодневного, зачастую нелегкого труда. Однако, труд, создав человека, став причиной рождения многообразных ритмических и мелодических композиций и не менее многообразных танцевальных форм, развивал в человеке Воображение, рождал многообразные формы художественного творчества.

Одной из наиболее развитых творческих форм отражения действительности и преобразования ее в музыкально-пластические формы стал — узбекский народный Лирический танец. Танец в полном смысле этого слова, отражающий и творящий в пластике — душевный мир человека.

Узбекский народный Лирический танец полностью «вбирает» в себя все возможные формы узбекского профессионального танца, нередко ощутимо дополняя их «локальными» движениями и даже отдельными формами, развитыми в определенных регионах.

Лирический народный танец, как и профессиональный, четко подразделяется:

1. На локальные творческие школы: Ферганская, Хорезмская, Бухарская.
2. На две основные исполнительские манеры, создающие «Большие» и «Малые» танцы.

Однако в народе «Большие» танцы — «Катта-уйини» — называют более определенно: «Мардон уйини», что означает Мужественные танцы, независимо от того, кто их исполняет мужчина или женщины. Малые танцы — «Кичкина уйини» — в народе носят такое же название, но это обозначение, как правило, относится к танцам с вокальным сопровождением. Народный «Кичкина уйини» почти всегда рождает ашуля — песня лирического характера, либо лапар — комические частушки.

Таким образом, народный узбекский Лирический танец владеет тремя жанрами: мужественно-героическим, лирико-драматическим и юмористическо-комическим. Высокая драма, тем более трагедия и обобщенные формы

Гротеска — жанры, доступные только танцорам и танцовщицам — профессионалам.

Специальных костюмов, естественно, народ для исполнения танцев не готовил, плясал в том, в чем ходил повседневно; на праздниках — в специально выстиранных для этого дня, либо в новых одеждах, тех же кроев, тех же расцветок, что и каждодневные платья.

Крой женских и мужских одеяний жителей Ферганского региона — единообразен. Женщины носили прямое, длинное (до щиколоток) платье с длинными цельнокроеными рукавами (нередко длиннее кистей рук), вырез у горловины — у девушек: лодочкой, у взрослых женщин: под горло, с невысоким воротничком-стойкой, переходящей в переднюю планку, на вырезе чуть ниже груди, застегивающуюся на пуговицы, либо бусинки, приспособленные «под пуговицы». Планку и воротник могли украшать небольшие оборки — рюши. Под платье одевалось нижнее платье, с вырезом у горла — лодочкой, и лозим — шальвары, скроенные из двух половин: передней и задней, сверху широкие, на вставной тесьме, к низу зауженные.

Девичьи платья украшались у выреза пестрой тесьмой — джияком (1 см шириной). Лозим и у девушек, и у женщин украшался также джияком. На голову одевали два или один платок; если один, то в форме косынки, его завязывали на затылке узлом; если два, то под первый платок-косынку подкладывали твердую налобную полосу, либо одевали тюбетейку, второй же, сложив тоже косынкой, накидывали на голову, спуская два конца вперед.

В Бухарском регионе прямые платья, вырезали под горлом глубоким мысиком, поэтому вниз одевали специальную манишку, с воротником стойкой. Под первый платок непременно вставляли твердую основу в форме круглой невысокой шапочки. Эти ложные шапочки часто плелись из соломки.

Мужчины носили прямые, длинные рубахи — в Ферганском регионе спереди разрезанные, запашные, в других регионах цельные, с вырезом у горла лодочкой. Те и другие с цельнокроеными рукавами. Иштон-шальвары также кроились из двух полос — передней и задней, широкие сверху, собранные на бечевку, зауженные к низу.

Сапоги были роскошью, потому обувью у мужчин были «мокки», сшитые без натяжки на колодку, остроносые чоботы, из сыромятной кожи. Женщины тоже носили такие чоботы, но нередко и туфли «с колодки» на низких каблучках, без пятки — кауши.

Верхняя одежда была однообразной у мужчин и женщин — халат с цельнокроеными рукавами, зауженными к низу. Женщины застегивали его у пояса, мужчины Ферганского региона подвязывали бильбагами — поясничным платком, сложенным косынкой; в Хорезме — длинными прямыми кушаками; в степях и горных районах остальной части региона мужчины халаты либо застегивали на одну застежку у пояса, либо носили на распах.

Мужчины и женщины носили дуппи — либо тахья, маленькие шапочки, состоящие из четырех частей, заканчивающиеся небольшим конусом на донышке (русское название дуппи — тюбетейка), колопуш — маленькие круглые шапочки, заканчивающиеся на донышке более просматриваемым конусом.

Но расцветка и сама фактура тканей в различных районах — различна. Об этом будет сказано ниже.

Музыкальное сопровождение в лирических танцах не могло быть столь упрощенным, как в предыдущих родах народного танца. Во всех регионах в среде жителей всегда находился талантливый дойрист или дойристка, а также нагорачи, исполнитель ритмических композиций на своеобразных литаврах — керамических горшках, на горло которых натягивалась кожа, музыканты извлекали звук из кожаной мембраны ударами деревянных палочек. На дутарах — двухструнных инструментах играли повсеместно.

В Хорезме и Бухаре танцевали с кайраками и зангами, в Фергане эти инструменты заменяли бесчисленными и многообразными по звучанию карсаками — прищелкиваниями пальцами.

Однако не роскошь одежды профессионалов и даже не столь важное для исполнения танцев — совершенное музыкальное сопровождение резко разнило народный и профессиональный узбекский лирический танец, разница была в самом способе танцевания, именно способе, потому что Манерой или Характером данное исполнительское качество назвать нельзя.

В узбекском, других восточных языках, как и европейских, специального обозначения качественных признаков народного и профессионального исполнительства нет. Поэтому обратимся к русскому языку.

Описать словами качества народного исполнительства танца не просто, ибо они трудно уловимы. Попробуем это сделать посредством анализа двух понятий в русском языке — «пляска» и «танец». Пляской характеризовали «танец» народа, выражающего в генетических, «кровно знакомых» с детства телодвижениях свое душевное состояние. Танцем — от немецкого *dans*, по-русски стали называть в XVIII веке — «ученые пляски», т.е. танцы, во-первых, с организованным, с точно выверенным комплексом

движений, их последовательностью, рисунком передвижений; во-вторых, этим танцам надо было специально учиться⁶⁴.

Назовем узбекский лирический народный танец пляской и тогда станет понятным, почему не требовался богатый набор инструментария для сопровождения танца и особая выучка всех сложных, трудно постижимых ритмо-пластических усилей танцевальных Макомов. Используя Основные формы танца, народ в свое пользование «брал» те усилы, что ему были понятны и удобны для «высказывания» в танце собственных душевных состояний.

Но здесь мы сталкиваемся еще с одной интересной чисто народной классификацией танцевального искусства. — В народе все танцы и их исполнительство подразделялось на танцы: «Пой бози» (аяк уйини) и «Кул бози» (кул уйини). То есть «Танцы ног» и «Танцы рук».

Эта классификация четко не просматривается только в городских танцах Маргилана, Ферганы, Бухары, отчасти Коканда — культурных центров, где образовалась своеобразная городская культура, ее особо ретиво охраняли Мастера — Уста. Во всех остальных географических поселениях региона деление лирических танцев на два разряда не только обозначается словесным определением, но и зримо просматривается в самих формах в исполнительстве.

География, особые приметы природы, приемы исконного труда в Профессиональном лирическом танце не играют важной роли, ибо «иллюстративные» телодвижения, те, что когда-то зарождались в воображении человека, создавшего танцы в отдаленные времена, — «спрятались» в разработанные, образно обобщенные ритмо-пластические усилы.

В Народном лирическом танце элементы изобразительно-выразительной иллюстрации неких явлений в определенные моменты танца как бы заново оживают в своей первоизданности.

Ферганско-маргиланские женские танцы, выстроенные из материалов Форм «Катта-уйина», — особо подчеркивают женственность. Видимо, именно в этом регионе родился «Закон взгляда» ферганской школы танца, не позволяющей танцору «открывать», поднимать руки за «пределы взгляда» ровно стоящей головы. Причем, если мужчины при этом держали голову гордо выпрямленной, женщины ее несколько склоняли, стараясь прикрыть «взгляд» кистями рук.

Кокандский женский и мужской танец намного энергичнее, открытее, в финале каждой танцевальной фразы движения рук и плечевого пояса — резко подчеркнутые, можно даже сказать: вызывающие.

Андижанский женский танец по характеру близок к Кокандскому.

⁶⁴ Указ. сочин. Красовской, том I.

Во всей Ферганской долине распространена Андижанская юношеская пляска, получившая неожиданное название «Андижанская полька». Мастера Ферганской хореографии — Юсуп Кизык и Уста Алим Камилов, считали, что популярный мужской танец «Андижан самасы» — напитался некой исполнительской лихостью танцев уйгур, живущих в этом регионе испокон веков попеременно с местными жителями — узбеками и таджиками. Мастера считали, что «полькой» танец назвали еще в прошлом веке русские рабочие, которые с 80-х годов прочно вошли в жизнь города Андижана. — Известно, что узбекское население принимало очень небольшое участие в работе заводов и фабрик, открытых после присоединения Туркестана к Российской империи. Но именно в Горчаково (железнодорожный узел вблизи Маргилана), в Коканде и Андижане среди рабочих железнодорожных мастерских, хлопкоочистительных и маслозаводов — сосредоточилась немалая часть местного узбекского населения, что стало явлением новым, но не единичным. Рассказы Юсупа Кизыка и других мастеров о том, что на праздничных встречах рабочих русские плясали вместе с узбеками этот захватский танец — не подлежит сомнению. Думается, предположение Шакарджанова, что именно русские дали танцу «свое» название, — можно принять.

«Андижанская полька» — танец лихих, энергичных, сильных, волевых людей, обладающих задором, юмором, а главное — восторженным восприятием жизни, скорее бытия. Энергичный ход с небольшим подскоком и «откидыванием» ног назад — вверх, помогает рождаться движениям корпуса и рук, демонстрирующих — силу мускулов, танцор, зажав кисть в сильные кулаки, поворачиваясь в центр танцевальной площадки несколько нагибает торс вниз и многократно «выворачивает» руки снизу вверх — откровенно хвастаясь ловкостью и силой мускулов.

Типичной наманганской пляской был и остается танец в сопровождении своеобразного пения жанра: «Хо-хо-ялла». Женщины пели эти песни с ауджем — вокализмом на одном дыхании, ведя звук от средних регистров по возможности в самый высокий. В среде мужчин «Хо-хо-ялла» исполняли дисканты. Они в «ауджах» — своеобразных колоратурных формах (без голосовых вибраций) — вели голос тоже от средних регистров в «заоблачную» высоту.

Танец «Хо-хо-ялла» — составлялся из того же комплекса движений, что в Фергане и Коканде, по характеру исполнения был «посередине» между изнеженно-робкой ферганской манерой танца и энергично-грубоватой кокандской.

Вокальные ауджи танцовщицы и танцоры выражали либо вихревым верчением с продвижением по кругу, либо движением в позе, носящей в «Катта-уйине» то же название, что и у вокалистов — аудж. Пластический аудж составляет: резкое опускание на широко расставленных коленях и — медленное выгибание корпуса назад на мостик; когда вокальный аудж выходил за предел «выгибания», исполнитель в этом же положении, закинутого назад корпуса, начинал раскачивать плечевой пояс — вправо-влево, от малого замаха, расширяя амплитуду колебания до предельно возможной.

В Касансае и женщины, и мужчины плясали «танцы рук». Причем с вокальным сопровождением песен, сочиненных на ритмические усули «Катта-уйина». Развивали, как и во всех поселениях Ферганской долины, песни-пляски особого женского жанра «ичкари» — «Тановар», называя его у себя «Бир ишво». Вариантов песен-танцев «Катта-уйина», также как и «Бир ишво», можно зафиксировать столько, сколько раз он будет исполняться разными танцовщицами, и даже одной, ибо: «Новый день рождает новый танец», по выражению сообщительницы Тутихон Карабаевой⁶⁵.

Под Ташкентом, в узбекских поселениях, расположенных в районе Бостандыка, женщины и мужчины танцевали, зажав пальцы в легкий полукулак, выставив вверх большой палец. Подобная форма кисти имеет аналогию только в уйгурских танцах. Но основной комплекс телодвижений и сам характер исполнения движений рук и корпуса в «бостандыкских» танцах типично Ферганские.

Собственно Ташкентские танцы также относятся к Ферганской школе, но тут характер исполнения за счет резкости, грубоватой чеканности движений рук и подчеркнуто выпрямленной фигуры — создает иное впечатление, отличное от кантиленно-«текучего» танца Ферганы.

Лирические танцы, как мужские, так и женские, почти всего Ферганского региона относятся к разряду «Кулуйин», т.е. танцы рук; ноги «ведут» несложные ходы, из которых «вырастают» движения корпуса, плечевых суставов, шейных позвонков, рук и кистей рук.

Ферганская школа хореографии, как в профессиональном, так и в народном исполнительстве, владела уникальной для всей Средней Азии — разработанной, отточенной, образной формой движения кистей рук.

В своеобразной Манере исполнялся Ферганский танец, с вокальным сопровождением аккомпаниаторши, певшей один из многочисленных вариантов ашуля «Тановар».

Песни-пляски, объединенные этим названием, нужно считать особым Жанром, родившимся на женской половине дома, в ичкари.

⁶⁵ 1904 г. рождения.

Глубоко лирическая, с затаенной душевной болью, мелодия, проникновенные, нередко аллегорические тексты песен — определили и манеру пения «вполголоса», и манеру танца «вполдвижения». Извечная тоска — мечта о воле, о счастливой любви, составляют содержание женских лирических песен почти всей земли.

Ферганская песня-пляска «Тановар» — на редкость интимный жанр: каждая исполнительница, в каждом поселении пела и танцевала «свою несбывшуюся мечту». Неизбывная тоска окрашивалась лучиком надежды, вырастая в мечту страждущей души. Женщина, затаив в сердце самое сокровенное, — грезилась в танце. Корпус, плечи, чуть склоненная голова мягко «собирались», корпус плыл в легком, неторопливом ходе, на чуть присогнутых коленях, и только руки то томительно-медлительным, протяжным, то напряженно-скованным, то отчаянно-призывным жестом высказывали сердечную боль; а кисти рук неожиданно вспыхивали в летящих круговращениях, как искры надежды.

Однако в Ферганских городах и поселениях были распространены и «Пой уйин» — танцы ног.

Самыми простейшими были танцы с чилдирма, а также с платком в каждой руке. Танцор или танцовщица либо сами себе аккомпанировали, либо отмечали ритмы взмахами платков. В таком танце, даже самый простой бытовой ритмический шаг-ход, переменные ходы с небольшим подскоком, передвижение в сторону на сомкнутых, плотно поставленных на землю стопах, т.е. ход, рисующий «речную волну», и т.д. — становились по особому зримыми, приобретая значение основной выразительной формой танца.

В Намангане мужчины, используя сложные переходы ритмических усулей из «Катта-уйина», — импровизировали танцы, отбивая специально подбитыми высокими каблуками на сапогах — «ритмы чеканщиков по меди» (своеобразная «чететка»). Руки в «танце чеканщиков» только меняли основные положения, не привлекая к себе внимания.

В ферганской группе «танцев ног» следует выделить танцы когда-то крупного селения, ныне города, расположенного недалеко от Намангана, — Касанса, исполняемые под ритмы «Катта-уйина» (без вокального сопровождения).

Руки, с неостановными прищелкиваниями пальцев, меняли два, три положения: в сторону, вверх, вперед — танец «вели» ноги. Ход с высоким подскоком, непривычным не только для ферганского танца, но и для всех иных районов Узбекистана, заканчивал танцевальную фразу остановкой на одной ноге, которая взлетала вверх, сгибаясь в колене под прямым углом,

и, одновременно, на стоящей ноге исполнитель производил довольно резкий поворот вокруг своей оси на полкруга.

Разработанные, изощренные, сложные формы Бухарского профессионального танца — отражались в народных лирических танцах своеобразно: ходы оставались в основном те же, тогда как движения рук повторяли какой-то один или два элемента сложного движения. В женских танцах различных поселений использовались различные элементы.

В самаркандских танцах движения рук у женщин и у мужчин, с вытянутыми пальцами кистей рук, не рисовали затейливых орнаментов, ибо образная суть танца заключалась в движениях корпуса — замедленно тягучих, либо резко ломких, с непременным подчеркиванием мягких движений бедер, то попеременно поднимающихся вверх, то проводящих легкое круговращение тазобедренными суставами.

В горных и долинных поселениях Кашкадарьинской и Сурхандарьинской областей женские танцы по своим формам сходны с женскими бухарскими и таджикскими танцами. Однако, манера исполнения их совсем иная — ее отличает мягкая легкость, приближая к ферганской манере исполнения женских танцев. В этих танцах отсутствуют декоративные позы, резкие изгибы корпуса и вообще специальные движения корпуса.

В многочисленных поселениях Касанского района Каршинской области женские и мужские лирические танца резко отличны от танцев Бухары уже в самом ходе: ход легкий, летящий, будто между стопой танцора или танцовщицы и землей проложена некая воздушная подушка. Торс и руки «подтянуты», но не вытянуты. И набор ходов и движений, состоящий из смен основных положений, — относится к Ферганской школе танца. Но кисти рук не «говорящие», ибо они не исполняют специальных движений, а являются только продолжением руки.

В отмеченном районе танцы определяются по счету: «Беш-карсак», «Як-карсак», «Дукка-дукка» (Ду-карсак), «Чор-карсак».

Любопытен мужской танец поселений нынешнего района города Навои, идущий в сопровождении девяти обязательных ударов ладоней: какие бы танцевальные фигуры не исполнял танцор, он начинает ее тремя ударами ладоней справа внизу у бедра, затем слева внизу у бедра, руки тут же взлетают вверх и производят удары: «раз — пауза — два, три». При исполнении карсаков, одна нога стоит на полной ступне, вторая на полупальцах, отмечая удары ладоней, движением стопы, не отрывая подушечку от земли. Аккомпаниаторы — зрители, стоящие вокруг, произносят ритмичные восклицания: «Ха-ха-ха».

Все мягкие, широкие ходы танца, с высоко отбрасываемой «отстающей» ногой, начинаются с пятки. Сам ход, захватывающий большое пространство: мягко-вкрадчивый. Танец называют просто: «Уфари».

Особо следует отметить танцы селений Кизил Эмчак, Куль и Гилан (они расположены ступенчато: от Шахрисабза через Мираки вверх в горы).

