

# **European Journal of Arts**

**Nº 1 2017**



«East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH

**Vienna  
2017**

# European Journal of Arts

Scientific journal  
№ 1 2017

ISSN 2310-5666

<b>Editor-in-chief</b>	Kubiak Antonina, Poland, Doctor of Philosophy in Art History
<b>International editorial board</b>	Izvekova Arina Nikolaevna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History Kaplun Tatiana Mikhailova, Ukraine, Ph.D. of Cultural Studies Karnitskaya Nadezhda Egorovna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History Malcoci Vitalie, Moldova, Doctor of art sciences Novaković Margareta, Croatia, Doctor of Philosophy in Art History Yakonyuk Natalia Pavlovna, Ukraine, Doctor of art sciences Serebryakova Yulia Vladimirovna Ph.D. of Cultural studies
<b>Proofreading</b>	Kristin Theissen
<b>Cover design</b>	Andreas Vogel
<b>Additional design</b>	Stephan Friedman
<b>Editorial office</b>	European Science Review “East West” Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, Am Gestade 1 1010 Vienna, Austria
<b>Email:</b>	info@ew-a.org
<b>Homepage:</b>	www.ew-a.org

**European Journal of Arts** is an international, German/English/Russian language, peer-reviewed journal. It is published bimonthly with circulation of 1000 copies.

The decisive criterion for accepting a manuscript for publication is scientific quality. All research articles published in this journal have undergone a rigorous peer review. Based on initial screening by the editors, each paper is anonymized and reviewed by at least two anonymous referees. Recommending the articles for publishing, the reviewers confirm that in their opinion the submitted article contains important or new scientific results.

#### Instructions for authors

Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the “East West” Association GmbH home page at: <http://www.ew-a.org>.

#### Material disclaimer

The opinions expressed in the conference proceedings do not necessarily reflect those of the «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, the editor, the editorial board, or the organization to which the authors are affiliated.

East West Association GmbH is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

#### Included to the open access repositories:



© «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission of the Publisher.

Typeset in Berling by Ziegler Buchdruckerei, Linz, Austria.

Printed by «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, Vienna, Austria on acid-free paper.

## Section 1. Fine and applied arts and architecture

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-3-9>

*Manhães Ricardo, Master's Degree,  
Federal University of Santa Catarina  
E-mail: ricomanhaes@gmail.com*

*Milton Luiz Horn Vieira, Dr. Eng.,  
Federal University of Santa Catarina  
E-mail: Milton.vieira@ufsc.br*

*Carolina Cesar Coral, Master's Degree,  
Universidad de Chile  
E-mail: carolinaccoral@gmail.com*

### Adapting comics to storyboard language

**Abstract:** This article analyzes the practical differences between the language of comics and the storyboard, in adapting a format to the other. The result of this adjustment will be applied in an animation. Graphics solutions used in each of these languages, the expression of their contents, were compared descriptively. Features such as the horizontal format, the vignette, audio, kinetic figures, visual metaphors and subtitles, when placed side by side, highlight the differences and similarities between the two methods. Thus, it was used as an object of analysis the transposition of a comic page to the storyboard format. The result of this implementation will be used as a storyboard animation.

**Keywords:** animation, comics, storyboard, movies, media.

#### 1. Introduction

The similarities between storyboarding and comics are evident, as both methods use illustrations or vignettes arranged in sequence to tell a story. In the analysis of these two methods, it is possible to observe particularities in the solutions found for the transmission of its contents. The differences between them are also identified in both graphic and media formats: analog and vertical on paper and horizontal on video.

The drawn image is the basic element of comics. It presents itself as a sequence of pictures that bring a message to the reader, usually a narrative, whether fictional (a fairy tale, a children's story, the adventure of a superhero, etc.) or real (the report/Facts or events, the biography of an illustrious person, etc.). Your smallest narrative unit will be the comic or vignette. In the Western world, the succession of vignettes will

be organized in the sense of reading the written text, that is, from top to bottom and from left to right (in Asian countries, this representation will occur from right to left, following the reading of the Written Japanese and Chinese, for example) which will allow the understanding of the message [10].

