

## ОТЗЫВ

на автореферат Нурматзода Хасана

“Музыкальные инструменты коллекций музеев Республики Таджикистан как источник изучения истории культуры таджикского народа”

Специальность 07.00.09. – Историография, источниковедение  
и методы исторического исследования

Актуальность темы научно-исследовательской работы, проведенной Хасаном Нурматзода, не вызывает сомнений. Ведь музыкальные инструменты представляют собой ценнейший исторический пласт традиционной культуры разных народов мира. А изучение музыкальных инструментов в виде конкретных исторических артефактов, сохраняющихся в музейных коллекциях сегодня, - проблема чрезвычайно редко поднимаемая в науке как со стороны историков, этнографов, так и музыковедов.

Цели и задачи, поставленные в диссертации, носят не только явно выраженный научно-практический характер, но и научно-исследовательский. Однако, при формулировке объекта и предмета своего исследования автор недостаточно строго их различает. Судя по автореферату, можно утверждать, что в диссертации речь идет не только о коллекциях конкретных музеев, но и об истории изучения традиционных музыкальных инструментов народов Центральной Азии. Именно эта проблема интересно и достаточно обстоятельно раскрывается в 1-ой главе “Основные этапы и особенности изучения таджикских музыкальных инструментов”. Здесь впечатляет использование диссертантом обширной источниковедческой базы. Поэтому можно смело утверждать, что объектом изучения в диссертации становится по сути та часть традиционной музыкальной культуры таджикского народа, которая представлена своими музыкально-инструментальными явлениями, а направление, проводимого Х. Нурматзода исследования может быть определено как **историческая органология**.

В то же время, трудно согласиться с имеющейся в первой главе оценкой работ В.М. Беляева и Ф.М. Кароматова, которая дается Х. Нурматзода на с. 11: “искусствовед В.М. Беляев в предисловии к книге А.Ф. Эйхгорна “Музыкальная фольклористика в Узбекистане” (Москва, 1963) и Ф. Кароматов в своем исследовании “Узбекская инструментальная музыка. Наследие” (Ташкент, 1972) без всякого на то основания все музыкальные инструменты коллекции Эйхгорна приписывают узбекскому народу”. В этом утверждении присутствует непонимание того исторического времени, в котором создавались работы названных авторов и их целенаправленность. Кроме того, при изложении данного вопроса усматривается слишком упрощенное и не совсем верное восприятие диссертантом основных результатов проведенного мною исследования материалов Эйхгорна, которое выявило сложную этнографическую картину Центральной Азии конца 19 – начала 20 веков, не совпадающую с национальным раздлением культур современных узбеков и таджиков. С точки зрения историка необходимо придти к более точному пониманию моей работы “Музыкальная культура Русского Туркестана по материалам музыкально-этнографического собрания А.Ф. Эйхгорна ...” (М., 2013), на которую опирается Х. Нурматзода. В ней мною подчеркивается, что в досоветское время самосознание народов центральноазиатского региона определялось не национальными сообществами, а выделением кочевых и оседлых жителей с наличием особого и обширного слоя городского населения, именуемого *сартами*. Термин *сарт* не подразумевал тогда обозначения только оседлых узбеков-мусульман, как стало принято у советских этнографов, но относилось также и к таджикам, заговорившим на тюрки (см. также работы С.Н. Абашина, В.В. Бартольда и др.). В связи с этим беспокойство вызывает недооценка диссертантом научного вклада Беляева, который как раз честно писал в своем вступлении к публикуемым документам Эйхгорна, что слово “сарт”, которое Эйхгорн употреблял, он (Беляев) по сути вынужден заменить повсюду словом “узбек”, которого нет в рукописях Эйхгорна. Это было необходимо,

чтобы соответствовать уже сложившейся советской этно-культурной концепции. В 60-е годы 20 века престарелый Беляев, хранивший давно материалы Эйхгорна, должен был их издавать, а слово *сарт* было тогда уже забыто, и перестало употребляться (оно было изъято из всех документов в 1926 году после очередной переписи населения).

Реабилитируя, таким образом, В.М. Беляева в глазах таджикских ученых сегодня, мне хотелось бы напомнить, что именно этот советский музыковед выступал против искажений фактов истории в угоду националистическим настроениям, исходившим, например, в свое время от А. Фитрата, что Беляев первым осуществил нотную запись таджикского варианта Шашмакома и дал описание этого музыкально-поэтического памятника в своем учебнике для консерваторий в разделе, посвященном не Узбекской, а Таджикской советской республике (см.: Беляев В.М. “Очерки музыки народов СССР”. Вып.1. - М.: Госмузиздат, 1962)<sup>1</sup>.