В Кизил Эмчаке и Куле (высшая горная точка) танцуют явно Бухарский, но много упрощенный, танец. В первом селении начинают его руки — правая, как бы мимоходом, ударяет по левому плечу; в Куле — первая танцевальная фраза — типичное бухарское движение: одна рука резко вытягивается вперед в сторону, вторая, с вытянутыми пальцами кисти, резко, ритмично ударяет ребром кисти по пространству вытянутой руки, начиная от середины вытянутой кисти, далее чуть выше, выше, вплоть до плеча.

Этот запев танца у женщин и мужчин совершенно неожиданно переходит в упорно ритмичный, несколько тяжеловесный, помпезно-декоративный танец Бухарской школы, невольно напоминая о его «дворцовом» происхождении.

В Гилане и мужчины, и женщины исполняют танцы скорее в Ферганской манере, изящно играя легкими руками с произвольной кистью. Но постановка корпуса и особенно ходы уникальны для всей Средней Азии. Свободно подтянутая спина и плечевой пояс как бы произвольны. Танец начинают одновременно руки и ноги: руки, из положения с согнутыми локтями, с кистями у середины груди — легко разлетаются в стороны; в это время исполнитель делает шаг одной ногой вперед, отклоняя корпус по прямой назад, т.е. тяжесть корпуса на стоящей ноге, «идущая» нога, проскальзывая по полу, подтягивает стопу, отмечая «точку» легким ударом носка по полу и оседает на пятку, тут же другая нога, скользит вперед и т.д. Корпус при этом остается все время отклоненным назад. В этом положении, проскальзывая ногами, с подтянутой стопой, вперед и отклоненным корпусом назад, исполняется вся композиция.

В другой группе танцев девушки медленным ходом, отмечая шаг легким постукиванием, идут по-особому сосредоточенно, углубившись в себя. Танец «ведут» руки с изогнутой кистью.

Мелодии этих танцев явно повторяют «свой» вариант частей вокально-инструментальных Шашмакомов.

Танцы Касанского района, Куля, Шахрисабза, Кизил Эмчака — можно назвать танцами рук. Танец Гилана — ярко выраженный, хотя совершенно нетипичный для Азии — «танец ног».

Танцы «степняков», то есть сохранившиеся до наших дней старинные танцы жителей Кашкадарьинской и Сурхандарьинской областей, — не обладают разнообразием движений. «Весь» танец состоит из «распростертой», «плоскостной» позы, с раскрытыми в стороны руками, в которой томится танцор, вздрагивая мускулами тела, импульсивно подскакивая на прямых ногах, с подтянутыми коленями, резко меняя положение рук. Но

в этих движениях скрыта немалая энергия, что и создает Образ скованной силы, неожиданной в «открытых» движениях, спрятанной, затаенной в мускулах тела. В танце «степняков» еще жива древняя сила первоплясов.

Техника этого танца не проста. Руки, пальцы, ноги, стопы, бедра, буквально каждый мускул тела активно участвует в танце, живет, борется, энергия рвется наружу, но сдерживается какой-то «неведомой» силой. Однако «сила» заключена в самих неразвитых формах. И все же, степной пляс — выразителен в своей чисто «лирической» силе, в душевно-мускульной сосредоточенности.

Каких либо резких различий Народного и Профессионального лирического танца в Хорезме не отмечается, кроме самых «общих» черт, отличающих пляску от танца.

...В Хорезме от мала до велика, старики и дети, девушки и старухи пляшут — «Лязги». Народный «Лязги» — пляска радости. Танец начинается с медленного запева, который повторяют танцоры в размеренном, ритмично остром воспроизведении основной фигуры танца. Будто в кадрах замедленной киносъемки они демонстрируют слагаемые пляски, подчеркнута выделяя каждое движение; и зрителей, и танцоров, в эти мгновения, постепенно охватывает чувство, похожее на спортивный азарт, в этом ожидание — предчувствие необычайного. И вдруг, ритмы взрываются бешеным темпом и вводят танцора в бесконечный полет мелодии, и тогда рождается действительное чудо — зримое, неповторимое выражение всечеловеческого восторга; движения мелькают и переливаются одно в другое, как ослепляющая радуга, каждый, буквально каждый мускул тела танцора пульсирует, живет, будто излучает энергию. Да, собственно, «Лязги» и есть — зримое выражение неиссякаемой человеческой энергии, которая сейчас, на глазах, самозарождается, живет, бунтует и не может стихнуть, исчезнуть, умереть, ибо она нескончаема. Танец также внезапно обрывается, застав танцора в упрямой позе неоконченного движения, в котором затаился восторг будущего танца.

Подразделять народные танцы Хорезма на танцы рук и ног — невозможно. Танцы с выворотными коленями и стопами, на глубоком приседании — в народе не исполняются.

Особо интересно отметить, что схожие с хорезмийскими танцами по своей «бунтующей» энергии танцы жителей горных поселений Байсун-тау, особенно — центра: городка Байсун — очень определенно делятся на танцы «Пой бози» и «Кул бози».

Группу танцев Рук в Байсуне называют «Уфари куфт». Исполняя эти танцы, танцоры сгибают кисть в легкий кулак, выпрямив только один указательный палец, или два пальца — указательный и средний (кисть и

пальцы свободны, не напряжены), во время различных движений рук вытянутые пальцы будто указывают на что-то. Иногда танцор замирает в позе, продолжая вздрагивающими движениями всей верхней части корпуса, и особенно вытянутыми пальцами, на что-то указывать. Затем он крестообразно сводит руки на груди (положив одно запястье крестом на другое) и, покачивая головой из стороны в сторону, продолжает попеременно то поднимать, то опускать вытянутые пальцы.

Во всех танцах с предметами, описанных в предыдущем разделе, как уже отмечалось, сосредотачивается внимание на специальных движениях ног.

Однако, «Танцы ног» бытуют не только в перечне плясок, где руки «заняты». Руки могут быть освобождены, но движения их невыразительны, иногда даже кажется, что руки просто произвольно поднимаются, либо опускаются, так как внимание, энергия переключены на часть тела, ниже пояса. Ноги — работают вместе с тазобедренными суставами.

Подскоки с подогнутыми ногами сменяются попеременным подкидыванием ног вверх, так что внутренняя часть стопы долетает до колена стоящей ноги, далее следуют удары стопой подкидываемой ноги по колену, затем подъемом по подколенной чашечке. Присядка с подкидыванием стопы до уровня колена противоположной ноги; присядка с продвижением на подскоках; присядка с попеременным выбрасыванием ног вперед; полуприсядка — многократное опускание в присядку и поднятие торса вверх заканчивается круговращением тазобедренных суставов. Далее идут подпрыгивания на резко выпрямленных ногах, напряженных в коленных суставах.

В байсунских танцах «Пой бози» участвуют мускулы всего натренированного тела горца — выносливого, ловкого охотника и горного пастуха.

Байсунцы называют еще одну разновидность уже описанного танца Пойи — «Пойи машк», что обозначает: полная луна; видимо, поза с полной выворотностью ног, на глубоком приседании, ассоциируется с кругом полной луны.

В танцах группы «Пойи машк» танцор резко выпрямляет корпус, опускает вниз плечевой пояс, руки сгибаются под острым углом, плечевые суставы отделяются далеко от торса, предплечья поднимаются вверх — ладони открываются вперед, стопы и колени разворачивают до полной выворотности; танцор низко приседает: тело танцора будто распластывается на плоскости — и начинается танец «мускулов всего тела», без продвижения, на одном месте, без подскоков и каких-либо жестов, «работают» только мускулы: сдвигаются шейные позвонки, «играют» брови, далее мелко вздрагивают плечи, весь плечевой пояс, то один, то другой плечевой

сустав; дрожат, переливаются мускулы рук, чуть колышутся, как эхо, кисти открытых ладоней. Далее дрожь мускулов охватывает весь корпус: грудь, живот, ноги.

«Пойи машк» — не назовешь ни танцем ног, ни танцем рук — это танец мускулов всего тела. Техника исполнения танца строится на виртуозном владении каждым мускулом в отдельности и всей мускулатурой в целом. Овладение техникой танца без передвижений, казалось бы, без движений вообще, ибо не двигаются сочленения, что так не привычно для танца, — тесно связано с умелым руководством направлений мускульных сил, в сочетании с «особыми» «потоками» дыхания. Этим танцам научиться во взрослом состоянии человеку весьма сложно, даже опытным профессионалам; мастерство владения мускульным и дыхательными потоками генетически закладывается в ребенке, который сызмальства тренирует в этом танце свое тело.

С отдаленных времен на территории Средней Азии, в частности, в регионе нынешнего Узбекистана и Таджикистана, проживают народы сопредельных государств, иногда заселяя целое селение, иногда обосновавшись в отдельном городском или сельском квартале.

Сегодня потомков выходцев из Ирана, Аравийских пустынь, земель древнего Израйля и поселений горного Цинь-Дзяна — трудно выделить из среды узбекского народа, с которым пришельцы давно слились и экономически, и культурно, и духовно. И все же некоторые элементы этнического склада и некоторые элементы музыки и танца выражают самобытность искусства ирони, араби и уйгур.

В Бухаре и близлежащих от города поселениях «Ирони-ракс» — иранским танцем — называется оригинальная группа плясов, которые исполняются с чак-чаками — небольшими медными тарелочками, прикрепленными к большим и средним пальцам кистей рук, либо с фарфоровыми блюдцами, которые придерживает со дна большой палец, а средний отбивает ритм одетым на верхнюю фалангу серебряным или медным наперстком. Эти пляски — почти не отличны от плясок всей Бухары в своем образно-танцевальном выражении, но мелодии плясок явно ведут сказ о стране, из которой они пришли. Мелодии танцев начинаются всегда с грустного протяжного напева, тягучего звука — мелизма, который как-то неожиданно врывается в живую, игривую мелодию, более легкую и подвижную, нежели бухарские танцевальные мелодии.

Танцы потомков иранских переселенцев или в прошлом — рабов, живших на территории Средней Азии до нынешнего времени в «иранском» поселении Ахтарванг в Хорезме, в нескольких поселках Кашкадарьинской области, нечем не отличаются от танцев данного региона, слившись целиком с «Хорезмскими» либо таджикско-узбекскими танцами.

«Арабский» танец удалось увидеть только в поселении Арабхона, расположенном недалеко от Бухары, помнили его только глубокие старики, вернее даже не сам танец, а «воспоминания» о танце. Танец «исполнил», наметив контур одной танцевальной фигуры, столетний житель. Предварительно он накинул на голову белую простыню, закрепил ее свернутым бильбаком, охватив им лоб и завязав на затылке, затем, сам себе аккомпанируя на чилдирме, прошелся по кругу переменным ходом, второй круг он украсил легкими быстрыми верчениями на месте в один прием, на одной ноге. Больше танцевальных фигур он не знал, утверждая, что люди, конечно мужчины, собирались в большом количестве и шли по кругу в затылок друг другу. Если был нагорачи, танцоры исполняли пляску без чилдирма, раскрыв руки в стороны.

Ягуди, или как их стали называть в XIX веке, «бухарские евреи», говорящие на дари-фарси, то есть иранском языке, сохранив свою исконную иудейскую религию, не сохранили, либо «отдали» полностью свою исконную культуру — таджикскому народу. В Бухаре и Шахрисабзе прослеживается линия профессионального исполнительства инструментально-вокальных и танцевальных Макомов, как «Семейное», передающееся от дедов к внукам, от бабок к внучкам в среде бухарских евреев. При дворе эмира Бухары в течении последних двух веков женщинами актрисами были, как правило, бухарские еврейки.

Четко выраженную самобытность в танцевальном искусстве сохранили только уйгуры, которые с давних времен живут в окрестностях Андижана Ферганской области.

В уйгурской народной пляске местных уйгур участвуют и мужчины и женщины, причем женщина с мужчиной пляшут в паре. Мужчины аккомпанируют танцу на весьма своеобразных ударных инструментах: сафаилх-палицах, увешанных железными кольцами, которые при умелом ударе с плеча издают ровный гулкий звук, либо, встряхиваемые исполнителями, нежно шелестят. Женщины либо проходят по кругу в ровном, быстром, энергичном ходе с подскоком, отмечая сильную долю ритма легким уларом ладони по верхушке шапочки, либо усаживаются на колени и начинают ритмично «месить тесто», «тянуть длинные ленты лапши — лагмана», «облизывать пальчики» и т.д. и т.п. А далее пары вновь проносятся в лихой пляске; «приустан», мужчины опускаются на левое колено, — правое колено, оперев ступней в пол ногу, они предлагают женщинам как сиденье, и женщины, на мгновенье, легко опускаются на него... далее пляска вновь оживает в продолжении по кругу. Уйгурские танцы — отдельная тема⁶⁶.

⁶⁶ См.: *Исраилов М.* Уйгурские танцы. Архив И.И.

Невозможно не отметить особую жизнь нескольких цыганских племен на территории Средней Азии. Это — люли, говорящие на узбекском языке и говорящие по-таджикски. Они нередко жили типично «Ромовскими» кочевьями, женщины носили так называемые «цыганские» юбки, блузны, мужчины — яркие рубахи на выпуск, сохраняли и очень охраняли «от чужого глаза» свои местные цыганские религиозные обряды. Но, в отличие от цыган всего мира, местные цыгане не знают родного языка, песен, танцев. Быть может, они также как ягуди «подарили», растворили свое искусство в местной культуре?! Во всяком случае, имеются немало селений, где с давних времен люли живут оседло. Их называют «тавак тарат», т.е. «выделывающие чаши». Как пишет о них исследователь узбекского этноса Ш. Иногамов, они «в быту мало чем отличаются от узбеков»⁶⁷.

5. Костюмы

В начале данного раздела уже шла речь о крое народных костюмов, так как представить танец без, хотя бы самых общих, знаний типичных одеяний — невозможно. Итак: женские платья — туникообразные, попросту говоря, прямые, длинные, до шиколоток, дополняются шальварами — лозим. У девушек — вырез под горло лодочкой, у женщин, кроме Бухарского региона, вырез под горло — круглый, с воротником-стойкой, гармонирующим с планкой, прикрывающей прямой разрез, почти до пояса. В Бухаре разрез впереди мысообразный, который небогатые женщины заполняли широкой оборкой — рюшью, более состоятельные носили белые накрахмаленные манишки с воротником-стойкой, украшенной рюшами пар-пар. Мужчины Ферганской долины носили белые, либо кремоватые (цвета неотбеленной пряжи) рубахи из буза — бязи, спереди разрезанные, запашные; в других регионах — длинные почти до колен бязевые цветные рубахи из хлопчатобумажных тканей, с вырезом у горла лодочкой. В Фергане запашные рубахи-халаты подвязывались бильбагами — платком, сложенным косынкой; в Хорезме, Бухаре, на всем юге — широкими длинными поясами — кушаками.

Однако, единообразие кроев одежды зрительно воспринималось — многообразно, за счет оригинальной фактуры тканей, расцветок и особых украшений самой одежды различными вышивками и аппликациями.

⁶⁷ Иногамов Ш. Этнографический состав населения и этнографическая карта Ферганской долины, в пределах УзССР. Автореферат диссертации на соискание кандидата исторических наук. Т., 1955.

Ферганская долина славилась уникальными абровыми тканями: шелковыми — хан-атлас и полушелковыми — алоча. Рисунок, состоящий из своеобразных размытых пятен, чередующихся в определенном порядке, сверху вниз, соблюдает систему полос. Сочетание сочных, ярких цветов весьма разнообразно. Самые простые: черно-белые, с небольшими тонкими искрами-молниями зеленого цвета, и бело-бордовые. Наиболее насыщенные расцветки могут сочетать — желтый, оранжевый, красный, бордовый, лиловый, зеленый различных оттенков; крупные и средние цветные «пятна» непременно прорезываются в некоторых местах тоненькими ровными небольшими полосками черного, либо зеленого цветов. Хан-атлас переливается радугой. Алоча не имеет блестящей поверхности, смотрится более размыто. Недаром существует поэтическое название этой ткани: «облако, отраженное в воде».

Однако дорогие атласные ткани, так же как бархат, парча и японские шелка жемчужного цвета чесуча, — были недоступны народу. В них одевали девушек только в день свадьбы, если за невесту ее семья получала большой калым.

Обычная одежда середняков и бедняков состояла из хлопчатобумажных гладких платьев и полосатых полушелковых халатов из бекасама, в котором соединялись жухло-зеленые, зеленые полосы шириной четыре-пять сантиметров, между которыми проходили также черные, малиновые и белые полосы.

Женщины Намангана и Коканда предпочитали белые, «бузовые», голубые и светло-синие расцветки. Девушки чаще носили пестрые ситцы в мелкий цветочек.

Но любая, даже самая бедная женщина непременно украшала свою одежду недорогими ювелирными украшениями. Серебряные колечки с голубыми матовыми или светлыми камушками, такие же простенькие «корзиночки» — сережки «халка», либо «мучак», зирак — кольцо, на которое нанизывалось несколько светленьких стеклянных бусинок, либо бисер. Носили однослойные бусы — мунчок (мержон — красного) и голубые либо многослойные бусы — катлама, более состоятельные — своеобразные ожерелья «Зеби-гардон» из сплава железа с серебром, состоящие из пяти-семи плоских розеток, украшенных зеркальцами, стеклом, перламутром, вставленных в гнезда, как драгоценные камни: розетки соединялись двумя цепочками с крупными звеньями.

В некоторых семьях из поколения в поколение передавались серебряные налобные коронки Тилля-кош, также украшенные вставленными

голубыми, матовыми и прозрачными бордовыми стеклышками, перламутром, изредка бирюзой.

Сочетание белых, голубых или светло-зеленых платьев с халатом из бекасама зеленых тонов, белыми либо в цвет платья платками, с декоративными пятнами нагрудных украшений — создавало живописно-благородную гамму.

Кроме поселений Ферганской долины, Ташкента и ташкентских кишлаков, холодные тона: голубой, темно-голубой и светло-синий в быту не носили. В некоторых районах (центральная часть) голубой цвет употреблялся только на траурные одеяния.

Бухарские хлопчатобумажные ткани теплых и даже горячих тонов: ярко-желтых, темно-желтых, оранжевых, красных, бордовых, темно-ярко-зеленых, уже сами по себе были нарядными. Набивные ткани очень крупных рисунков, в сочетании тех же тонов, нередко поверху пронизывались тонкими линиями лиловых или кремовых переливающихся полосок, создавая рисунок крупной клетки.

Рисунок «Бухарского» бекасама составляют широкие, до 15 см, полосы желтых, оранжевых, бордово-лиловых тонов, пронизанных тонкими белыми и кремовыми полосочками.

В Хорезме и платья, и мужские рубахи носили в мелкую полосочку лилово-бордовых тонов, с несколькими желтыми и белыми полосками, либо гладкокрашенные ткани, тоже матовых оттенков — лиловатых, темно-сиреневых, жухло-зеленых, темно-желтых.