Moya [9] defines that the approximation between cinema and comics is inevitable, since both arose from the concern of representing and giving the sensation of movement. Comics, as the name implies, are a set of images in sequence. What makes the block of images a series is the fact that each frame makes sense after seeing the previous one; the continuous action establishes the connection between the different figures, the author adds. The origin of the term storyboard is English and comes from the junction of the words story and board, which respectively mean story and panel, defining in a direct way

the format of this tool — a panel where the story is narrated visually from the written script.

The Storyboard is a preview tool that displays frame by frame and in sequence designs adapted from the script of an animation or a movie. These are conceptual illustrations that help to clarify and strengthen the narrative of the script. The goal is to make it easy for the production team to do the organizational work required by the script in a scene. The Storyboard must necessarily be created before the recordings start, so that the end result of the scene is as close as possible to what the screen player expects [4].

It is then evidenced the difference that the comic is the final product, while the storyboard is a preview of a product that will still be realized in the form of animation. In the storyboard, the drawing does not have to be completely finished, which is another difference in relation to the comics, in which the author must have an art-finished drawing. The quality of the final drawing is only a sketch of the flow of the story, presenting the characters, an idea of the frames, camera movements and points of view, as defined by Cesconetto [2], which is not the case presented in this article, Where the storyboard is built from a comic book with its original files already finalized. Using a digital page file the album Gothic Girl, by Ricardo Manhães, originally published in France, by Éditions Jungle, in 2007. The fact of having a finished file basis allows, depending on the quality of the images, to go beyond quality usually presented in storyboards.

We can therefore classify this research as being of a basic nature of qualitative approach, since it contains analyzes not generalizable by statistics [8]. Its objectives are exploratory and descriptive, since they analyze the expression tools used by the language of the comics, as well as those used by the language of the storyboard presenting an adaptation of the visual resources, from one language to the other. The steps for this research were three: (1) review of the literature on tools for creating comics and storyboard; (2) correlation between the language of the comics and that of the storyboard, in a comparative way, with regard to the graphic solutions found by both in the expression of the same scene. In this stage were defined the adjustments, planes and angles of vision, necessary for the content of the storyboard page, made from the

comic page, obtained the result closest to the original source; (3) creation of a storyboard adapted from a page extracted from the album Gothic Girl.

## **2. Comics versus storyboard**

Like any artistic language, comics and storyboard have visual mechanisms that aid in the expression of their narrative content. Because they are methods that are expressed through images, they can sometimes have some similarity in their way of solving certain scenes and situations. In this article we will analyze, in a descriptive and comparative way, both tools and their functions. The analysis begins, firstly, by its formats and dimensions, passing also by the resources used in both languages in the expression of sounds, movements, planes and viewing angles as well as the use of the resource called legend.

### **2.1. Format and dimensions**

#### **In the comics**

For a definition of comics or vignettes, we can cite:

The comic or vignette is the representation, by means of a fixed image, of a specific instant or an interconnected sequence of instants, which are essential for the understanding of a certain action or event. That is to say, therefore, that a comic differs from a photograph, which captures only an instant, an instant of a second in which the diaphragm of the camera was opened. Thus, within a single comic may be expressed several moments, which, taken together, give the idea of a specific action. In comics that reflect fighting, common in adventure stories, one can portray, in the same frame, both the moment of the impact of the punch that one character gives in another as the moments that precede this action or happen as a result of this act: Threatening words of the aggressor, the cry of the victim and the beginning of his fall, after the aggression suffered [10].

The comic page is intended for printing on paper, whether in a magazine, in a book or even in a newspaper. Most of the publications have A4 (297×210 mm) or A5 (210×148 mm) print sizes. In addition to these two main formats, there is the strip format, defined by the Houaiss Dictionary of the Portuguese Language as “segment or fragment of comic strip, usually with three pictures, and presented in newspapers and magazines in a single horizontal band”. See examples of these formats in

Figure 1. It is worth noting that even when accessed via digital platforms such as tablets, smartphones or through computer monitors known as

desktops, comics tend to maintain that page format already familiar with readers. Even the strip format remains current in digital reading.

