

**ПРОЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОБЫТНОСТИ В ВИЗУАЛЬНЫХ
ОБРАЗАХ ГЕРОЕВ УЗБЕКСКИХ ЛИРИЧЕСКИХ ФИЛЬМОВ И
КИНОКОМЕДИЙ 1920-1980-Х ГОДОВ**
Миррахимова Ш.Р.

*Миррахимова Шахноза Рустамовна – преподаватель,
кафедра дизайна одежды,
Ташкентский международный университет КИМЁ,
г. Ташкент, Республика Узбекистан*

Аннотация: в статье анализируется эволюция визуальных кодов национальной идентичности в узбекских лирических фильмах и кинокомедиях 1920-1980-х годов. На материале знаковых картин «Узбекфильма» рассматривается, как одежда, прически, макияж и аксессуары героев отражали диалектику между советской идеологией и локальной культурой. Выделены ключевые этапы: от этнографической фиксации и фольклорной стилизации до городской гибридизации 1960-х и нео-традиционализма 1980-х.

Ключевые слова: узбекское кино, национальная идентичность, костюм, лирический фильм, кинокомедия, фольклорный код, городская гибридизация, гендерные репрезентации, визуальная семиотика, цвето-фактурная палитра, 1920-1980-е.

**MANIFESTATIONS OF NATIONAL DISTINCTIVENESS IN THE VISUAL
IMAGES OF PROTAGONISTS IN UZBEK LYRICAL FILMS AND FILM
COMEDIES, 1920s-1980s**
Mirrahimova Sh.R.

*Mirrahimova Shahnosa Rustamovna – lecturer,
DEPARTMENT OF FASHION DESIGN, TASHKENT INTERNATIONAL UNIVERSITY KIMYO, TASHKENT,
REPUBLIC OF UZBEKISTAN*

Abstract: the article analyzes the evolution of visual codes of national identity in Uzbek lyrical films and film comedies from the 1920s to the 1980s. Drawing on iconic productions of the Uzbekfilm studio, it examines how costume, hairstyles, make-up, and accessories encoded the dialectic between Soviet ideology and local culture. The study identifies key phases: from ethnographic recording and folkloric stylization to the urban hybridization of the 1960s and the neo-traditionalism of the 1980s.

Keywords: Uzbek cinema; national identity; costume; lyrical film; film comedy; folkloric code; urban hybridization; gender representations; visual semiotics; color-texture palette; 1920s-1980s.

УДК 791.43(575.1)"192/198":7.046.3 + 316.7

В многогранном ландшафте советского кинематографа национальные киностудии занимали уникальное положение, функционируя в рамках сложной диалектики между централизованной идеологической доктриной и необходимостью репрезентации локальной культурной самобытности. Кинематограф Узбекистана, один из старейших и наиболее продуктивных в Центральной Азии, стал ключевой ареной, на которой конструировались, оспаривались и переопределялись представления об узбекской идентичности. Данное исследование сфокусировано на анализе визуальных образов героев – одежды, макияжа, причесок и аксессуаров – в двух специфических жанрах: лирическом кино и кинокомедии, созданных на студии «Узбекфильм» в период с 1920-х по 1980-е годы. Эти жанры, обращенные к повседневной жизни, чувствам и социальным нравам, предоставляют богатейший материал для изучения того, как национальная самобытность кодировалась и считывалась через внешний облик персонажей.

1. Ранний кинематограф 1920-х: костюм как исторический документ.

На заре своего существования узбекское кино выполняло важную документальную функцию. Фильмы 1920-х годов сегодня воспринимаются как бесценные исторические источники. Так, ранние картины, например, «Вторая жена» (1927), имеют огромную этнографическую ценность, поскольку запечатлели аутентичные дома местных жителей, их одежду, обувь, традиционные ремесла, вышивку и украшения [1]. В этот начальный период костюм на экране еще не является сложным психологическим или идеологическим кодом. Его основная функция – аутентификация, фиксация уходящей или трансформирующейся материальной культуры, что заложило визуальный базис традиционной идентичности.