В Кашкадарьинских поселениях и городах предпочитали ярко-красные, ярко-желтые, ярко-оранжевые платья. Мужчины также нередко носили яркие рубахи.

В Касанском районе, где узбеки и таджики жили, в течение длительного времени, соседними кишлаками, каждый из народов стойко сохранял «свою» одежду.

Женские платья мангыток, различных красных тонов и оттенков, затейливо украшались нагрудными планочками, отделанными рюшами и непременно цветными аппликациями, зашитыми узорными швами; подол платья и конец рукавов заканчивались обязательно черной полосой, шириной около двадцати сантиметров, над ней располагалась «полоска» в пять-шесть сантиметров, зашитая цветными лоскуточками аппликаций. На нижний белый, или в цвет платья, платок надевался большой цветастый полуселковый или полшерстяной платок с кистями; под нижний платок одевалась небольшая круглая шапочка калапуш, к которой с двух сторон прикреплялась тяжелая шаль специальными булавками, с небольшим кованым навершием — санчок.

Интересно отметить, что в этом регионе, как и на юге, — одежда стариков и отын — старух была более яркой, нежели у среднего поколения. Старики носили халаты из набивных ярких ситцев и сатинов с крупными цветами. Женские и мужские халаты теплых тонов, с ватной подкладкой, стегали особым змееобразным швом, с подтяжкой, что создавало, в результате, впечатление «каракулевого» меха. Особо такая стежка впечатляет на черном, или темно-коричневом сатине.

В Самарканде и близлежащих селениях женщины носили набивные яркие ситцы с рисунком из крупных цветов. На голову одевали своеобразную мантилью — длинное до пят покрывало, накидку, со специально закругленной подкройкой наверху — Сарандоз. Она удобно одевалась на голову, прикреплялась сзади под косами тонкими тесемочками. Все края, закругленной формы, отделялись декоративной, гладкокрашенной, либо вышитой полосой сантиметров восемь шириной. Основная ткань белой накидки была непременно легкой, полупрозрачной, декоративная полоса делалась из более плотной ткани, помогая сохранять «округлую» форму сарандоз.

Ургутские женщины носили ярко-красные, алые сарандозы, украшая декоративную полосу затейливой вышивкой. Но под красный сарандоз одевали платья из гладкокрашенных тканей, обильно украшая вышивкой широкие полосы на подолах и обшлагах платьев.

Молодые женщины и невесты носили «тилля-кош», не из металла, а из ткани. — Гладкая ткань натягивалась на плетенье из соломы в форме классического «Тилля-коша» и ярко, густо зашивалась вышивкой, с блестками и бисером в формах небольших условных, либо реальных цветов. На вершине коронки украшали пушистые, окрашенные в яркие тона, перышки. На грудь девушки из небогатых семей вешали ожерелья из темно-оранжевых ягод джуды, окрашенных в звонкие цвета орешков фисташки и миндаля. Если богатые невесты поражали редкостными золотыми украшениями: многослойными, многофигурными ожерельями — «тавки гули» — золотыми цепями, увешанными рубинами, жемчугом, бирюзой и кораллами, — бедные невесты поражали изяществом, изысканным вкусом и своей радостной близостью к природе. Бедные невесты сияли в своих расшитых коронках, на которых трепетали птичьи перышки, и кокетливо поводили плечиками, встряхивая ожерелья из крашеных орешков и сухих ягод. Шелестели и сухие позвякивали не только ожерелья уругток, но и длинные, почти до плеч, чоч-попики — черные хлопчатобумажные нити, скрученные в много рядов, «продолжали» косы, оканчиваясь крупными подвесками.

из железа, в форме шаров или полусфер, потому то их называли «шагалак-шагалак», т.е. шуршащие.

Ургутский бекасаб гармонично сочетает широкие, в 4—3 сантиметра, полосы желто-оранжевых и светло-малиновых тонов и мелкие черные и белые полосы. Особая алыча ургута называлась «Мушку-зафар» — «Мускус с шафраном», где необычайно насыщенный желтый цвет мелких полосок перебивался черными полосами.

Колоритны сочетания резко контрастных тонов, дающих радостное восприятие, отличают тканую тесьму — джияк, где сочетались белые, черные, синие, малиновые, зеленые, фиолетовые, желтые бумажные нити с непременно добавлениями шелковых ниточек тех же тонов, которые, поблескивая, создавали впечатление перламутровых переливов.

Ургутские дуппи (тюбетейки) — также радовали глаз своими яркими жизнерадостными тонами, изображающими фантастические цветы, где на фиолетовых тонах яркими солнечными блестками выделялись четыре желто-оранжевых элемента. Кроме изображения цветов и листьев, на тюбетейках Ургута часто вышивался узор стилизованной птицы — «мусичи» — «горлинки».

В Касансае — платья вышивали: подол, обшлага, нагрудную планку и еще две полосы, шириной с нагрудную планку, идущие от середины плеча вниз до середины центральной планки; вышивали как можно реальнее цветы тюльпана, подснежники и горные лилии. Но, несмотря на такую ограниченную тематику, — ни одна вышивка не являлась какой-либо копией, на каждом платье создавался неповторимый узор в неповторимом сочетании расцветок. Рисунки на боковых планочках украшали железными круглыми позвякивающими зангами. Голову и женщины, и девушки повязывали двумя, тремя цветными платками, составляя оригинальную «раму», помогающую увидеть и смелый росчерк черных бровей, и яркость глаз. Касансайские женщины во всем Наманганском крае считались самыми жизнелюбивыми, смелыми, задорными.

Самобытны ткани поселений, расположенных на юге в районе города Байсун.

«В байсунской алыче сочетаются красные, желтые, белые, бордовые, зеленые полосы. Основной колористический эффект в «алла» строится на контрастном сочетании черного и белого цвета. Эти две группы являются как бы полярными полюсами, между которыми в полную силу звучат другие цвета».

«Ним-шохи» — промежуточная ткань между полупелюшковой и хлопчатобумажной, в основу которой наряду с бумагой (хлопок) вводится шелк в разных пропорциях»...

«...Наиболее эффектная байсунайская полосатая джанда. Полосатый узор ткани строится путем сочетания гладкоокрашенных узких полос с широкими, состоящими из мелких клеток».

«Колориты байсунайских тканей яркие, декоративно-броские. Дети, девушки, женщины, мужчины среднего возраста, старики и старухи носят равно яркую одежду из полосатых тканей, имеющих большое число рисунков и сочетаний различных тонов, а также сочетаний хлопка с шелком. Мужские и женские тюбетейки Байсуна напоминают ургутские по своей открытой радостной гамме с незамысловатыми узорами, величиной с доподлинный цветок «ночной красавицы»⁶⁸.

6. Любительское танцевальное искусство

В узбекско-таджикском регионе Средней Азии немалую роль в искусстве играли Любители. Деятельность танцоров, певцов и музыкантов, являющихся не профессионалами, но выступающих «за вознаграждение», можно определенно назвать — полупрофессиональной.

Танцоры-любители исполняли танцы профессионалов, как бы подменяя их в тех слоях общества, где были, по разным причинам, «недоступны» знаменитые и даже незнаменитые профессионалы.

В XIX веке, как рассказывают старожилы и многие историко-бытовые материалы, «свободных» танцоров и певцов было очень немного. Баччи — мальчики, танцевавшие в женских одеждах для мужчин, певички и танцовщицы Яллачи, Раккоса — выступавшие в ичкари — почти все были собственностью либо богатых горожан и даже кишлачных баев, либо их учителей — устозов. Выступление таких артистов надо было «выпрашивать» у их хозяев и оплачивать в двойном размере — танцору и хозяину. Известно, что в восьмидесятые годы прошлого века Бухарский эмират учитывал всех танцоров-профессионалов. При дворе был организован «полк баччей». «Зарегистрированные в Арке артисты обязаны были сдавать большую часть заработанных денег в общую казну эмирата. Приглашать танцоров можно было только через чиновников, которым тоже надо было оплачивать услугу.

Любительские узбекские танцы — бессюжетные сольные, «чистые» танцы. Они отражали «чистые» чувства, «зримо» выражая содержание музыки, будь то развитая мелодия, либо ритмическая пьеса, исполненная одним ударным инструментом. Содержанием любительских танцев становились обобщенные чувства, страсти, переживания, ступки эмо-

⁶⁸ Маххамова С. Ткани Байсуна. Буклет к VII Всемирному фестивалю танцев народов гор. Народный ансамбль танца «Шалола». Т., 1975.

ций, т.е. любительские танцы как в зеркале отражали репертуар профессионалов.

Любителями становились разного рода ремесленники, мелкие торговцы, даже крестьяне и женщины из закрытых половин домов — ичкари. При том, что приобретя новую профессию, как правило, уже взрослыми, мужчины не бросали своего основного труда, выступая только в сезон свадеб — осенью; женщины также выступали, «сезонно», продолжая заниматься домашним и ремесленным трудом. Как правило, любители, до того, как выйти «на люди», учились танцевать стихийно, пытаясь подражать знаменитым баччи или яллачи. Когда любители уже начинали танцевать и петь для зрителей, над ними непременно брали шефство уже известные любители и даже профессионалы. Увы, помощь, как правило, была не бескорыстной.

Методика обучения любителей в Фергане, Бухаре, Хорезме строилась по закону многократного повторения движений определенного танца. Такая методика обучения помогала людям с активным, настойчивым характером. Если сами мускулы, связки, слух воспринимают и запоминают танцы и ритмы, танцор — рождается. Если все эти данные присутствовали у человека, но были «скрыты», система повтора движений не могла их «открыть» и развить. В этом «повторном» методе обучения огромную роль играет память, не только умственная, а особая, присущая артистам танца, «память мускулов».

Каковы же художественные принципы любительского танцевального искусства? *Профессиональные танцы, исполненные с упрощенной техникой танца, — есть любительские танцы.*

Так как узбекское любительское искусство было весьма распространенным в прошлом веке, оно стало причиной многих «путаниц» в наипервейших очерках, газетных и журнальных статьях, посвященных узбекскому танцу, которые писали прогрессивно настроенные российские граждане, ставшие населять Туркестан с 80-х годов прошлого века. Зачастую «любитель» подменял в этих материалах и профессионалов, и народных плясунов, породив последующие ошибки искусствоведов.

7. Исторические танцы

Известно, что жизнь узбекского народа и в самые отдаленные времена, и во времена феодализма, и в нашей эпохе — была непростой, нелегкой. Великолепные памятники архитектурного искусства прошедших эпох отражают не только богатую фантазию и талант народа, но и великое терпение народа.

Песни, в которых и тексты, и особенно мелодии раскрывают извечную тоску человека по радости, скрытое отчаянье, сердечную боль, — сегодня почти забыты, но они есть и они были.

Казалось бы, танцы способны отражать только радость, ведь танец — есть «движение радости» человеческого тела. Уже танцевальный ритм действует на людей радостно-возбуждающе, рождает энергию в любом человеке.

Но именно в танцах, в непонятных движениях или в каких-то мимических сценках нередко скрыта «историческая» тайна. Раскрыв ее, мы можем воскресить неизвестный или всем известный эпизод из жизни народа.

Само название кишлака «Халима есавой»⁶⁹ своеобразная новелла, маленький рассказ. Дословно его трудно перевести, Халима означает — добрый, добродушный, Еса — закон, порядок, Вой — крик души. Название кишлака как бы вопрошает: «Добрый закон, где ты?!»

Именно в этом кишлаке по сей день помнят старинный танец бедняков мардикеров — поденных рабочих — «Оёколанг» — «Танец босяков», который исполняли жители кишлака, уходившие каждый сезон, после окончания сельскохозяйственных работ у себя дома, на заработки в Бухару. Работали они босиком, шли по длинной дороге босиком, прощаясь с родными — плясали, тоже босиком. Одеты они были в штаны и рубахи из белой бязи — буз.

Танец был прост, как сама жизнь «босоногих», — они вставали в круг, клали руки на плечи друг другу и шли вправо — влево, то простым боковым ходом, приставляя стопу к стопе, то усложненным ходом, занося одну ногу перед другой.

Известные исторические хроники повествуют о длительном восстании жителей бухарского края, а главным образом, кашкадарьинцев: — касанцев, шахрисабзцев, не желавших подчиниться завоевателям в VIII веке. Более полутора десятилетий, начиная с 776 года, «люди в белых одеждах» во главе с талантливым организатором и патриотом Хашимом-ибн Хакимом, прозванным в народе Муканна, удерживали множество поселений в своих руках.

Легенды рассказывают, что перед тем как покинуть родной кишлак и идти в очередное сражение за свою свободу, воины-ополченцы одевали белые одежды и танцевали босиком танец сообщества, танец человеческого, гражданского единства. Эти босые люди в «белых одеждах» не жалели своей жизни, чтобы отстоять свою волю, свою землю, свой образ жизни.

⁶⁹ Каршинская область, Касанский район.

Интересно, что в одном из исторических источников о народном восстании некоего Ал Якуби, Муканна назван Хаким-ал А'вар, то есть Хаким одноглазый. По сей день в поселках Касанского района иногда исполняют танец «*Одноглазого*».

Причем этот танец не насмешка над человеческим увечьем, а энергичная пляска, полная задора. Танцор демонстрирует в ней силу мускулов, подвижность, восхищая зрителей необычайной ловкостью.

Не таятся ли в этих, нынешних танцах отголоски очень давних, но памятных для народа событий восьмого века?!

«Каргалар» — популярный массовый мужской андижанский танец, ныне носит жизнелюбивый комический характер. Танцоры, жители одной улицы или махали, собираются в шеренги, в затылок друг другу, отворачивают полы халата, заправив их за поясные платки, сгибают руки и, придерживаясь за локти впереди стоящего, низко опускаются на корточки, приподняв пятки. Стоящие по обочинам дороги зрители начинают ударять в ладони, аккомпанируя собственному, одноголосому, но состоящему из массы голосов, хору. Певцы-зрители исполняют известные потешные частушки, упоминая имена определенных людей, поступки которых достойны осмеяния. Здесь же рождаются и новые тексты, которые хор тут же подхватывает.

Танцоры идут танцевальным ходом, вычерчивая зигзагообразный «путь змеи», то ровно, мелко шагая, то увеличивая ширину шага, то внезапно подпрыгивая, не размыкая цепи.

Известный узбекский фольклорист Алавия сообщает в одном из сборников народных песен, где зафиксирован старинный вариант частушек, что в них высмеивались завоеватели XVI века и их предводитель Шейбани-хан, а возможно ранее названные пришельцы, ибо и в X веке, среди главарей отрядов был тоже Шейбани-хан!

Легенды рассказывают, что частушки «Каргалар» носили весьма язвительный характер, а многие из двустуший становились нарицательным клеймом. Исполнители — и поющие «зрители», и танцующие «змеиный ход» плясуны, если их заставляли представители власти во время действия, жестоко наказывались, вплоть до смертной казни! А песни и танцы «Каргалар», что означает «Вороны», именно хищные вороны, с ударением на первое «о», а не мирные «вороны» — продолжали жить.

В степном Касане еще в двадцатые годы мужчины-воины плясали танец «Чапандоз» — Наездники — непременно в ярко-красных стеганых халатах и красных сапогах на высоких каблуках. «Чапандоз» не был массовым танцем, он был танцем массы, где каждый демонстрировал волю, силу, ловкость. Но плясали его перед тем, как уходили в военный поход...

IV. ИСПОЛНИТЕЛИ, ОНИ ЖЕ СООБЩИТЕЛИ

Многовековая история узбекского искусства не сохранила имен создателей узбекского Макомного танца, тех, кто на протяжении длительного времени проводил кропотливую и вдохновенную работу по собиранию, отбору, шлифовке танцевальных форм, сложению их в стройную систему. Однако, история сохранила немало имен исполнителей, тех, кто бережно пронес через десятилетия и века это драгоценное наследие, получив его от предыдущих поколений. Старейшие мастера, исполнители традиционного танца и музыканты-аккомпаниаторы — Юсуп Кизык, Ахмеджан Умурзаков, Лютфи Ханум Сарымсакова, Реим Аллабергенев, Ака Бухор, Ходиятхон Хамдамова, Кимматхон Султанова, Шарофат Тураева, Матлатив Саидов, Худайберген Абдурахманов, Михаль Ханум Хаймова, Бокоджон Сайдуллаева, Тамара Ханум и многие другие называли десятки имен прославленных танцоров, живших в последние десятилетия XIX — начале XX веков. Но и эти сведения, полученные, казалось бы, из первых уст, несут уже скорее легендарный характер.

Легенды говорят об отношении к танцу народа, почитавшего замечательное искусство, понимавшего его значение, уважавшего его мастеров. Иногда рассказы передают штрихи исполнительской манеры танца, дают сведения об особой одежде знаменитых танцоров. Поэтому мы приводим рассказы-легенды почти полностью, сохраняя, по возможности, их тон.

Первый исследователь узбекского танца И.Г. Бахта получила некоторое количество сведений об искусстве танца конца XIX — начала XX веков от поэта Хислята, специально собиравшего материалы об известных танцорах Ташкента и Ферганского края. Сама Бахта, начавшая работать в 30-е годы, смогла зафиксировать несколько биографий и манер танца старейших танцоров Ферганы и Ташкента⁷⁰.

С 1953 года автор данного труда также общался с известными танцорами, начавшими работу в начале века либо в 20-е годы в городах и поселениях Ферганской долины, Хорезма, Бухары.

1. Ферганский регион

...*Макайлик* (Уста Мухамеджан; род. около 1845 г. в селе Макки неподалеку от Коканда; умер в 1935 г.) — выдающийся танцор конца XIX

⁷⁰ Указ. сочин. Бахты.

— начала XX веков. Рассказывают, что в 60-е годы прошлого века известность его была столь велика, что города и районы поселений — махаллы — устраивали побоища, чтобы выиграв «бой», иметь право пригласить танцора на народный праздник. Известно, что слава его не померкла и через двадцать лет, в 80-е годы на выступления Макайлика нередко приезжал выдающийся узбекский поэт-демократ Муками, воспевавший искусство кокандского танцора в своих стихах.

В течение нескольких десятилетий с ним постоянно работали прославленные музыканты Рузвой — нагорачи и Шадман — дойрачи. Этот факт весьма важен, ибо, по свидетельствам знатоков танцевального искусства, — Макайлик сам создавал мелодии для своих хореографических композиций, нанизывая их на ритмические основы усулей «Катта-уйина». Создавал он также и стихи для песен, включающихся как рефрены между танцевальными частями представления. Кроме своих стихов, он непременно включал в каждую программу стихи Муками.

Макайлик исполнял танцы в манере «Большого танца», ибо выступал только на больших всенародных празднествах, на просторных городских площадях или загородных лужайках. Его «лирическим» героем был человек волевой, гордый, смелый, энергичный, то есть не Персонаж, а действительно Герой. Танцевальная техника Макайлика отличалась виртуозной чеканностью и особой изысканностью в отборе танцевальных средств.