В связи с этим хотелось бы пожелать Х. Нурматзода при погружении в музыкально-историческую тематику, более детально проработать выделяемые им исторические этапы, не ограничиваться только лишь периодом существования таджикской государственности и территории проживания современных таджиков. Тем более, что привлекаемая диссертантом к работе литература охватывает исследования музыкальных инструментов более раннего (досоветского или российско-имперского) периода в истории Таджикистана, а также обратиться к историческим процессам тесного взаимодействия таджиков с соседними народами, которое способствовало появлению своеобразных музыкальных инструментов и

---

<sup>1</sup> См. об этом: Джани-заде Т.М. По следам Великого шелкового пути: исламская музыкальная классика узбекской и таджикской национальных культур и *сарты* Русского Туркестана / Оазисы Шелкового пути: современные проблемы этнографии, истории и источниковедения народов Центральной Азии. К 100-летию доктора истор. наук Б.Х. Кармышевой (1916-2000). = М., Исламская книга, 2018. С. 368-393

формированию специфических черт таджикской музыки, как исторически неотъемлимой части музыкальных традиций Центральной Азии<sup>2</sup>.

Вторая глава диссертации с наименованием “Источниковедческое значение коллекций музыкальных инструментов музеев Таджикистана в изучении музыкальной жизни таджикского народа” содержит новый аспект в понимании музыкального инструмента, как самостоятельного документального источника для изучения истории и культуры народов. Мне близка такая постановка вопроса. Поэтому и обширный материал, собранный во второй главе, имеет особую документально-историческую значимость.

Останавливаясь на самих инструментальных коллекциях в разных городах, областях и селениях Таджикистана, а также на музыкально-просветительской деятельности музеев, автор стремится к выявлению специфически музейных проблем, которые крайне редко обсуждаются сегодня учеными. Тем не менее, они требуют к себе пристального внимания. Очевидно, что они волнуют диссертанта, что он обеспокоен не только сохранностью музыкально-инструментальных экспонатов, но и уровнем их научного описания. Момент этот, действительно, весьма важен – и не столько в составлении грамотных этикеток для музейных экспозиций, содержание которых должно быть точным, но кратким и доступным для посетителей, сколько для создания каталогов музыкальных инструментов. Именно каталог опирается на научно разработанную методику со стороны его авторов, но и безусловно должен содержать достоверную информацию о музыкальном инструменте, которая отражается в “паспорте” каждого инструмента, т.е. в описании экспоната при поступлении его в музей. Такое описание содержит, как правило, обширные данные о конкретном инструменте: его наименование (или варианты наименований) со слов либо мастера-изготовителя или исполнителя, либо сотрудника музея; времени

---

<sup>2</sup> Можно рекомендовать еще работы музыковедов Утегалиевой С. и Кибировой С., а также мою статью: *Типология «лютен» в культуре Исламской цивилизации*. Антропология культуры. Вып.4. Институт мировой культуры МГУ. — М., 2010. С. 227-272 <http://otipl.philol.msu.ru/~imk/publications/2010>

поступления инструмента в коллекцию и прежнее его бытование; размеры инструмента, детали конструкции, природные материалы и пр. В диссертации обозначена важность в решении такого рода проблем, указана необходимость создания информационной базы об имеющихся в музеях инструментах. Добавлю, что полнота и точность такой информации, не искажаемая при этом самовольно сотрудниками музея, обеспечивает инструменту дальнейшую “жизнь” в науке и успех при создании музейных каталогов. Поэтому особое внимание обращает на себя вынесенное Х. Нурматзода на защиту положение о “составлении Сводного каталога музыкальных инструментов из музеев Таджикистана” (с. 9). Положение это, однако, не раскрывается в автореферате в качестве результата проделанной работы (да и вряд ли такой результат был бы возможен в рамках поставленной диссертантом цели), но представляется весьма обоснованным и перспективным для проведения полноценных научных исследований в музеях, обладающих коллекциями традиционных музыкальных инструментов.

Считаю, что работа Нурматзода Хасана “Музыкальные инструменты коллекций музеев Республики Таджикистан как источник изучения истории культуры таджикского народа” соответствует требованиям, предъявляемым к кандидатским диссертациям на соискание ученой степени кандидата исторических наук и заслуживает положительной оценки.

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных



/Джани-заде Тамила Махмудовна/

РАМ им. Гнесиных, Москва 121069, ул. Поварская, д.30-36 (+7 495 691-15-54)

[mailbox@ghesin-academy.ru](mailto:mailbox@ghesin-academy.ru)

Подпись  
удостоверен



Т. М.