2. Фольклорно-сказочный код 1940-х

В 1940-е годы на экране оформляется «фольклорная модель» национального образа: герои фольклорных сюжетов визуализируются через традиционный колорит, стилизованные ткани и узнаваемую символику, что закрепляет этнокультурные коды для массового зрителя. По наблюдению Б. Б. Кадырова, оптико-цветовые и композиционные решения экранных версий легенд («Насреддин в Бухаре», 1943; «Тахир и Зухра», 1945; «Похождения Насреддина», 1946) последовательно транслируют «дух легенды» и усиливают эффект национальной аутентичности образов [2]. Анализ М.М. Кучкарова фильма «Тахир и Зухра» показывает сопряжение костюма, музыки и пластики кадра: женский образ героини строится как синтез скромности, достоинства и внутренней силы. Предметные детали (головные уборы, украшения, фактура тканей) интегрированы в систему символов лирической легенды [3]. Две «наседдиновские» ленты 1943-1946 гг. интерпретируются как комические повествования с ярко выраженным локальным патриотическим акцентом – это «узбекская» Бухара, прочитываемая зрителем именно через характерную визуальную подачу, в том числе через костюмные и атрибутивные решения [4]. Таким образом, в 1940-е годы костюм, прическа и аксессуары (головные платки, украшения, пояса и т. п.) используются не автономно, а как элементы «модели легенды», задающие этнически маркированный образ лирического героя.

3. Городская модернизация 1960-х: гибридизация европейского фасона и местных кодов

В 1960-е годы происходит «смягчение» канона и переход к городской повседневности; в комедиях и лирических драмах вырабатывается гибридная эстетика: европейские силуэты и городские прически сочетаются с локальными аксессуарами и колористикой. Костюм экранных персонажей становится более современным и «европеизированным», но при этом сохраняет узнаваемые «национальные» акценты – цветовые сочетания, орнаментальные мотивы и характерные аксессуары, которые работают на аутентичность образа [5]. И.М. Меликузиев, сопоставляя комедийные и лирические картины («Махаллада дув-дув гап», 1960; «Нежность», 1966; «Влюбленные», 1969), показывает, как городская мода встраивается в локальный контекст – костюм и прическа становятся индикаторами поколения и среды, а также инструментом нюансирования характеров (социальный тип, жизненные установки) [6].

Отдельное внимание заслуживает «Махаллада дув-дув гап» – комедия, где национальная идентичность проявляется не только через костюм, но и через пространственные коды махаллы; это усиливает считывание локальных смыслов и поддерживает «узбекскость» городской ткани фильма, в том числе через повседневные детали одежды и аксессуаров, соотносимые с традиционным укладом [7]. В совокупности исследователи фиксируют именно гибридный характер 1960-х: европейские крои и городские укладки волос, актуальный макияж – но с «включенными» локальными маркерами, которые зритель мгновенно опознает как свои.

4. Поиски «самости» и возвращение к истокам (1970-е – 1980-е).

К началу 1970-х годов в узбекском кинематографе начинается более сложный период рефлексии и поиска новых героев. Это десятилетие характеризуется постепенным смещением фокуса с темы интеграции в советский мир на сознательное обращение к национальным корням как к источнику ценностей и аутентичности, что нашло отражение и в визуальных образах.

В кинематографе 1970-х появляются новые, более сложные архетипы героев. Исследуя фильмы, представленные на Ташкентском кинофестивале, можно выделить два знаковых образа, отражающих национальное своеобразие. Первый – это герой лирического фильма «Человек уходит за птицами» (1975), охарактеризованный как «поэт-бунтарь» [8]. Второй – героиня музыкальной комедии «Невеста из Вуадиля» (1979) по имени Ясмин, которая «бросает вызов патриархальным устоям». Хотя детальный анализ костюмов этих персонажей в доступных источниках отсутствует, сама смена типажа с гармоничного юноши на бунтаря свидетельствует о начале процесса внутренней рефлексии и поиска идентичности, которая не сводилась бы ни к архаичной традиции, ни к унифицированной советской модели.

Фильм «Суюнчи» («Бабушка-генерал», 1982) можно считать кульминацией процесса поиска национальной идентичности в позднесоветский период. Картина наглядно демонстрирует феномен сознательного «возвращения к традиционным ценностям» [5]. Если в 1960-е годы традиционная одежда чаще всего символизировала «отсталость», то в «Суюнчи» ее функция кардинально меняется. Визуальное решение фильма строится на подчеркнутой аутентичности. Для создания аутентичных образов активно используются традиционные элементы: вышивка, национальные узоры и цветовые сочетания. Костюм главной героини, мудрой и властной бабушки, становится визуальным воплощением этих непреходящих ценностей. В период «застоя», когда советский модернизационный проект исчерпал свой идеологический потенциал, такое использование аутентичных, не стилизованных национальных мотивов в одежде является не просто эстетическим выбором, а тихим, но уверенным культурным манифестом. Костюм в этом фильме становится символом культурной стойкости и суверенитета.