Рассказывают, что Макайлик был нелюбим и гоним ханскими придворными и самими кокандскими правителями, ибо наотрез отказывался давать представления в ханском дворце. После очередного конфликта с «двором» Макайлик отправлялся в добровольное изгнание, в родной кишлак, откуда его выносили на руках огромные толпы народа...

...Хамдам (род. в 80-е годы прошлого века в Ташкенте; умер в канун революции).

Рассказывают, что слава пришла к Хамдаму очень рано и если даже он хотел танцевать по личному приглашению, на домашних тоях, — народу собиралось столько, что все равно приходилось выходить на площадь. Через несколько лет, после успешных выступлений, Хамдам, накопив немалую сумму и, вопреки желанию Ташкентского правителя, — открыл собственный театр, разместившийся в цирке Шапито.

В представлении танцора участвовала постоянная группа аккомпаниаторов: четыре дойрачи, два нагорачи и восемь вокалистов, в определенные моменты включались сурнай и карнай. Иногда пел и сам танцор, исполняя при этом простейшие «мелкие» движения рук, головы, плеч в позах.

Судя по материалам рассказчиков, Хамдам исполнял танцы в различных манерах: и в формах Больших, и в формах Малых танцев, создавая своеобразный танцевально-вокальный спектакль.

Все номера каждой программы Хамдам исполнял в различных костюмах, в которых фактура ткани, цвет, сочетание цветов и точный подбор ювелирных украшений помогали ему создавать танцевальный образ. По словам Хислята, «костюм передавал чувства танца».

Во время исполнения программы танцев Хамдамом певцы становились полукрутом, между вокалистами вставляли артисты с большими подносами в рост человека, создавая фон для исполнителя. Каждый усул оформлялся щитами определенного цвета или металла (золотые, медные, серебряные; черные, алые, зеленые, гладкие или украшенные цветочными орнаментами). Эта «декорация» к тому же эффектно подсвечивалась. В зависимости от «содержания» танца употреблялись определенные цвета подносов и подсветки из мерцающих огоньков свечей, маленьких и больших чирогов — масляных светильников и, наконец, факелов.

Представление продолжалось несколько часов.

Хамдам создавал композиции в пределах лирико-эпической тематики. Его манера исполнения Больших танцев отличалась сосредоточенностью, широким, ритмически точным ходом, жестом, крупно очерченными позами и волевыми, но замедленно протяженными верчениями на месте и с продвижением. Лирические «Малые» танцы отличались редкой задушевностью, ювелирной отточенностью мелких движений кистей рук, бровей, век, легкостью, порывистостью движений рук и невесомой легкостью хода, особенного мелкого хода-бега на высоких полупальцах.

Зрители о представлениях Хамдама рассказывают как о фантастически прекрасных сказках и сказаниях, напоминающих дастаны...

Рассказывают, что все заработанные деньги Хамдам тратил на костюмы из дорогих тканей и прекрасные украшения, которые ему создавали известные ювелиры.

По словам Хаслята, «Зар кокиль» Хамдама был очень тяжелым, ибо был слит из чистого золота; большое количество золотых изделий и драгоценных камней, украшавших одежду танцора, были столь дорогими, что царская полиция выделила артисту вооруженных сопровождающих и даже ему самому «выделили винтовку». Этот факт свидетельствует, конечно, не об уважении к творчеству узбекского артиста, а говорит о преклонении чиновников перед богатством.

Умер Хамдам молодым, в расцвете таланта, по словам того же Хаслята: «танцы Хамдама были полны огня и он сгорел в этом пламени».

...Баратов Салих Хан Ходжи (род. в 1862 г. в Ташкенте; умер в 1943 г.) — был блестящим исполнителем Малых танцев «Хона базм».

Талантливого мальчика, сына штукатура «высмотрел» богатый меценат, покровительствующий цеху музыкантов своей махали, Сайд Азим Бай.

Он купил Салиха у родителей и приставил к нему блестящих педагогов — дойриста Таш-Уста и танцора Мамун-Джона. С 13 лет Салих Баратов начинает выступать в гостиных богатых людей города, оставаясь собственностью Саидбая. Окончив танцевальную деятельность в начале века, Баратов освобождается от байской опеки, становится свободным музыкантом — дойристом, работая долгое время с известным певцом (и учась у него) Ашур-Алам-Махрамом и дойрачи Каримбеком (приехавшим из Коканда). Уже в 90-годы прошлого века Салих Хан Баратов работает с немалым числом учеников в приватной танцевальной школе Саидбая; среди его подопечных особой популярностью пользовался Курбан Хакимов из Чимкента и ташкентец Исмаат Исмаатов.

Коронной программой Салих Хана Баратова была композиция из усулей «Катта-уйина» и собственных мелодийно-ритмических произведений, составленных в следующем порядке: Из «Катта уйина» I Гуль-уйин (6 усулей), с вокальными рефренами на слова Фурката; II Рог (6 усулей); популярная мелодия III Диль-Хродч и заключительная IV часть, состоящая из 2-х оригинальных усулей, которые он называл «Шарап» (Честь?).

И.Г. Бахта: «Блестящий представитель Хона базм конца XIX века Салих Хан Баратов показал нам в Ташкенте в 1936/37 и в 1941/43 годах — образец тонкого, изысканного исполнения. Мы видели в его исполнении танцы «Гуль-уйин», «Кашгарча». Его танцевальные новеллы исполнялись легко и прочувствованно, не удручая тяжеловесной изощренностью, «Маньеризмом», к которым так часто прибегали исполнители Хона базм, считая, что «отделка» деталей есть смысл и цель танца.

Для исполнения Салих Хана характерна мягкая грация и легкая, какают «бездумная» орнаментальность движений. Но при этом его танец был галантно парадным.

Искусство Баратова показательно, как искусство всех лучших и каждого лучшего исполнителя Хона базм.

В 1936 году, в Ташкенте, вместе с Юсупом Кизыком Шакарджановым, смотрели танец одного авторитетного исполнителя Малых танцев и Юсуп Кизык со свойственным ему остроумием сказал: «Его танец — хороший плов, но он сплошь засыпал его сахаром...»

Тамара Ханум (1916 год)⁷¹:

«Я часто ходила на святые места Сатнак-Мазар, где были целебные источники, там устраивались большие саили.

⁷¹ Рассказы Тамары Ханум являются частью ее «Воспоминаний», вошедших в подготовленную к изданию книгу «Тамара Ханум».

В этот июньский вечер на Сатнак-Мазаре я впервые услышала и увидела Уста Алима Камилова.

Когда мы подходили к роше, я услышала поразительные звуки, сразу даже не поняла, что это звучит знакомая мне с рождения дойра. Пока я бежала к месту саила передо мной возникали картина за картиной, которые рождались в моем воображении под впечатлением меняющихся усулей — ритмов. Я видела как бегут к водопою горные олениа, за ними шествует гордая, стройная мать-олениха; вдруг с горы сорвался камень и ухнул в реку, миллионы брызг рассыпались по теплой земле и заблестели на шелковых травах; легкая рябь пробежала по воде маленького озера; подул ветер и деревья склонили свои руки-ветви к земле... Наконец, я увидела человека, играющего на дойре... Лицо его сияло, бубен летал, как птица, вверх-вниз.

Уста Алим удивительно сохранял свой облик многие годы, даже десятилетия, он будто законсервировался. Он был выше среднего роста, сухопарый, стройный, с тонкими, благородными чертами лица, с серо-голубыми глазами, острым, нередко насмешливым взглядом; усы и борода аккуратно подстрижены, одет всегда «с иголки» в белоснежном хятаке, всегда в новой чувстской тубетейке — чувст-дуппи, всегда носил до блеска начищенные коричневые кожаные сапоги. Его халат из бекасаба был особого кроя с очень узкими, «в притирку», рукавами. Дома у него всегда была стерильная чистота.

Но главное у нашего Устоа были говорящие пальцы. Длинные ладони и пальцы творили чудо ритмов. Дойра в его руках тревожно шептала, звенела, гремела как гром. Многие известные музыканты мира восхищались его игрой, искренне удивлялись, как можно из деревянного круга, на который натянута лошадиная кожа, «извлекать симфонию звуков»...

В тот памятный июньский день я попала на соревнование дойристов и их баччей. Победил, конечно, Уста Алим и его бачча Ата-Ходжа (Саидзимов), он танцевал в сапогах на высоких каблуках, в стеганом халате, туго опоясанном в талии. Танец Ата-Ходжи ни одним движением не напоминал танцы, виденные мною прежде. Вернее, движения были те же, но манера танца — мужественная, энергичная, волевая, была столь не похожа на женственные позы, манерные движения рук, кокетливые покачивания головы, нарочитые смущенные взгляды баччей, развлекающих баев, что мне тут же захотелось танцевать, как Ата-Ходжа. Я прекрасно понимала, что это мужской танец, но я хотела танцевать именно так: энергично, раскованно, радуясь тому, что мускулы наполняются силой ритмов, тому, что на небе сияют звезды, в кронах деревьев шелестят ярко-зеленые листья, на лугах цветут алые тюльпаны.

Ата-Ходжа и Уста Алим были виртуозы, которые владели искусством танца в совершенстве. Когда Ата-Ходжа делал чархи по кругу площади, обходя огромное расстояние три-четыре раза без передыха, лица его не было видно, его тело, наклоненное к центру круга, казалось песчаным смерчем, а не человеческой плотью. Глядя на танец Ата-Ходжи, понимаешь, почему эти непростые движения, верчения по кругу узбеки называют «чарх» — вихрь в пустыне.

Поистине мужской, мужественный танец баччи Уста Алима и игра самого устоа меня заворожали однажды и на всю жизнь».

...**Уста Алим Камиллов** (род. в 1975 г. в Маргилане; умер в 1953 г. в Ташкенте) — выдающийся музыкант-дойрист, усульчи — «хранитель» ритмо-пластических усулей «Катта-уйина», педагог танца и игры на дойре. Уста Алим Камиллов — один из «хранителей» *макомного* танца Ферганской школы — стал в послереволюционные годы одним из основных создателей узбекского сценического танца.

...**Юсуп Кизык Шакарджанов** (род. в 1869 г. в Маргилане; умер в 1959 г. там же) — выдающийся узбекский артист традиционного театра Кизыкчи, кукольного театра, аскиябоз — острослов, дойрист, усульчи и танцор.

Непревзойденный исполнитель Больших классических танцев Ферганской школы циклов «Катта-уйина», Малых танцев «Хона-базм» и сатирических пластических танцев-сенок в театральных представлениях. Манера исполнения им Больших танцев, составленных из усулей Макома «Катта-уйин», отличалась мужественным благородством, редким темпераментом и виртуозностью исполнения всех форм движения. Многие танцы Юсуп Кизык исполнял с редким изяществом, поражая благородством линий танца, непрерывно переливающихся из одной в другую танцевальных фраз.

Из материалов И. Бахты: «Юсуп Кизык владеет всеми узбекскими инструментами, но особенного мастерства достиг в игре на дойре и ного-ра. Если сравнить его мастерство с игрой Уста Алима, то надо сказать, что при всей четкости и тонкости работы Камилова, ритмы в его звучании несколько суше, нежели в темпераментном исполнении Юсупа Кизыка.

Темперамент Юсупа Кизыка — гигантский. Его звучание дойры, его движения и жесты танцора — поистине монументальны, стихия его «ритмической воли» целиком покоряет зрителя, который весь погружается в искусство великого артиста, сожженный огнем непревзойденного дарования».

Л. Авдеева: Известно, что в конце прошлого века Юсуп Кизык Шакарджанов много гастролировал по Средней Азии, Ирану, Афганистану и Турции. В 1909 году выступал в летнем театре Петергофа, покорила своим искусством Петербургских хореографов.

Уста Алим Камиллов и Юсуп Кизык Шакарджанов сохранили и донесли до нашего времени ферганский танцевальный Маком «Катта-уйин», кото-

рый был словесно и нотно зафиксирован И. Бахтой и Е. Романовской в конце 30-х годов. Они же «передали» новому поколению танцоров все Манеры танца Ферганского края.

...**Махкам Хафиз** (род. в 1868 г. в Коканде; умер в конце 20-х годов во время исполнения на дойре «Катта-уйин» на большом революционном народном празднестве). Махкам Хафиз ученик знаменитого кокандского танцора и певца Мадаумара Хафиза, который был учеником и продолжателем творчества легендарного узбекского артиста и танцора Зебо Пари.

Махкам Хафиз был очень высокого роста, атлетического телосложения; сами физические данные уготовили ему особое место среди исполнителей Больших танцев на просторных площадях. О танцах мастера Юсуп Кизык говорил как о «фантастических смерчах», сметающих на своем пути слабость «духа и воли». Героем всех танцев Махкама Хафиза — был действительно Батыр-Богатырь.

Став после окончания карьеры танцора в начале века — дойристом, Махкам сам делал себе огромные дойры почти метрового диаметра, звуки его ударов, если он играл в центре Коканда, были слышны в близлежащих предгорных кишлаках и отдавались эхом в горах.

...**Камаль-Хон Мухаммеджанова** (род. в 1873 г. в Коканде; умерла в конце 40-х годов) — ученица Ата-Ходжи Саидазимова, самостоятельно стала выступать с одиннадцати лет.

И.Г. Бахта: «Будучи профессиональной яллачи, она вышла замуж и вскоре овдовела. После смерти мужа стала работать под руководством Ата-Ходжи. Такие случаи бывали в Ферганской долине. Яллачи работали — учились у мастера — мужчины и даже с ним вместе, под его аккомпанемент, выступали с *открытым лицом* на мужской половине дома, на семейном туе. Но, закончив танец, яллачи сейчас же закрывали лицо и, собрав деньги, удалялись».

Л. Авдеева: Камаль-хон была талантливой исполнительницей танцев «Хона базм» и танцев Больших форм, которые исполнялись ночами в больших дворах ичкари, освещенных огромными кострами. Танцовщица исполняла в основном «женский вариант» «Катта-уйина», то есть специально подобранные усули, близкие по построению к усулям раздела «Гуль-уйин».

...**Рассказывают**, что в начале нашего века жила в Фергане красавица **Назирхон**. Может быть, имя, которое дала ей мать, было иным, но так звал ее хозяин дома, в котором она жила, так звали ее все, кто слышал песни и видел танцы Назирхон. Хозяин, купивший Назирхон, был очень богат, но богат ли он был до того, как купил плясунью — никто не помнит. Да и

танцев ее уже никто не помнит, о них рассказывают пожилые люди, со слов своих отцов. Слушать песни Назирхон съезжались со всего Туркестана, а в особые дни, когда хозяин объявлял, что Назирхон будет танцевать, — в Фергану съезжались богатые купцы из Ирака и Афганистана, Кавказа, Индии и Китая.

Рассказывают, что пела Назирхон за шелковым пологом и очень немногие видели ее лицо в те избранные дни, когда устраивался вечер танца. Тогда танцовщица появлялась на небольшом возвышении, украшенном коврами и цветами, метрах в двадцати от площадки, на которой располагались «богачейшие из богачейших», имевшие возможность попасть на представление.

Юсуп Кизык, хорошо знавший актрису, повествует: «Когда Назирхон пела, сердце замирало и казалось, что она знает все твои печали; голос ее то рыдал, то вел страстный рассказ о горе, то вдруг утихал до чуть слышного шепота, и была в этом шепоте такая жгучая мечта о счастье, такая боль, что сердца слушателей готовы были разорваться. Особенно хорошо она пела песню Предчувствие — Тановар, говорят, она сама сложила слова и мелодию... Танцевала Назирхон с распущенными волосами, всегда в длинном черном бархатном камзоле, туго облегающим фигуру... Она не любила украшений — ее украшением были глаза, они горели, как драгоценные камни... Однажды очень богатый купец, восхищенный искусством Назирхон, передал ей с поклоном большую фарфоровую чашу, полную жемчуга и золотых монет, но она отказалась принять драгоценности и попросила подарить слезу, которая текла по его лицу...

Назирхон пела только грустные песни, танцевала только танцы печали и тоски... Взмах ее длинных ресниц открывал огромные глаза, полные такого горя, что из груди зрителей вырывался стон и казалось, что руки плясуньи тоже стонут, а душа ее бьется в нестерпимых страданиях, и эти страдания можно было понять, когда она устремлялась вперед и казалось, улетела мечтой куда-то далеко-далеко. Но, вдруг, опускались ее руки, мелко-мелко вздрагивали плечи и шла она по кругу медленно, плавно, а глаза ее были закрыты, тело безжизненно...»

...*Рассказывают*, что в это же время в купеческом, богатом и веселом городе Коканде самой любимой плясуньей, которую приглашали на все празднества, даже если веселились очень бедные женщины, была *Чунтак-бачча* — Карманная плясунья. Так называли ее за очень маленький рост и изящную фигуру. Чунтак-бачча могла танцевать на подносе и в танце ее было море огня, счастья, шаловливости. «Озорная и задорная», «веселая до невозможности», «лукавая», «радостная». Она могла танцевать всю ночь подряд, «а когда Чунтак-бачча танцевала, то самый печальный сме-

ялся, а самый грустный становился веселым. Танцы ее были как лекарство от беды...

Славилась и другая кокандская танцовщица — *Адальхон*. Танец ее отличала особая манера исполнения, о которой в народе говорят: содда, что в дословном переводе означает — простота, но имеет глубокий смысл, вскрывающий понятие: — идеальное естество человека, непосредственное выявление драгоценных качеств души. Необычный для кокандских танцовщиц костюм подчеркивал благородную простоту танца Адальхон; она носила шелковые платья светлых тонов, поверх которых одевала длинный белый камзол, туго обтягивающий торс, на голову набрасывала белый платок, сдвинув его набок и свободно завязав на затылке узлом. Единственным украшением актрисы были длинные серьги — халка, сшитые из нескольких рядов мелкого жемчуга, опускающиеся на грудь, где жемчужные пряди сливались в полукруг, заменяющий ожерелье. Горделивая сосредоточенность ее танцев была продиктована их содержанием. Адальхон «иллюстрировала» песни на слова великих поэтов Востока, умея глубоко чувственной символикой телодвижений передавать философские раздумья. Поклонники таланта Адальхон прибавляли в ее имени слово «отин», что значит мудрая, ученая...

Тамара Ханум в своих воспоминаниях рассказывает о выступлениях «легендарных по тем временам» танцовщиц, которых она увидела на богато празднестве в Маргилане в 1916 году:

«Мы глазели на знаменитых ялпачи, которые были настолько богато, даже шикарно одеты, что все наши кишлачные, самые состоятельные женщины, выглядели убого.

Адальхон сняла паранджу из бенаресской тафты и я онемела. Стройная, высокая, затянутая в корсет, она и фигурой, и осанкой выделялась среди всех. Тогда был моден бархат: «чучвора бахмал», с выделкой рисунка в кружочек, из которого был сшит ее «беш-бель» — халат, кроенный из пяти клиньев, туго затянутый в талии, платье расшитое по подолу тамбурной вышивкой, из под него выглядывали двухцветные сапожки на высоких каблуках, расшитые шелком, высокий лоб обрамлял шелковый платок с кистями — «кыркма паран» (заграничный). Длинные серьги из нескольких ниток жемчуга ниспадали до плеч, рядом с ними струились локоны. На щеках, у ушей, закрученные в рисунок «бодом» — миндаля, небольшие пряди волос — «гажжак», приклеенные к щекам вязким настоем айвовых семечек. На груди золотая цепочка, она уходила в кармашек с часами. На лице — искусный пардоз, т.е. грим. Миндалевидные глаза подведены жгуче-черной сурьмой, брови окрашены темно-зеленой усьмой,

на щеках смуглел румянец, который наводили отваром из корок граната, губы чуть тронуты кармином. Все долго, молча, разглядывали Адальхон. Наконец, молчание нарушила бойкая дастарханчи — тамада, она зычным голосом пригласила к дастархану и стала неистово ломать лепешки, предлагая госте отведать, та взяла из рук хозяйки пиалу своими длинными, красными от хны пальцами и, покручивая пиалу, отпила несколько глотков.

Сопровождающие Адальхон аккомпаниаторши настроили дутары, нагтели бубен и подали актрисе. Она нежно, трепетно провела ладонями по бубну, затем властно взглянула на своих яллачи и резко ударив в бубен запела, голос ее лился свободно и гордо.

...*Знаменитая Адальхон* из Маргилана была в строгом черном бархатном платье, сзади, почти до пят, висели, позвякивая, серебряные чочпопиги, подвязанные к длинным косам. Адальхон запела «Тановар», только тексты куплетов сочиняла во время исполнения, упоминая имена яллачи, хозяек и знатных гостей.

Адальхон начала следующую песню, полузакрыв глаза, почти шепотом: «Кармала бостам тикзины, тортадур ман дардыны, Кесас эдик босмас эрдим Тортмас эрды дардыны — Я не заметила и наступила на колючку. Если бы я заметила ее, не наступила бы, не страдала бы». Она произнесла эти слова с такой душевной болью, что все сразу сочувственно закивали головами. Потом голос ее взлетел вверх в красивом аудже. Слушали ее не шевелясь...

Но тут вновь вмешалась дастарханчи, ударила в бубен, поднялась и повела всех во двор, где запалили костер, и яллачи затанцевали. Адальхон, в отсветах пламени понеслась в танце, как сказочное виденье. Ее одежды переливались радугой...

На улице затрубили корнай — сурнай, все кинулись к воротам, а я, как зачарованная не могла спустить глаз с Адальхон, но и она прошла вперед. Появился свадебный кортеж, на арбах и лошадях при свете факелов родные везли невесту, завернутую в душную паранджу. Яллачи запели: «Не плачь девушка, не плачь, свадьба твоя! Порог из золота — твой дом, Ёр, Ёр. (Эта фраза подразумевала: «золотая клетка»). На горах резвится жеребенок, он стал лошадей. Невеста поет, что стала навек чужой в своем доме»...

...*Наманганцы* очень любили свою плясунью *Шарафат* Сатанг Сабирову. Смелая, гордая и независимая женщина позволяла себе, одев сапоги на высоких каблуках, мужской халат — чапан, выйти на улицу в базарный

день, не закрыв лица сеткой чачвана! Танцы ее были такими же гордыми и независимыми!

Достоверные факты из жизни известных танцоров, собранные Хислятом, в записи И. Бахты, рассказы мастеров, зафиксированные в 50—60-е годы автором данного труда, — не столь многочисленны, но в них остались *имена* наиболее крупных артистов профессионального танца, которые донесли до нас искусство классической хореографии Ферганского края и Ташкента.

2. Хорезм

Карим Аллабергенов (Хива, 1904 г., учился с 6 лет; устоз: Кадырберган бола Отаджанов — 1895—1920 гг.) — высокий, статный, широкий в плечах, с крупными кистями рук, длинными, сильными пальцами, гордой посадкой головы, сразу приковывает к себе внимание. Переливчатая, захлебывающая трель ритмов, призывающая зрителей и музыкантов к вниманию, резко обрывалась и начиналось таинство «звучного танца». Абсолютное владение кайраками помогало рождаться ритмическим композициям, которые активно эмоционально воздействовали на слушателей и звали за собой инструментальную группу. Переливы каменных позвякиваний звучали то почти шепотом, ласковым шорохом, то взрывались грозным камнепадом, возмущались, призывали, угрожали, то вновь стихали, журча, как арычек в жаркий полдень под могучей орешинной... И ни одна ритмическая фраза, ни один аккорд не уходил в пространство, как отвлеченный звук — ему не просто соответствовали движения тела танцора, как бы отзываясь на ритмическое каприччио, — нет! — каждое движение рук, плеч, ритмичные вздрагивания корпуса, повороты головы, легкие и стремительные приседания, любое движение стопы — являли собою как бы слитное, единое звукодвижение, звук кайраков и пластика были единым зримо-звуковым образом, высказывающим душевные, эмоциональные состояния, которые в его исполнении можно было именовать — страстями.

Карим Аллабергенов умел «нести» в танце неподвижный, импозантный корпус в позе, когда активно работают руки, переходя из одного положения в другое поочередно, вздрагивают, буквально все мускулы торса, когда активно танцуют ноги, то медленно, напряженно переступая на небольшом отрезке плоскости, то пускаясь в пляс по обочине широкой площади, в энергичном, захватывающем пространстве, ходе-беге... И, вдруг, внезапная остановка, два удара кайраками и: танцор начинает медленное, тягучее приседание, и колени и стопы развернуты градусов на семьдесят, между пятками небольшое расстояние, чем глубже приседает артист, тем выше приподнимаются пятки. Руки также медленно переводятся из стороны вверх,

перед собой, одна взлетает, другая задерживается у груди, а звонкие ритмы по-прежнему льются. Плечи вздрагивают то мягко, лениво, то энергично наливаясь силой. И все это время тело медленно покачивается из стороны в сторону. Несколько ударов кайраков в позу, на глубоком плие и — начинается медленный подъем вверх, а тело и руки по-прежнему в танце...

Сарахон Аллабергенова (род. в Хиве в 1916 г. Устоз: Шерози. Раб. в Уз. Гос. Филармонии 1935—1943 гг., в театре Хивы. Засл. арт. УзССР) — «дословно» повторяет классическое исполнение «Кайрак уфари», также глубоко опускается на плие, также сливает каждое звучание кайраков с пластикой всего тела, также умеет «нести» неподвижный корпус, когда бунтуют в яростном танце ноги. Но она — женщина — небольшая, статная, ладная, с округло красивым рисунком рук и плеч, с точеными пальцами редкой силы, с удивительным лицом «мадонны», срисованным с азиатских миниатюр. Ее манеру отличает своеобразная плавная резкость: неостановное, длительное, единое, слитное движение корпуса и рук отмечается каким-то внутренним ритмом перехода от одной звукопластической фразы к другой.

Ее опускание в глубокое плие производит впечатление какого-то оптического чуда: широкое одеяние не позволяет зрителю видеть ее ног, рождается впечатление, что ноги танцовщицы «истаивают», еще мгновение и она также медленно и тихо исчезнет вся... Видимо, поэтому Сарахон не задерживается в глубоком приседании, а резко вскидывает корпус вверх и сразу начинает ход-бег вперед по кругу.

Одам Бабаджанов (род. в 1895 г. в Гурлене, кишлак Шерали Мираб; устоз: гармончи Момут Ходжа) — поражал несовпадением внешних данных и виртуозного танца. Высокий, очень крупный, с крупными чертами лица, крупными руками, крупными ногами, весящий сто двадцать килограмм, он, в плясовых, бурных разделах композиции, танцевал с невероятной легкостью, почти «невесомостью» и редкой мелодической пластичностью движений всего тела и рук, во время медленных опусканий на глубокое плие. Бабаджанов часто использовал резкие опускания в глубокое плие и резкие подъемы-вскоки, поднимаясь, его торс как бы взлетал, при неподвижных ногах, он будто легендарный герой встал в землю. Выворотность колен и стоп у Одама Бабаджанова точно соответствует той, что в европейском классическом танце называется — полной, стопы ног, развернув носки в стороны, представляли собой ровную прямую и в соответствии с этой прямой, он проводил перестановку ног во все «классические» позиции, вплоть до V-той; когда совершенно развернутые стопы сводятся вместе, соприкасаясь, носок одной стопы с пяткой другой стопы.

В медленных частях особо впечатлял ход в сторону, с закидыванием идущей ноги накрест кзади стоящей, изысканность этого хода подчеркивалась именно полной выворотностью ног.

Во время исполнения бурных плясов разделов «Маком Уфари» артист независимо закидывал голову вверх, производил в очень быстром, даже убыстренном темпе, движения полуприсядки и поочередный выброс ног вперед во время длительных проходов на присядке. При этом ритмы кайраков сливались с движениями тела, и в самом ритмо-пластическом построении, и в эмоционально-колоритном звучании то оглушающим, то звонко-колокольным.

Наиболее яркое впечатление среди многочисленных профессионалов-исполнителей *другой группы «Маком Уфари» — «Даст усули»* — производили Машарип Джуманиязов, Римаджон Маткаримова, Курумбай Якубов, Матлатип Саидов, Якубжон Темирова и Зариф Латифов.

Машарип Джуманиязов (род. в 1900 г. в Хиве; устоз: Кадырберган бола Отаджанов) — в танце также использовал почти полную выворотность и в медленных опусканиях, и в медленных подниманиях торса, и в перекрестном ходе в стороны. Особо эффективными у артиста были попеременное выбрасывание ног мазком вперед и в положении стоя, и на присядке. В заключительных частях усулей на ритмомелодию Бартаул, Джуманиязов вплетал в танец, как отдельные танцевальные фигуры, движения бедер, производя их крупно, с акцентом во время подскоков на месте и подскакивающего хода «вокруг себя» по небольшому пространству.

Римаджон Маткаримова (род. в 1900 г. в селении Юсуф-Суфи; устозы: Анаш Чулак, Шерози) — исполняла весь «Маком Уфари» в энергично насыщенном танце, действительно подчеркивая «крупность» всех форм танца — хода, движений рук, корпуса, бедер, присядки, полуприсядки. Экстатическая насыщенность ее бурного, можно сказать, буйного танца, не стихала в движениях корпуса во время медленных опусканий в глубокое плие и переступаний на месте — энергия в этих разделах танца будто пряталась внутрь, копилась и вновь взрывалась в ходах и резких верчениях-турах на месте. Особенности исполнения Онахон, как называли ее зрители, заключались в особой интерпретации звучащих, а значит, и пластических усулях. Она их исполняла так, будто звуки и пластику демонстрируют на кинолентке, снятой «замедленным» способом. В ее танце жила протвнная нота древней «библейской» тайны...

Иная, своя «индивидуальная» манера танца просматривалась в исполнении **Курумбай Якубова** (род. в 1908 г. в Шабате; устоз: Удамурат-бола; танцует с 9 лет), который получил псевдоним по одному из наиболее экстазному усулю «Маком Уфари» — **Бурдам**. Бурдам сосредотачивал все свое мастерство на «плясовых» разделах Макома — его летящие ходы, изящные трепещущие кисти рук, вся собранная статика переливчатого, игриво-лукавого танца, плавно, но быстро покачивающаяся голова, в противоположную сторону движения покачивания верхней части корпуса —

являла типичного исполнителя «свободного» *Малого лирического* танца. В танцах «Маври» он скользил по земле сомкнутыми стопами, прочерчивая плавные линии «речной волны». В танцах *От ирони и Ирони* — его мелкий ход на средних полупальцах напоминал птичий бег, быстрые легкие «толчки» вперед-назад верхней части корпуса дополняли эту зримую ассоциацию с вздрагивающей, пугливой птицей. Бурдам виртуозно владел каждым своим мускулом. Вздрагивания и «переливания» мускулов: плечевого отрезка мускулов грудной клетки, живота, бедер, казалось, были произвольны, будто они сами собой отзывались на музыкальные аккорды.

Матлатив Саидов (род. в 1898 г. в Хозараспе; устозы: Корват-бола, Раджаб-сурнайчи) — носящий псевдоним Конарак-бола — Канарейка — также исполнял Малые танцы, но в иной интерпретации. Высокий, подтянутый, с тонкой талией, изящно посаженной головой, длинными ногами, длинными утонченными пальцами, прогибающимися кистями рук. Матлатив Саидов — исполнял танцы в замедленно пластичной манере, проходя многие усули на предельно высоких полупальцах. В любом танце исполнитель каждое движение плеч, особо изысканные, ломкие движения корпуса, вздрагивание, медленные приседания на средней выворотности, перекрестные ходы в стороны, также на высоких полупальцах, движения бровей — танцор особо выделял, как отдельную танцевальную фразу. Любопытно заметить, что на узкий прямой, длинный халат из хивинской алочи, перепоисанный шелком светло-сиреневого кушака — бильбага, он одевал сверху, перекинув через плечо, большую шелковую шаль, с длинными кистями.

Необычайно впечатляюще исполняла *Малые танцы*, конструируя их из всех частей «Маком Уфари», — **Якубжон Темирова** (род. в 1931 г. в Богате; устозы: сурнайчи Бурдам, Сарахон, Фатимахон; танцует с 1947 г.) — из группы танцев со свободными кистями «*Даст усули*». Ее танец типичный Хона базм; она использует усули, извлекая их настроение из окружающих ее «мимолетностей» — солнечного света, цветущих роз, аромата садовых трав, взгляда зрителя. Высокая, очень тонкая, с «иконописным» лицом, украшенным слишком большими глазами, которые в минуты отдыха были отрешенно-смущенными, во время танца резко преображались. Лицо ее преображали «живущие» глаза: страдающие, улыбающиеся, восторгающиеся, уходящие взглядом куда-то вглубь души, страстно мечтающие, страстно молящие, страстно призывающие и вновь — тихие, покорные, прикрытые иссиня-черной полосой густых ресниц... Танец ее создавали руки; она мало передвигалась, мягкие порывистые ходы в стороны, такой же порывистый тур со статичными руками, неглубокие приседания, бесконечные, неостановленные покачивания корпуса из стороны в сторону, проскальзывания при

сомкнутых ступнях, небольшой ход вперед-назад на средних и высоких полупальцах — вот собственно весь небогатый перечень движений ее танца. Но танец Якубжон завораживал потоком плавно энергичных движений рук и особенно узких эластичных кистей рук с необычайно длинными, тонкими пальцами, которые то почти неуловимо трепетали где-то изнутри, без видимых сгибаний, то резко сбрасывались, сломавшись в запястьях, то будто произвольно «переливались», то трепетали с большими видимыми замахами, как крылья бабочки, то открывались и закрывались в легкие игровые кулачки, будто играли со стрекозами, то нежно охватывали их чуткими пальцами и отпускали, легко подталкивая в полет.

Латиф Зарифов (род. в 1914 г. в Хиве; устозы: Ходжи-Балык, Роззак-ота, Шерози; работал в театре Хивы) — артист среднего поколения, посвятил всю сознательную жизнь изучению хорезмийских танцев всех видов и манер исполнения. Он точно и четко проигрывал все непростые формулы усулей «Маком Уфари», используя все основные формы танца с Кайраками, употреблял более чем среднюю выворотность, играл виртуозно мускулами в медленных приседаниях и в позе на глубоком плие. Исполняя те же Макомы со свободными руками, он демонстрировал буквально все несчетные возможности формирования танцевальных движений из всех «основных» движений рук и кистей рук. Ходы его танца-пляса отличались быстрым бегом, с высоко отбрасываемыми назад ногами, лихими полуприсядками и присядками, во время которых он исполнял различные движения типа «веревочка».

К тому же Латиф Зарифов прекрасно исполнял танцы группы «*Гул Уфари*». Особо Латифу Зарифову удавались танцы-побасенки, в которых он через иллюстративно-эмоциональные комплексы телодвижений с неподражаемым юмором и одновременно с актерским восхищением демонстрировал повадки животного и «птичьего» мира, присущие человеческой натуре.

Идеальным примером такого танца является: «*Туз товук уйин*» — Фазаны. В этом парном танце «соперники»: присев почти на корточки, развернув колени в стороны, ходят насупротив друг друга настороженно нервным шагом-прыгом. Состояние всего существа дуэлянтов предельно чуткое, каждый произвольный скок или взмах руки противника отдастся в настороженных мелко-ритмичных движениях шейных позвонков: голова так и ходит рывками по полукругу. Но вот «петухи» сошлись и, будучи по-прежнему на корточках, стали высоко подпрыгивать по ограниченному кругу, стараясь «окружить» врага и схватить дойру, что лежит в центре круга их действия. Взлетев вверх, они одновременно налетают на вождельный предмет и ухватываются с разных сторон за ее ободок.

Начинаются хитроумные движения-«обманки», дабы завладеть дойрой. В это время они начинают по низу мембраны дойры выбивать ритмические фразы, являющие собою ворчливый диалог-скороговорку; сами построения ритмических фигур в их негармоническом напористом звучании — потешны. Радостно потешна и сама виртуозная полуакробатика танца.

Карим Аллаберженов исполняет танцы «Гул Уфари» иначе. Его импозантная внешность, скульптурно выполненные формы крупного лица почти неузнаваемо преображаются.

Карим Ота, присев, сводит колени вместе, перебирая параллельными стопами почти на месте, активно крупно двигаясь всем корпусом, руками, плечевыми суставами, шейными позвонками, крупно вздрагивал мускулами спины, груди, живота — подчеркивая каждое движение тела и рук гиперболической мимикой — являет своим искусством чистое выражение гротеска. — Его «Пишик» — Кот — алчен, угрюм, нахально хвастлив, прожорлив, глубоко лукав, вобщем, — смешон, но и страшен. Его «Кум пишик» — Песчаный суслик — дрожит мелкой противной дрожью, он слаб и жалок, но хищен эдакой крысиной хваткой...