5. Гендерные репрезентации: женская сдержанность и мужская типологизация

Гендерная семиотика одежды в рассматриваемых жанрах проявляется в двух устойчивых эффектах. Во-первых, женский образ в лирических фильмах опирается на конвенцию скромности и достоинства: закрытые силуэты, платки/шали, сдержанный макияж, прически без избыточной эксцентрики. Именно в «Тахир и Зухра» женская атрибутика становится символом внутренней стойкости и верности, где предметная деталь поддерживает мотив лирического испытания [3]. Во-вторых, мужские типажи в кинокомедиях часто маркируются через вариативность костюма и аксессуаров (городской костюм, рабочая одежда, элементы традиционного костюма) – это облегчает комедийную типологизацию персонажей и считывание социального кода без дополнительных экспликаций [5, 6]. Меликузиев отмечает, что национальный колорит достигается совокупностью средств – костюм, пластика, фактура предметного ряда – и именно их связка полномасштабно выявляет локальную идентичность на экране [9].

6. Цвет и фактура как «мнемоника» локальной культуры.

Цветовые палитры и фактуры тканей в выбранных лентах работают как культурная мнемотехника: теплые охры, насыщенные синие/зеленые и контрасты, привычные для декоративного искусства региона, подчеркивают этнокультурную среду кадра. Кадыров показывает, что операторские решения в постановках 1940-х («Насреддин...», «Тахир и Зухра») конкретизируют дух легенды: цвет и свет подкрепляют смысл костюма, а не конкурируют с ним [2]. В 1960-е аутентичные цветовые сочетания (включая орнаментальность) остаются в костюме даже при европеизации силуэта [5]. В 1970-е фестивальная повестка узбекского кино целенаправленно поддерживает национальное своеобразие – это отражается и на визуальном ряду: выбор тканей, аксессуаров и колористики становится программным инструментом культурной презентации.

7. Комическое и лирическое: как жанр диктует детали образа.

Комедийный жанр тяготеет к типажности и считываемости через аксессуары и прическу; лирический – к символизации через сдержанность и ритуализацию деталей. В «насреддиновских» комедиях – по зарубежному анализу – образ героя считывается как «локальный патриот», что поддерживается предметной средой и костюмом, в том числе народными элементами [4]. В городских комедиях 1960-х («Махаллада дув-дув гап») гибридный городской стиль персонажей, дополненный локальными знаками среды, транслирует «свою» культуру в современной форме [6]. Лирические постановки («Тахир и Зухра») усиливают символический ряд женского образа – сдержанный макияж, закрытые прически, украшения как знаки статуса и обета – что подчеркивает культурную норму и сюжетную этику.

Таким образом, анализ визуальных образов в узбекском кино 1920–1980-х годов демонстрирует, что костюм героя эволюционировал от этнографического документа и фольклорной стилизации к гибридным городским формам 1960-х и сознательному возвращению к аутентичным национальным кодам в 1980-е. Эта динамика отражает сложный процесс конструирования и утверждения узбекской культурной идентичности в диалоге с советской идеологией, превращая визуальный образ в ключевой язык культурного самоописания.

Список литературы / References

1. Красина О. Кинематограф Узбекистана 1920-х годов: зарождение национальной кинематографической школы // Этнодиалоги. – 2020. – №. 3 (61). – С. 204-219.
2. Кадыров Б.Б. Становление операторского искусства узбекских художественных фильмов // Творчество в объективе научных исследований. – 2020. – С. 256-260.
3. Кучкаров М.М. Экранное воплощение легенды о Тахире и Зухре // Вестник ВГИК. – 2025. – Т. 17. – №. 1 (63). – С. 6-15.
4. Sabatos C. Nasreddin Hodja's foolish wisdom: Slavic literary adaptations of a Turkish folk hero // World Literature Studies. – 2016. – Т. 8. – №. 4. – С. 35-46.
5. Mirraximova Sh.R. Costume as Visual Expression of Uzbek Cinema (1920–1980) // European Journal of Arts. 2024. No 4. pp. 101–105.
6. Меликузиев И.М. Визуальное решение и качество в фильмах (прорыв отечественных кинооператоров) // Oriental Art and Culture. – 2023. – Т. 4. – №. 5. – С. 21-32.
7. Van der Straeten J., Petrova M. The Soviet city as a landscape in the making: planning, building and appropriating Samarkand, c. 1960s–80s // Central Asian Survey. – 2022. – Т. 41. – №. 2. – С. 297-321.
8. Меликузиев И.М. Проявление элементов неореализма в операторском искусстве Узбекистана // Science and innovation. – 2022. – Т. 1. – №. 1. – С. 336-348.
9. Меликузиев И.М. Ўзбек бадий киносида операторлик санъатининг ривожланиш босқичлари // Oriental Art and Culture. – 2023. – Т. 4. – №. 2. – С. 594-611.