Замечательное искусство танцев «Гул Уфари» показал **Реим Маткаримов** (род. в 1898 г. в Ургенче; устоз: Авазез) — в 50-е годы уже масхарабоз, но прошедший этапы жизни в искусстве от исполнителя танцев «Маком Уфари» с кайраками и со свободными руками. Персонажи его танцев «Гул Уфари» — забавно радостные, лукаво насмешливые, его неумехи: шапошник, парикмахер, вызывают волну сочувствия, его зайчишка мил своей беззащитностью, его птички — весело «щебечут», выискивая на пашне зернышки, и легко «взлетают» в поднебесье. Небольшого роста, гиперболически подвижный, кажется, что каждое его сочленение живет какой-то своей «отдельной» жизнью, с ловкими подвижными ногами, вечно трепещущими кистями рук, он использует многие формы движений, не выделяя ни одного в отдельную танцевальную фигуру. Его танец — слитное единство одновременных движений всего корпуса, рук, ног, стоп, шейных позвонков, бровей, рта, каждого мускула лица. Его танцы: Елков, Кум пишик, Чагалак, Чугурма тикиш — можно смело назвать танцевальными сценами.

Атаджан Кутлумуратов (Шаббат; род. 1902 г. в Шабаде; устозы: Нафис, Холмурат; танцует с 9 лет) — танцы Атаджана сопрягаются с элементами циркового искусства. «Афгани уйин» он исполняет с двумя палками, выбивая на них ритмы, он перепрыгивает через них, заносит их за спину, под колена подскакивающих ног. «Пичак уйини» — он исполняет с двумя ножами, с крупными острыми лезвиями, ловко жонглируя ими, вбивая их с маху в землю во время вихревого тура, вертит ими «солнце» и перед собою и над головой. Вместе с Раджабовым Машрабом Атаджан пляшет задорные танцы пастухов

«Билияма», исполняет танцы-сценки о двух возлюбленных голубках — «Каптар уйини».

Реим Аллаберженов также виртуозно исполнял танцы с цирковыми элементами, используя все формы Макомного танца всех частей и особенно свободного танца «Гул Уфари». Наиболее впечатляющим были «Йипупу» — Удод и «Оташ уйин» — Огненные танцы.

Йипупу — пляска с большим керамическим блюдом, поставленным на спину ребром. Это тяжелое блюдо во время танца перекачивается по всему позвоночнику вверх-вниз, как по рельсам.

Оташ-уйин — Реим Аллаберженов исполнял, ловко жонглируя горящими факелами и выдыхая изо рта пламенные языки. Этот номер он называл: «Аждахо» — Дракон.

Итак, какие же основные различия Хорезмийского и Ферганского макомного танца?!

Хорезмийский макомный танец, во-первых, владеет тремя группами: «Кайрох уфари», «Даст усули», «Гул Уфари»; во-вторых, — в основных Формах танца большую роль играют движения ног, но отсутствуют движения верчения, кроме резкого, единичного поворота на месте.

3. Бухара

(Беседы с Барно Наматиевой проводила в 1938 году И. Бахта в Бухаре; Л. Авдеева, Е. Небялкова в 1959—1961 годах в Душанбе)

(Материалы, записанные от Наматиевой (род. в 1914 г. в г. Керки, училась у Таво-созанда в Бухаре), подтвердили известные бухарские танцовщицы и танцоры: Мазол Абрамова — Миндальхон (род. в 1916 г. в Бухаре; устоз: Пинхасова, которая была ученицей легендарной танцовщицы прошлого Кундал-хон), Б. Мамоновой (род. в 1872 г. в Бухаре, ученица матери) — запись И. Бахты, 1938 г. Уста Таджи — Таджиди Собиров (род. в 1876 г. в Бухаре, учился у отца Усто Сабира) — запись Бахты, 1938 г. Саадулло Саадуллаев (род. в 1883 г. в Бухаре, учился у отца Усто Саадулло) — запись И. Бахты, 1938 г.)

Отмечая выше имена знаменитых исполнителей Бухарских танцев, изучив немалое количество танцев Бухары, — рождаются конкретные выводы: бухарское танцевальное искусство является типично городской культурой, которая впитала в себя несметное количество танцев древнейших жителей региона — таджиков, сартов, узбеков, ягуди (бухарские евреи), а также слилось с особенностями музыкально-вокального искусства и, что очень важно, изобразительного прикладного искусства и архитектуры.

Уста Таджи (Таджиди Собиров; род. в 1876 г.) — потомственный созандар, с равной мерой художественности и мастерства исполнял танцы

Больших форм и Малые лирические танцы. Помимо танцев всех разделов «Маком Уфари», которые, кроме раздела Занг, он исполнял в манере Больших танцев, в его репертуар входил, как центральный танец программы, «Як-карс». Большие танцы Уста Таджи исполнял, захватывая стремительными, утвердительными ходами большие пространства, каждое движение рук, плечевого пояса производилось крупно, четко, подчеркнуто, каждая поза фиксировалась. Уста Таджи насыщал свои композиции большим числом чархов и шохов (пируэт), исполняя их также «крупно», несколько замедленно, с запасом огромной силы энергии, что дало возможность говорить о его чархах: «могучие» чархи. Переступания на месте с резко открытыми коленями и ходы по прямой он насыщал немалым числом подчеркнуто резких деми-плие.

Танцы с зангами, которые созандары одевали и на руки, и на ноги, — Уста Таджи исполнял мягко, лирично, подчеркивая пластичность позы, покачивания корпуса, мелкие вздрагивания груди, выделяя движения шейных позвонков, «игру бровей и век». В манере Малого танца он исполнял один из старейших танцев, обросший целой серией легенд: «Герати». В этом танце крайне прихотливые ритмические узоры отзываются в столь же прихотливых движениях плеч, рук, кистей рук и большого числа различных движений корпуса — плавных, тягучих, томных. Каждую танцевальную фразу насыщал, помимо основных, «главных», движений, своеобразный орнамент из мельчайших, еле уловимых полудвижений, без которых этот изысканный дворцовый танец был бы художественно не завершен.

Саадулло Саадуллаев (род. в 1883 г.) — также потомственный созандар, был виртуозным исполнителем танцев с кайраками, он как бы «шутя» выбивал сложные триоли на каменных кастаньетах, исполняя движения «за такт», т.е. его танец, соответствуя ритмам, как бы перекликался со звучанием усулей. Манера исполнения Саадулло Больших танцев захватывала энергией, юмором, лихостью исполнения.

Он же с ювелирным мастерством танцевал Малые танцы с зангами, тоже как бы перекликаясь сам с собою, «соревнуя» движения рук с движениями ног, исполняя одну танцевальную фразу «руками», при статичных ногах, другую — ногами, при статичных руках.

Во время этих «переключек», не танцующие ноги или руки, были столь неподвижны, что на них не звякал ни один колокольчик.

Биби Ширин Мамонова (род. в 1872 г.) — потомственная созанда исполняла все разделы «Маком Уфари», выделяя в нем раздел «Уфари», который называла «Чилиги» и утверждала, что в нем было 32 усуля, но многие она уже не помнила.

Танцевала она в типично «Большой» манере, но в своей индивидуальной интерпретации. Все разделы «Маком Уфари» созанда и созандары

начинали с очень медленного темпа, нередко сидя на коленях. Биби Ширин исполняла весь танец тягуче, замедленно, величаво, пластично, длительно развивая каждую танцевальную фразу.

Керкиги (Михаль — Халирхон Хаймова; род. в 1888 г.) — танцевала виртуозно, технично, точно отмечая все формы танца; ее манеру Большого танца отличали азарт, увлеченность, актерский темперамент. Будучи придворной танцовщицей, она вынуждена была танцевать и петь без перерыва по много часов — и ни разу не сорвала выступлений, «не испортила ни одной ноты, ни одного движения», как говорили о ее исполнении зрители. В ее репертуар входили отдельные песни и танцы из различных циклов: 1. Улан, 2. Занг, 3. Наган-гавон, 4. Уфари, 5. Майсара (с пением), 6. Сакинома (с пением).

Барно-созанда (Барно Наматиева; род. в 1914 г.) — потомственная созанда — была «идеальной исполнительницей» и знатоком всего «Маком Уфари», в двух манерах исполнения. Причем, владея в совершенстве всеми формами танца, она могла в одном разделе танца демонстрировать задорную активность в резковато четких движениях плечевого пояса, выпрямленных рук с вытянутыми пальцами и — неожиданно, из резкого деми-плие медленно подниматься, подчеркивая плавную тягучесть поворотов корпуса в позы, подчеркивая эластичность движений корпуса элегантно изысканными вздрагиваниями верхней части корпуса, округлыми движениями рук с отогнутой кистью и изысканно изогнутыми пальцами.

Миндальхон (Мазол Абрамова; род. 1916 г.) — была исполнительницей ярко выраженных Малых танцев в их лирико-интимном содержании. Ее танцу была присуща некая элегическая томность, мягкая, «кошачья» грация, лукавство. Она почти не употребляла резких движений рук с выпрямленной кистью; обязательные для бухарского танца «точки» после каждой танцевальной фразы оканчивала своеобразным «вздохом» всего тела — легким подъемом корпуса вверх и «опусканием» в исходное положение.

Туфа Пинхасова⁷² (род. в 1926 г.) — талантливая певица и танцовщица, изучавшая досконально множество «чархов» — усулей всего «Маком Уфари», которые она активно «развивает» во время исполнения. Она типичная исполнительница Больших танцев, в его истинных «площадных» масштабах. Среднего роста в быту, во время исполнения танца или вокального ауджа она воспринимается величественной. Туфа-созанда исполняет танцы, захватывая зрителей редким темпераментом и внутренней духовной мощью. Но при исполнении любых сложных вихревых верчений, мгновенных остановках в вычурной позе, во время исполнения резких, сухих,

⁷² Туфа Пинхасова несколько лет живет в Нью-Йорке, где создала Бухарский этнографический ансамбль песни и танца, известный ныне во многих странах.

«звонких» движений вытянутых рук с угловатым контуром локтевых суставов — она остается обаятельно женственной.

Народная артистка Узбекистана Марьям Якубова, проведшая детство среди придворных дам матери последнего эмира Бухары, в своих воспоминаниях пишет: «...Туфахон ничуть не уступает Амбариашк или Халирхон Керкиги (самые знаменитые придворные танцовщицы-певицы в предреволюционные годы). Она бережно донесла до наших дней искусство Бухары... Мне кажется, далеко не каждый современный профессиональный артист мог бы с ней соревноваться».

* * *

Итак: Каковы особенности макомного танца Бухары в сравнительном анализе с макомными танцами Ферганы и Хорезма?

Бухарский макомный танец:

во-первых, являет собою в основных разделах «Маком Уфари» (Маком *ракси*) — синтез пения и танца;

во-вторых, владеет определенной манерой исполнения Придворных танцев;

в-третьих, отличается особой постановкой корпуса и двумя типами состояний и положений рук: вытянутых и с закругленными локтями, с отогнутой кистью;

в-четвертых, сочетает два типа всех форм движений: резких ломких и плавных тягучих;

в-пятых, в положениях ног присутствует средняя и почти полная (в позах) выворотность ног;

в-шестых, употребляются резкое и медленное деми-плие и глубокое плие;

в-седьмых, ходы идут с упором в пол;

в-восьмых, верчения на месте и с продвижением проходят со статичными руками, но дополняются одновременным круговращением верхней части корпуса по линии талии.

В соответствии с основными формами и исполнительской манерой Большого и Малого танца Бухарский макомный танец — резко отличен и от Ферганского, и от Хорезмийского макомного танца.

Но в отличие от Хорезмийского активно насыщен виртуозными, разнообразными движениями верчений, как и Ферганский танец, но в иной исполнительской манере.

V. НАРОДНЫЕ ПРАЗДНЕСТВА (ТОИ, САЙИЛИ, ХОЩАРЫ, ТОМОША, ГАПЫ)

Народные узбекские празднества, без учета специальных мусульманских празднеств, за века существования сложились в *пять типов*.

1. *Тои* — разного рода домашние празднования (свадьба, рождение ребенка) с огромным числом последовательных «маленьких» празднеств, например, — парчаичар — досвадебное собрание у невесты женщин махалли для «шитья» приданного, сборище это становилось скорее женской вечеринкой, нежели трудовой вахтой. Особо отмечалось «Совершеннолетие» мальчиков, связанное с небольшим хирургическим вмешательством.

Долго длились различные этапы сватовства, сговоров, самого процесса свадьбы.

По сути дела *тои* являлись бытовыми *Обрядами*, которые, естественно, дополнялись угощениями и весельем.

2. *Сайили* — всенародные празднества, отмечающие, *во-первых*, разного рода «трудовые» празднества и календарные даты (весенне-осенние), *во-вторых*, различные государственные события (восшествие на престол нового правителя, рождение наследника у правителя и пр.).

Во время сайилев проводились ночные «гулянья» у костров — *Чавки*.

Нередко во время больших сайилей проводились своеобразные *шествия-парады*. Участники несли огромные статуи, сделанные из папье-маше, на деревянных каркасах, одетые в роскошные костюмы. Героями были древний местный легендарный богатырь Рустам, его жена и его свита. В шествиях участвовали профессиональные артисты и любители, во время всего, весьма продолжительного, парада, они пели, музицировали и плясали. В центре большой площади статуи устанавливали и возобновляли «концерт».

Эмир, или хан, со своими гостями рассаживались на специальные помосты, на ковры. Сотни зрителей из народа заполняли окружность площади, но, ввиду присутствия эмира, артисты танцевали только для них. Когда правитель и гости удалялись, площадь оживлялась, зрители туго стягивали кольцо вокруг танцоров и любителей.

«Устная традиция говорит о древности шествий, о «цеховых» празднествах средневековья в Средней Азии, когда подобные шествия оформляли пышно и высокохудожественно», — пишет в упомянутом исследовании И.Г. Бахта. — «Так как нас интересуют в данном случае только те моменты

шествия, где участвует танец, то мы о них и будем говорить, отбрасывая все не относящиеся к танцу моменты, поскольку это возможно сделать, не разрушая картины. По сообщениям выдающихся знатоков местного искусства Юсупа Кизыка Шакарджанова, Уста Алима Камилова, Махкама Хафиза, Уста Талжи и позже Хислята, шествие выходит из помещения дворца («Арк» — крепость в Бухаре, «Урда» — дворец в Коканде) и направляется на городскую площадь; в Бухаре она тут же, возле резиденции эмира. В обоих случаях участвуют «войска», идущие «парадом», участвуют музыканты, несут статую Рустама. Однако, в Бухаре вслед за огромной статуей Рустама несут макет огромного дракона, в Коканде — огромную статую жены Рустама. В Коканде кружатся в бешеном танце дувана — юродивые бродяги, почитавшиеся как «получившие божью благодать», одетые в белые широкие халаты. В Бухаре идет «полк не танцующих баччей».

Танцующие баччи в женских и мужских костюмах присутствовали в обоих случаях. Баччи, исполняющие «Танец лодок» — «Кема-уюн» — при соответствующем бутафорском костюме, — отмечены только в Коканде⁷³.

Среди мусульманских сайилей наиболее широко отмечался Рамазан.

«Мусульманский «лунный» год почти на 11 дней короче солнечного года. 9-й месяц — рамазан — совпав, скажем, однажды с 1 марта, еще раз совпадает с ним через 32 года. Ясно, что какое-либо празднование, приуроченное к рамазану — будет каждый год передвигаться. Согласно учению Ислама, в месяц «рамазан» — «Аллах поучал в течение всего месяца своего посланника — Магомета — премудрости веры мусульманской, в конце месяца пред Магометом открывались все тайны, а потому три дня праздновалось это событие. Причем месяц обучения премудростям был месяцем поста. Но среднеазиатский пост рамазана — «Ураза» — весьма оригинален.

От рассвета до темноты, «когда нельзя отличить друг от друга черную и белую нитку» — весь долгий день, если рамазан выпадал на летнее время, нельзя было ни есть, ни пить. Только очень больные люди и очень маленькие дети освобождались от запрета. Но с наступлением темноты начинались пиры, на которых едят вволю, да еще «прозапас». Веселятся, поют, играют, танцуют. Таков сам пост. Последние три дня — пир и веселье идут и днем, и ночью.

Конечно же, на площади и в общественные сады выходили только мужчины, женщины веселились в ичкари»⁷⁴.

⁷³ Ибрагимов И.И. Из Коканда, газ. «Туркестанские ведомости», 1872 г., № 11. Пять дней в Коканде, там же, 1972 г., № 2.

⁷⁴ Ибрагимов И.И. Из Коканда, газ. «Туркестанские ведомости», 1872 г., № 11. Пять дней в Коканде, там же, 1972 г., № 2.

3. *Хошары* — хотя само обозначение данного собрания людей предназначалось для добровольного общественного труда: построить общими усилиями жителей квартала дом соседу; помочь подготовить гроздь винограда для сушки, окуная их в воду, смешанную с поташем, которая кипела в огромных «хошарских» котлах; вычистить водоемы — хаузы и арыки; отремонтировать мечети и чайханы; привести в порядок кладбище, ограды и т.д. Но хошары не случайно называли «Чарх хошар», т.е. непрерывный круг работы и веселья.

На хошарах угощение варилось в общественном котле Казан-терик, продукты собирало также сообщество, веселилось также сообщество без приглашения артистов.

4. *Томоша* — «общее веселье» развлекательного характера, которое назначалось либо «правителем», либо в базарные, ярмарочные дни. Здесь присутствовал полный набор развлечений от цирковых представлений до выступлений знаменитых певцов и танцоров.

5. *Гапы* — в дореволюционном Узбекистане существовала очень интересная *общественная* организация, интересная уже тем, что она находилась в стране, где очень слаба была общественная жизнь, и говорящая о том, что народ питал большую любовь к искусству. Организация эта называлась «гап». *Гап* в буквальном переводе означает разговор, беседа, но «гап» в данном случае это нечто вроде вечеринки в клубе. Чтобы устраивать такие вечеринки, мужское население городов и кишлаков объединялось в кружки, строго ориентируясь на возрастной признак и на имущественное положение участников.

В больших городах, кроме вышеуказанных признаков, принималось во внимание и место жительства, так как кружки формировались поквартально.

Такое объединение называлось — «*джура*». В одном городе, даже в одном его квартале, могло быть несколько джура. Джура «бай-баччей» — детей имущих, джура «трудящихся юношей», джура «пожилых людей» и так далее. Помещение, где джура устраивала гапы, приобреталось различными способами. Иногда нанималась специальная комната, которую мог сдать в пользование джура человек, не состоящий ее членом. Иногда гапы происходили в домах членов джура, по очереди отдававших свою комнату для собрания. Иногда в джура, объединявшей богатых людей, какой-либо владелец особенно роскошной михмон-хона — гостиной, отдавал ее на длительный период для гапов.

Джура могла приглашать на гап гостей, по рекомендации своих членов; эти гости могли быть членами джура другого квартала.

Средства, необходимые для проведения гапов составлялись из взносов членов джура.

На вечеринках пели, играли, танцевали, читали стихи, иногда тут же сочиненные, состязались в остроловии («аския») — которое расценивалось, как искусство. Выступали члены джура, владевшие каким-либо искусством, иногда они были профессионалами, иногда любителями. Выступали гости, выступали специально приглашенные профессионалы — певцы и танцоры. Почти всегда приглашенные профессионалы оплачивались. Иногда джура имела своего постоянного артиста и даже двух-трех, в зависимости от средств джура.

Завершалась вечеринка (гап) — угощением, после чего все расходилось по домам.

Гапы происходили обычно по пятницам, по вечерам, и затягивались до рассвета. Пятница была еженедельным мусульманским праздничным днем, как у русского населения было воскресенье.

У женщин не было джуры, но было подобие гапов, хотя не еженедельных и не так четко организованных; их можно назвать эпизодическими женскими «вечеринками», где танцевали, пели, играли и приглашаемые профессионалы, и любительницы.

В селах гапы, как правило, проводили в *зинахона*, помещении для волов и лошадей, где по стенам устраивались глиняные ступеньки — супы, на которых рассаживались, разложив посреди комнаты костер.

Итак: мы перечислили основные *типы празднований*, где участвовали артисты, любители и просто широкие массы всего населения, всех сословий.

Но *специальных танцев*, которые были бы как-то «привязаны» либо содержанием, либо специальными формами именно для данных праздников почти *не существовало*. Ушли из жизни, и видимо давно, специальные «свадебные» танцы, либо танцы «сбора урожая», что особенно характерно для танцев европейских народов. И на тоях, и на сайилях, будь они посвящены «весне» либо «осени», — танцевались *просто танцы*. Особая атмосфера праздника диктовала исполнителям Манеру исполнения и помогала отобрать какие-либо Жанры, т.е. создать Характер исполнения.

Однако, если обратиться к «местным» *празднествам*, то есть праздникам *отдельных поселений* или городов, которые являются как бы «ответвлением» общих сайилей и тоев, мы сможем отметить не мало любопытных особенностей в самом процессе празднования. В этих особенностях процессов явно таятся ушедшие из узбекского быта танцы...

Какие праздники для народа могли быть главными, наиболее волнующими воображение? — конечно, празднества, связанные со сменой времени года, ибо они отражали заинтересованность людей в «хлебе насущном». Каждый такой праздник был непосредственно связан с исконным трудом.

Но! — и сам труд, и вся атмосфера праздника труда овеивались высокой народной поэтичностью.

Земледельцы весной праздновали «день первой борозды», день начала окучки хлопчатника, осенью — первый день сбора урожая фруктов, овощей, винограда, гранатов, обмолота зерна и т.д. Труд и расцветающая природа объединяли весенние праздники. Труд и щедрые дары природы освещали радостью осенние сайили — Хирмон тои.

Скотоводы — присоединились к земледельцам, добавляя свои «дни радости»: день стрижки шерсти, дни отела ягнят, телят, жеребят; дни когда разрешалось впервые резать скотину. В эти дни читались пастухи Подачи и руководители откорма крупных отар — пастухи Чопоны (чупоны).

В генах скотоводов еще жили «охотничьи» инстинкты и потому рождались «праздничные игры», посвященные животному миру степей и гор.

И земледельцы, и скотоводы, и горцы-охотники особо *почитали* Воду. Потому в весенние дни «живому образу воды-поилицы» посвящались своеобразные, вроде бы шуточные, но имеющие серьезный подтекст музыкально-танцевальные Игры: «Сув хотин».

...Собираются в круг женщины различного возраста, в центр выходит непременно пожилая «солистка»; она исполняет, пританцовывая, куплеты, многократно их повторяя:

SUV XOTIN

Suv хотин, сувма хотин,
Ко'lankasi maydon хотин.
Havo yog'sin, ho'l bo'lsin,
Yorug' jahon ko'l bo'lsin.
Arpa, bug'doy bosh tortsin,
Kayvonilar osh tortsin,
Nonu kulcha mo'l bo'lsin.

Остальные женщины увлеченно хлопают в ладоши, меняя ритмические композиции, темп, и, покачиваясь из стороны в сторону, подпевают солистке стройным одноголосым хором. Они просят «Сув хотин» — «Женщину Воды» — надо полагать, имеющую власть над природой «богиню» (?) — дать земле побольше влаги, чтобы от самого маленького червячка отходила тень, размером с площадь; пусть пройдет такой дождь, чтобы земля стала озером; тогда заколосится пшеница и ячмень; тогда повара сварят много еды, испекут много хлеба...

В этой «игре» с припевками и подтанцовками так и хочется увидеть в солистке Богиню воды, а в массе хор «просительниц» — поселянок...

Любопытно, что в Байсуне⁷⁵, где фиксировалась эта песенно-танцевальная игра, и у мужчин, и у женщин популярен танец «Кук салла» — «Голубое покрывало». Старожилы рассказывают, что это «деханский» танец, т.е. танец богатых землевладельцев. Танец нетипичен для Байсуна, его формы и манера исполнения соответствуют танцам Ферганской школы: умеренные ходы, отсутствие специальных движений ног и многообразные движения рук и т.д.

Исполнитель(ница) одевает под халат, протягивая со спины в рукава длинный прозрачный голубой шарф, который во время танца незаметными для зрителя движениями кистей рук танцор постепенно вытягивает из-под рукавов; во время поворотов на месте длина освобожденного шарфа резко увеличивается; к концу танцевальной композиции танцор или танцовщица манипулирует легкими длинными полотнищами: то быстро кружит их наверху, то, с поднятых вверх рук, резко скидывает ткань вниз и начинают тихонько «трепетать» ими. Создается впечатление, что слетаются небольшие тучки и изливают влагу на землю...

«Сув хотин» — исполняют повсеместно. Танец «Кук салла» — в Узбекистане исполняют только в Байсуне.

Перед самым Наврузом — днем нового года, праздновавшегося испокон веков в день весеннего солнцестояния, когда начинала просыпаться от зимней спячки природа, — по дворам начинали бегать стайки детишек и, выпрашивая сладости, исполнять песенки, в которых сообщалось: «Барат келди», т.е. скоро месяц Весны и что необходимо проверить, готовы ли к тому, что наступает время сева.

День Нового года в различных местах справлялся по-разному, но неизменным ритуалом для всего региона была «веселая» ночь, когда женщины и девушки, собравшись в самом большом дворе своего квартала, варили до утра особый кисель Сумалак. Для него все жительницы квартала подготавливали проросшие зерна семи злаков, из которых получалось вкусное кисловатое пряное угощение. В эту ночь женщины не одевали паранджу и выносили юношам касу сумалака с открытым лицом. Всю ночь девушки и зрелые женщины, и мудрые старухи — пели и плясали, не приглашая для веселья ни профессиональных танцовщиц, ни знаменитых любителей.

Увы! — специальных танцев «Сумалак» — не существовало.

...Как только в полях из под таявшего снега начинали проклевываться головки подснежников — маленькие девочки и мальчики со своими бабушками выходили в поля, где срывали цветочки, вязали их в крохотные

букетики, обложенные бордюром из светло-зеленых лепестков травы, складывали их горками на саваты, небольшие плоские корзины, плетеные из ивовых прутьев, водружали саваты на голову и торжественно шествовали в поселок. Во время всего действия дети напевали песенку о подснежнике — «Бойчечак». Ласковая, бойко озорная мелодия отчетливо ритмична. Потому шествие одетых в яркие ситцевые платья девочек, с распущенными косичками, и мальчиков, одетых в «настоящие» ярко-полосатые халаты, подпоясанные поясными платками, было трогательно и живописно. Их ритмичный шаг — был уже почти танец...

...Распускались пушистые почки на длинных, печально склоненных ветвях Мажнун-тала — плакучей ивы; девчонки, которые вот-вот станут девушками на выданье, собираются стайками, режут тонкие ветви ивы и осторожно вынимают жесткие прутики из нежного футляра кожицы, усыпанной пушистыми комочками. Далее рассаживаются одна за другой и вплетают зеленые «ленты» друг другу во множество косичек. Далее они кружатся друг перед другом, показывая роскошь своих волос... Еще бы им собраться в линии и — родился бы танец! Но, и танец «плакучих ивушек» — не родился.

...Созревает янтарная и красная черешня, девушки на выданье собирают ягоды с черенками, увязывают их туго черенками на небольшой шест, так что ягоды сплошь закрывают довольно большое полукруглое оригинальной ягодной палицы, на вершине которой заканчивается букетиком из листочков. Затем зовут совсем маленьких сестреночек и просят их «перекинуть весенний дар через дувал суженому, либо тому, кто приглянулся в ночь сумалака. Тут уже таится не просто танец, а целое танцевальное представление».

...В Хорезме, во время весенних игрищ, юноши на полянах за селением сооружали качели и, украсив их гирляндами цветущего миндаля, урюка и персика, приглашали девушек на гулянье⁷⁶, где танцевали всевозможные потешные танцы и прыгали через костры.

...В Бухаре — девушки весенними вечерами собирались во дворах с большими водоемами, танцевали поодиночке, аккомпанируя себе на несложном инструменте чанг-кобуз, коротеньких струнках — жилках, один конец которых зажимали зубами, другой пальцами левой руки, а пальцами правой руки ударяли по струнке...

«В Бухаре отмечали «весенний праздник» цветения роз — «гул-и сурх»⁷⁷, буквальный перевод: алый цветок.

В день сайила «гул-и сурх» рано утром из Бухары выходили толпы народа. Мужчины и женщины шли не только отдельно друг от друга, но

⁷⁵ Сурхандарьинская область; крайний юг Узбекистана: фиксации танцев в Байсуне проводились в 1960—1975 гг.

⁷⁶ В Хорезме девушки одевали паранджу после первого дня замужества.

⁷⁷ Некоторые мастера считают, что «гул-и сурх» это тот же ноуруз.

даже — различными дорогами, а придя на место, женщины устраивали свое гулянье далеко от мужского лагеря. Женщины навязывали на ветви дерева пестрые мелкие лоскутья, ленточки, дерево покрывалась ими точно цветами, которые по каким-то сложным соображениям принимаются как жертвенный дар. Дальше — у женщин, и у мужчин, происходило моление, и тут же начиналось веселье: угощение и непременно — танцы; у женщин, кроме любительниц, приглашались профессионалки — яллачи, у мужчин танцоры — баччи. Этот чудесный весенний праздник, радостный и солнечный, проводился у гробницы святого — Баха-уд-Дина.

Могила с надгробием находится в нескольких километрах от Бухары, в небольшой роще.

Ясно, что «гул-и сурх» родился задолго до принятия бухарцами религии Ислам, хотя могила была исламского «учителя религии».

Специально женским весенним сайилем в Бухаре являлся сайиль «лолазар». «Лола» — тюльпан, «зар» — либо золото, либо роща.

Во всяком случае это был сайиль тюльпанов, как и во многих районах, где проживали узбеки и таджики.

В Ташкенте «праздник цветка» проводили в роще, возле могилы святого Занги-Ота (там же проводили и «осенние» празднества).

«Праздник мака» в степном Касане назывался «Киз галдок». Пиршество на полянах в селах Оброн и Байкунда — именовали просто: «Йил боши», т.е. Голова года, начало года. Недалеко от поселка с поэтическим названием «Хилол» — «Трехдневный месяц» — было небольшое поселение на холмах, куда собиралась для празднования вся округа, поселок так и назывался «Кир хаит» — Праздничный холм.

В горах Гиссарских отрогов Байсунтау (Сурхандарья) в дни Навруза все население, обеих полов, с младенцами и детьми выходили на какую-нибудь огромную поляну; всю поляну застилали коврами и паласами и рассаживались по краям великим кругом, в центре: пели и танцевали.

Точно также справлялся весенний праздник «Сайил бог» — «Праздник в саду» — в горных кишлаках Шахрисабзского региона: Су-султан и Гитан, Мирраки и Хисарак, Китаб и Куль, Нондек и Минкучар, Яккхона и Сутшар и др.

(В горных селах обычаем закрывать лица женщин чачваном — не прижился. Любопытно заметить, что в периоды, когда в долинах укоренился этот закон — закрывать лица женщин черной сеткой, местные жители так и не стали сами плести чачваны, их приобретали у предприимчивых кочевников цыган — люлли).

Особенно торжественно, весело и в то же время романтично и таинственно справлялись дни Навруза в горном Касансае, расположенном недалеко от Намангана.

Все население города от мала до велика, кто пешим ходом, кто на лошади, кто на арбах с двумя огромными колесами, на рассвете ближайшей пятницы после дня Нового года устремлялись за город на просторные лужайки Касансае, что расположены за священным мазаром «Хозрати ота», в предгорьях. Довольно не близкий путь надо было проделать к восходу солнца. На арбах во весь рост стояли баччи — профессиональные танцоры, которых нанимала каждая махалля, именитые баи имели своих «придворных» танцоров. Баччи всю дорогу — плясали, подчиняясь бойким и «ломаным» ритмам дойр, плясали, не глядя на неровную дорогу, перерезанную бесконечными подъемами и спусками, заворотами и поворотами, ручьями, лужами и шероховатыми грунтами, открытыми галечниками, учитывая, к тому же, что арбы не ехали, а неслись во всю мочь одной лошадиной силы. Арба подсакивала, кривилась, ехала чуть ли не боком, на одном колесе, а баччи — плясали — их крепко держали за концы нескольких поясных платков друзья танцоров, также старавшиеся удержаться в немислимой тряске.

А на лужайках у сая «женские» и «мужские» группы каждой махалли зажигали огромные костры, но не из хвороста, не из сучьев, и даже не из поленьев, а из очень толстых и плотных осей, на которых держались огромные колеса арб. Десять, а то и больше таких толстенных бревен, высотой более метра, плотно пригнав друг к другу, вбивали в землю и — зажигали. Такой костер горел сутки. И сутки вокруг костров пели и танцевали, сменяя друг друга.

Танцевали *специальный* танец, посвященный весенним цветам Гулоги — горной лилии с мясистыми темно-зелеными листьями и коричнево-рыжеватыми широкими цветами и горному желтому подснежнику Барригуль. Танец шел вокруг костра, вернее кострища, ритмичным ходом в затылок друг другу.

Женщины через определенные ритмические промежутки начинали одна за другой исполнять *шоох* — поворот на месте, одна повернется, за ней — другая, третья, пока все танцующие не проведут верчения. И вновь идет ритмичный ход вперед по кругу обычным переменным ходом *уфаром*.

Мужчины шохов не производили, они, завершая один усуль, резко вскидывали руки вверх и отмечали финал танцевальной фигуры громким одновременным карсом — прищелкиванием пальцами.

В Касансае в Новогоднюю ночь также, как и везде, варили сумаляк, загодя до этой «священной ночи ходили в горы, где нарывали луковиц Гулоги — лилий, рассчитав так время, чтобы к вечеру ночи для варки «сумаляка» цветы распускались.

Под утро молодые и пожилые женщины, взяв в одну руку чашу сумаляка, в другую чирог, трепещущие огоньками, в просторных белых одеяниях, выходили из своих дворов и направлялись на кладбище.

Первая группа женщин, вышедших на улицу, запевала протяжную песню, ее подхватывали все жительницы городка. По всем улочкам и проулкам тянулись цепочки женщин в белом, в руках у которых трепетали огоньки чирогов в форме голубков. Они шли неспешно, ритмично, сосредоточенно глядя в огоньки, подчиняясь протяжной мелодии, исполняемой сотнями негромких голосов, их осторожная поступь, сосредоточенность напоминали какие-то библейские сказания. ...Само *шествие было своеобразным танцем*, восхищающим именно ритмично мелодическим повтором, бесконечностью...

Кладбище в Касансае поражает своей суровостью — на высоком холме тесно, рядами, расположены могильные холмики, плотно закрытые крупными серыми гальками, вмазанными в такую же серую глину, без единого дерева, травинки — каменное молчанье!

Женщины в белом, также цепочкой, как шли, входили в ворота «вечного покоя», затем из цепочки одна за другой женщины выходили, оставив у могил близких. Они ставили чашу сумаяка у подножия могилы, вынимали из-за уха расцветшую лилию и — по-прежнему продолжали петь, покачиваясь из стороны в сторону. Но вот старейшина обрывала нить мелодии. Хор мгновенно смолкал. Женщины быстро опускали цветок и чирог на вершину надгробия и быстро, молча удалялись... Дома они меняли одежды, которые одевались только один раз в год.

Но, пожалуй, самым важным в народе считался весенний «Праздник сева» — «Экиш байрам». В этот день землероба тоже все население поселений выходило в поля, где под пение и ритмичные удары в ладони проводили первую борозду и кидали первые зерна в землю.

...*Осенью*, во всех областях Узбекистана, в дни, когда собирали гранаты, мужчины и юноши собирались в больших комнатах, украшали стены коврами, к потолку подвешивали грозди винограда, рассаживались вокруг низкого круглого столика, на который ставили огромное блюдо и с песнями, покачиваясь в такт мелодии, выжимали гранатовый сок. А затем, выпив пиалу рубиновой влаги, начинали петь, покачиваясь из стороны в сторону. В центре комнаты танцевали профессионалы. В Ферганском регионе «Каттауйин», в Бухарских и Хорезмских регионах «Маком Уфари».

Тамара Ханум (октябрь 1915 г.):

«Первый «гранатный пир» — «Онор байрами» я увидела в Маргилане, куда меня пригласил Уста Алим.

На большой арбе, с высокой загородкой из тутовых прутьев, привезли из Ассаке огромные гранаты, величиной с маленький арбуз. Некоторые из них уже потрескались и были видны бордово-красные крупные зерна.

Дорожка, выложенная кирпичом, вела к террасе, выкрашенной яркими масляными красками. Среди розовых кустов гуляли павлины. Меня провели в ичкари. На женской половине вокруг небольшого хауза, где росло много цветов, байские дочки, Синны-хон и Райхон-жон, жали усьму в перевернутую пиалу и вытаскивали палочки, чтобы мазать соком усьмы брови. Здесь я впервые приобщилась к узбекской косметике. Синны-хон сказала: «А я видела с крыши, как ты у соседей танцевала. А нам тоже спляшешь?» Я ответила: «Конечно, если разрешит учитель».

В тандыре трещал хворост, на корзинах несли лепешки. В огромном котле кипела шурпа. Наконец, в главную мехмонхону пронесли в сабатах и корзинах груды гранат и глубокие медные подносы, внутри они блестели как серебряные. Раздались звуки чарующего танбура, я осторожно приблизилась к окнам мехмонхоны. В самой середине зала на низких восточных столах стояли подносы, наполненные гранатовым соком, вокруг каждого подноса горели свечи. Музыканты играли и пели «хиргои», т.е. вполголоса. Вдоль стен на атласных тюфяках полулежали нарядно одетые баи, у другой стены находились женщины. Буквально у всех в руках были дутары, тамбуры, дойры.

Тамбуры и чанг Уста Алима играли все звучнее и настойчивее. Вдруг встал красивый юноша в строгом черном бешмете с бордовым поясом с белой вышивкой, на нем были черные лакированные ичиги, красивая тюбетейка и веточка райхана за ухом. Он улыбнулся, поклонился баям и сделал двумя руками движение, как бы ударив пальцы об губы, т.е. смочил их и, прищелкивая, поплыл по красному ковру. Потом подошел к сосуду с гранатовым соком и сел против него на колени, перегнулся корпусом сначала назад, потом вперед, лицом между двух свечей и стал петь — ему ответил общий хор голосов.

Исполнив мастерски сложный, замысловатый танец, бачча взял с подноса пиалы, стал разливать ковшиком гранатный сок — зазвучала торжественная мелодия; танцор обнес всех присутствующих. Все разом выпили сок граната и хором повторили за запевалой суру Корана: «О благах господних», «То озийны ялля. То озийны базминой оро айлидиной».

Я не знаю имени баччи, выступавшего на «Онор байраме», но танец, вернее танцевально-песенное представление, осталось в памяти и через много лет помогало создавать танцевально-песенные этюды для сцены.

20-е годы

...Как-то председатель Совета Министров Файзулла Ходжаев пригласил нас с Кари-Якубовым в Ургут на гранатный пир.

Ургут в ту пору был маленьким кишлаком. Приехали мы под вечер в большую гранатовую рощу. Было уже темно. Нас усадили на большие соры, устланные коврами и шелковыми супа, и предложили отведать «спе-

специальные» блюда; перца в них было столько, что понять, из чего приготовлена еда, было трудно. Но гранатов не было и в помине.

Вдруг погасили свет единственного фонаря, а вдаль показались неровные огоньки факелов. Вскоре на площадку вошли нарядно одетые юноши и девушки, юноши с факелами, девушки несли саваты с гранатами, обрамленные райхоном. Девушки были одеты по-ургутски: в длинные цветастые платья и длинные парчовые камзолы. Их украшения тоже были необычны: у всех ноздри украшали крупные серьги, косы — длинные до пола чач попиги. Девушки поставили корзины с гранатами и глубокие лалы — подносы-чаши, большие фарфоровые тагара с гранатным соком на ковер, их окружили музыканты и певцы, а юноши с факелами обрамляли эту живописную группу. Все предметы расположили на ковре и начали исполнять самаркандский «ушпак». Маком пели Домулла Халим Ибадов и Ходжи Абдул Азиз. Как запели, нам стали подносить чаши с гранатным соком. На середину ковра вышел мальчик, одетый в женские одежды, ушитые множеством зеркалец. Ему подали две касы, наполненные соком, он исполнил техничный танец с вращениями, не пролив ни капли сока. У меня аж дух захватило! Затем пришлюсь танцевать мне, я осмелилась взять только одну касу...»

...В Ферганской долине женщины из бедных семей в дни «Онор байрами» выходили веселой компанией в гранатовые рощи, старухи рассаживались на полянке и запевали песню, а молодухи рассыпались по роще, танцую импровизированный танец — «раскрывающихся гранатов», подчиняя ритм движения разнозвучным щелчком лопающихся перезревших гранатов.

В Хорезме — поздней осенью, молодухи собирались у озер на заготовку птицы на зиму. Мужчины охотились, женщины обрабатывали птиц, собирали пух, перья, очищали, коптили, тушили. Вечерами у костров, где на вертелах исходили ароматами утки и гуси, томясь в «собственном соку», женщины пели и плясали, ходили в спину друга, вокруг костра, каждая шла в танце как хотела. Эти «действия»: и сама заготовка птиц, и веселье у костров называли Галалайлим и переводили как «птичий базар».

Дни празднеств чередовались осенью одно за другим. «Праздник дыни» — «Кавун сайили» сменял «Узум сайили», «Сумат кишмиш».

В селении Касан (Каршинский) праздник винограда имел сугубо практическое содержание (как и во всех «виноградных» селениях) — собирались мужчины махалли по очереди в каждый двор, где готовили виноградные кисти для сушки и «давили» виноградный сок. Такие собрания назывались «Холами» — от бытового произношения сорта винного винограда «Холили». Конечно, они там и пели, и плясали.

Однако, главным осенним праздником был первый день обмолота зерна. В этот день на майданах — специальных площадях собирались мужчины и подражали погонщикам волов, которые ходили по кругу, приводя в движение цепи примитивной «молотилки» — проводили своеобразное действие: «Хоп, хайда». Очень темпераментное, задорное, возбужденно-радостное. Все собравшиеся хлопали в ладоши, приплясывая, приговаривая хором куплеты:

ХО'Р HAYDA

Хо'р hayda, хо'р hayda,
Qalqon qulog'im, hayda,
Temir tuyog'im, hayda,
Ostingda bosgan donni
Oyog'ing qilsin mayda,
Sen po'stidan judo qil,
Somoni senga foyda.
Chu, he, jonivorim, hayda,
Xirmonni qilgin mayda,
Ishni tamom qilmasang,
Joningga tinim qayda!
Men belginangga minib,
Chu-chu deyman silkinib,
Charchab men ham, jonivorim,
Boraman ko'zim tinib,
Chu, he, jonivorim, hayda.
Mayda qilgin, ko'rayin,
Shoxingga gul o'rayin,
Senga kelgan baloni
Tog'dan-toqqa jurayin,
Mayda, ha, mayda.

(...Подгоняй «большие уши», гони-гони «железные уши», чтобы зерно освободить от шелухи! — А солома — твоя награда. Мели мельче, а то не обретет твоя душа спокойствия! Я сяду верхом. — Чу-Чу — потрясусь! Мое дорогое животное — я тоже устал, в глазах темно... Мели, мели мое зерно — я украшу твои рога цветами. От всех несчастий уберегу тебя... — Хоп, хайда, хоп, хайда...)

Хотелось бы особо обратить внимание на то, что многие народные праздники не были днями безделья, беззаботного веселья с угощением, а именно Праздниками Труда. — В празднике «первой борозды» — «Экиш

байрами» все участники не только пели и плясали, главное, пахали и сеяли, в дни обмолота зерна пели, но главное — молотили.

Поэтому-то и тексты песен, и мелодии трудовых песен, ритмы и движения трудовых «танцев» — на редкость просты. Их красота в необыкновенной радости, энтузиазме, заразительности исполнения большими массами людей, которые представляют действительно Народ. Именно здесь, на таких больших собраниях, рождались новые песни и новые танцы, ведь «исполнителями» были буквально все, зрителей не существовало, если не считать совсем древних стариков и маленьких детей, которые тоже участвовали в действиях — хлопали в ладоши, прищелкивали пальцами, а главное, радовались вместе со всеми.

Но именно эти, чисто народные трудовые действия и простейшие конструкции танца, вызвали особо подчеркнутое пренебрежение у представителей именитого класса. По сей день унижительная кличка «Хашим» живет в «привычном» лексиконе узбекского народа. (Как жива русская поговорка: «незванный гость хуже татарина», которую породило трехсотлетнее татарское иго). «Хашим» — в своем обобщенно-символическом значении означает: «трудога», «землероб», «землепашец». И вот именно «кормилец» стало с определенного времени в среде имущего сословия «позорной» кличкой.

Исторически это явление объяснить не так уж сложно. Правители обширного арабского халифата относились ко всем подчиненным народам как к «данникам», обязанным кормить и поить «избранную» нацию. В священном писании мусульманских святых законов самым уважаемым слоем населения считались... торговцы! Знаменитая ассирийско-вавилонская легенда о «талане», т.е. золотой деньге, подаренной «мудрым» отцом своими сыновьям, — стала в «арабском» средневековом мире — центральной заповедью. Отец подарил двум сыновьям по одному талану и сказал им: начинайте жить своим умом. Один сын зарыл «талан» в землю и стал трудиться на этой земле. Конечно, он достиг немного, но кормил свою семью и своего отца. Второй сын зажал талан в кулаке и пошел на базар, где благодаря хитрым манипуляциям спекуляции продуктами и товарами добился куда большего — он разбогател и вернул отцу... подаренную им одну монету. Этот сын был восхвален «мудрым» отцом, а второй — кормилец — осмеян.

Кочующая по всей земле много веков легенда, от которой произошло славянское понятие «талант», понимается каждым классом по-своему. Предприниматель, живущий за счет хитроумного подчинения себе «кормильцев», возглашает: «Не зарывай талан(т) в землю!». В народе талантом называют тех, кто зарыв его в землю «вырастил на нем урожай хлеба».

Следует также вспомнить, что первое серьезное и продолжительное сопротивление воинам арабского халифата возглавил храбрый человек из землеробов, прозванный Муканна — Человек в белой одежде, которого звали: Хашим...

Пренебрежение, а зачастую и запреты народных трудовых празднеств, однако не убили тягу узбекского народа к земле и к желанию восславить труд земледельца, где землероб, а не спекулянт-торговец слыл Героем народного быта...

Само содержание *Народных трудовых сайилей* как бы *совпадает с Хошарами*, на которых также в «специальных» и не специальных танцах-играх славился *Труд*. Участниками этих игр был *Народ*.

Итак, мы рассмотрели беглым взглядом истинно народные сайили. Они действительно были *Всенародными и Народными, ибо восславляли вечную «труженицу» природу и вечного труженика — Человека*.

Обзор празднеств мы начали со второго пункта. Первым у нас стояли *Той* — домашние, семейные празднества. В них участвовали целые родственные кланы, но они за века существования, разработавшись в многодневные действия, не становились плацдармом для исполнения песен и танцев самих участников праздника. Здесь — на свадьбах и «обрезаниях» — победил феодальный принцип: на них необходимо было демонстрировать «богатство и роскошь». Бедняцкая семья со дня появления сына начинала копить средства на «обрезание», а далее на свадьбу, на «выкуп невесты» — Калым. И, как правило, этих накоплений не хватало, «чтобы провести обряды», как положено. Тогда приходилось занимать у баев и семья попадала в кабалу... На таких «роскошных» свадьбах плясали и пели непременно «знаменитые» яллачи и баччи, а гости помимо тех денег, что дали хозяевам, должны были «оплачивать свое удовольствие» наличными. «Восхищенный» зритель, поплевав на монету, «лепил» ее на лоб танцовщице, бумажные деньги засовывали под тубетейку...

Если когда-то были народные «свадебные» танцы, они исчезли, оставив профессионалам возможность за счет нелегкого всенощного плясания у окон молодых (дабы отогнать злые духи) — зарабатывать славу и деньги...

Так же проходили *Ганы*, на них непременно должны были выступать профессиональные артисты.

Пожалуй, один женский той, тоже входящий в цикл весенних празднеств поселений Ферганского края, может заинтересовать. В доме собирались близкие родственницы и подруги, рассаживались большим кругом на полу в комнате, либо на паласах во дворе и начинали, напевая, жать в пиалы сок садовой травки усьмы, которой затем окрашивали брови. На эти «вечеринки» — «Усьма куёш ичилдина» — собирались по пятьдесят,

шестьдесят женщин. Пели они лирические песни, покачиваясь в такт из стороны в сторону. Закончив процесс приготовления и окрашивание бровей, они завершали «процедуру» своеобразным «сидячим» танцем. Продолжая петь, в этот момент уже более ритмичную мелодию, они одновременно скидывали руки с колен в стороны — руку с левого колена по диагонали вправо, руки с правого колена по диагонали влево. Руки в предплечьях легким порывом скрещиваются и вновь разлетаются на колени. Движения производятся многократно, в разных ритмических и темповых комбинациях — рождается своеобразный танец рук, и несмотря на одно единственное движение — воспринимается как развернутый танец.

Томоша описать невозможно, ибо это, так сказать, «гулянье». Однако сохранилось интереснейшее описание одного из типов всенародного Томоша, проводившегося в Ферганском регионе.

Тамара Ханум:

«...Что такое «Кокандская арба», почему ее вспоминают по сей день, отчего поместили в музей? Потому, что «Кокандская арба» не простое средство передвижения, а своеобразная «беговая» коляска. На ней в дни народных сайилей проводили скачки. Потому и создавали ее «арава сози» — мастера арб. Издавна такие мастера жили в Ферганской долине. Они подбирали выдержанное мореное дерево, из него точили детали и украшения... Мой учитель, известный музыкант, Уста Алим был к тому же плотник арва-соз и чанг-соз. Когда основа арбы была готова, то «игчи» — мастер по веретенам создавал из точеных деревянных деталей украшения, колышки, оправы для зеркалец, затем плоскости расписывали тонким рисунком, специальными красками. А женщины вязали из хлопковых и шелковых нитей помпоны, кисточки для бахромы занавесок. Сбруи лошадей, седла, даже стремяна — должны были быть непременно украшены чеканным серебром. Арбакеши «пойчибози» долго тренировались, побеждали самые выносливые и ловкие. Лошадей выбирали задолго до праздников и тоже специально готовили.

Бега на арбах проводились в долинах, вблизи городов. В Ферганской долине они бывали не более одного раза в год, потому и готовились к ним джигиты весь год.

На всей огромной территории вдоль дороги играли оркестры, выступали знаменитые певцы и танцоры. Вот где можно было услышать настоящие героические песни и увидеть мужественные пляски».

КРАТКИЕ ВЫВОДЫ

I. 1) Рассмотрев народные узбекские празднества и обряды, мы отметили шесть групп танцев с ясно выраженными родовыми качественными признаками. Подражательные танцы, Иллюстративные (бытовые) танцы, танцы с предметами, Лирические танцы, Исторические и Обрядовые танцы.

2) Важным открытием в этом материале явились для нас массовые круговые Исторические танцы: Оёколанг, массовые танцы в построении «змейкой» — Каргалар; массовые круговые обрядовые танцы: Туда-Туда, Гулоги, Садр, говорящие об их давнем происхождении.

3) Не менее значимым являются материалы, рассказывающие о своеобразных бытовых обрядах и действиях, связанных со сменой времен года, в которых «таятся» неразвитые танцы (весенние, летние, осенние празднества).

4) Заметив, что народные танцы более развиты в отдаленных от крупных городов регионах, мы выяснили, в каких социально-бытовых условиях сохранялись традиции народного танцевания, рождение и бытование исконно народных плясок.

У давних жителей региона, ведших оседло-земледельческий образ жизни, танец рождался и творчески развивался на всенародных Саилях, посвященных исконному труду, и на бытовых праздниках труда. Условно «соревнования в танце» во многих регионах называют Хинобанды (от искаженного в произношении: хандонидан — смешить, потешать).

У тюркоязычных народов, ведущих с давних времен только оседло-земледельческий образ жизни, и у полукочевых скотоводов танец также рождался, жил и развивался на всенародных празднествах, где он носил тоже характер соревнования многочисленных солистов, которым аккомпанировали многочисленные «аккомпаниаторы», выбивающие ладонями ритмические фигуры «Беш-карсак» и «Чор-карсак».

II. 1) Выше мы отметили, что местная, коренная культура персоязычных народов — таджиков и, постепенно, в течении 14 веков, влившаяся культура тюркоязычных народов — помогла сложиться всему профессиональному музыкальному, в том числе музыкально-танцевальному искусству узбекского народа в сложные, разработанные формы, помогающие «открывать» в танце серьезное, гуманистическое содержание. Профессиональное танцевальное искусство выделилось в своеобразные «сюиты» — «Маком-ракси», «Маком

Уфари», «Катта-уйини» — представляющие собой *Классическое танцевальное искусство*.

2) Здесь важно подчеркнуть, что продолжительное общение Профессионального танца, сложившегося в отдаленные времена, с Народным танцевальным искусством «уравнесило» их взаимоотношения, не оторвав резко танец Профессионалов от Танца народа.

III. Охватив «общим» взглядом и подробно рассмотрев профессиональное и народное танцевальное искусство, необходимо отметить свою национальную Классификацию, делящую все танцевальное искусство на две разновидности танца:

1) «Катта-уйини», «Мардон уйини» — Большой танец, мужественный танец, определяющие и мужское и женское исполнительство, и «Кичкина уйин» — «маленькие» танцы, лирические.

2) «Пой бози» (Пой уйини) — «Танцы ног» и «Кул уйини» — «Танцы рук».

В разделе Пой бози — выявлено немало число отдельных, специальных, особо значимых движений ног (!).

IV. Не менее древнего происхождения различные культовые плясы, дожившие до наших дней, имеющие на редкость выразительные Формы танца, отсутствующие в перечне Форм профессионального танца и в перечне Форм народного танца.

V. В обширных народных слоях трудящихся сформировался идеал человеческой личности, в котором главными чертами считались: энергия, жизнелюбие, задушевность, доброта и неиссякаемый, можно сказать, не убиваемый юмор.

Именно такая «идеальная личность» — становилась и объектом, и самим «содержанием» всего узбекского танцевального искусства.

Условный «идеал», живший отвлеченно в народном понимании, воплощался в народных музыкально-танцевальных и словесно-танцевальных художественных образах, активно воздействуя на сознательное воспитание в человеке «идеальных» черт характера.

Ибо: «... искусство есть и познание мира, и определенный вид деятельности».

«...искусство — действие, преображение, творение»...

«...искусство владеет общественно-преобразующим свойством».

«...воздействия искусства на жизнь нельзя умалять»...

Искусство народного узбекского танца помогало человеку познавать мир и «создавать», то есть «творить жизнь».

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	135
I. ТАНЕЦ И ЕГО ИЗУЧЕНИЕ	136
1. Узбекская хореография и ее изучение	144
2. Танцы племен, народностей и народов, сложившихся в узбекскую нацию	149
3. Немного теории	157
4. Жанры в народном танцевальном искусстве	161
5. Эмоциональная образность узбекского профессионального классического и народного лирического танца	164
II. УЗБЕКСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ	176
1. Подражательные, иллюстративные танцы, танцы с предметами и их исторические корни	176
2. Народные изобразительно-выразительные и подражательные танцы	187
3. Экстатические танцы	194
III. ФОРМИРОВАНИЕ И БЫТОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО, НАРОДНОГО ЛИРИЧЕСКОГО И НАРОДНОГО ПРАЗДНИЧНОГО ТАНЦА	201
1. Формирование и бытование танца	201
2. Светское танцевальное искусство	215
3. Классическая узбекская хореография	220
4. Лирические народные и профессиональные танцы	223
5. Костюмы	236
6. Любительское танцевальное искусство	241
7. Исторические танцы	242
IV. ИСПОЛНИТЕЛИ, ОНИ ЖЕ СООБЩИТЕЛИ	245
1. Ферганский регион	245
2. Хорезм	255
3. Бухара	261
V. НАРОДНЫЕ ПРАЗДНЕСТВА (ТОИ, САЙИЛИ, ХОШАРЫ, ТОМОША, ГАПЫ)	265
КРАТКИЙ ВЫВОД	281