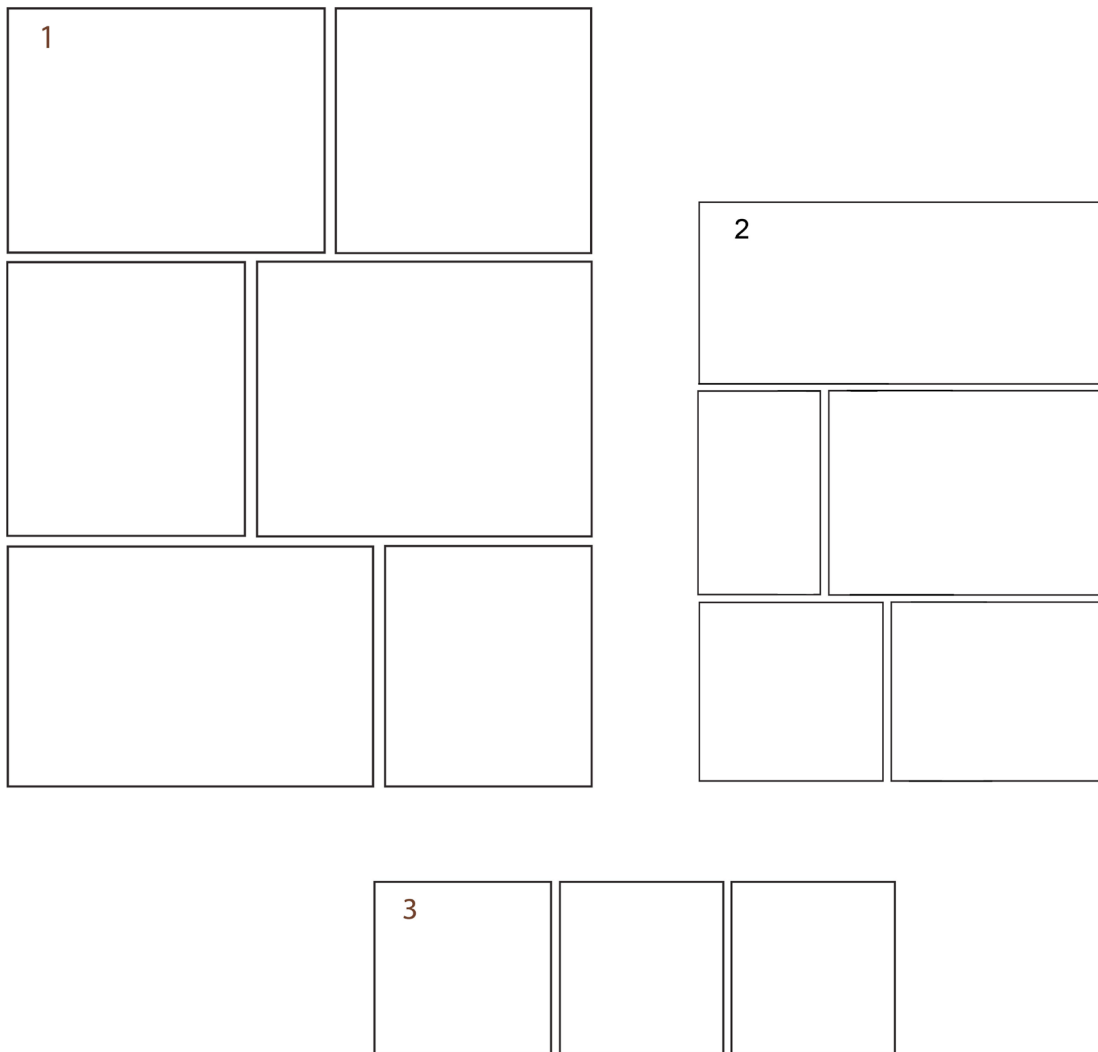


Figure 1. Examples of the three formats. Clockwise: A4, A5 and strip

Source: author's collection

## 2.2. In the storyboard

“Storyboards have multiple dimensions. Most use 215 mm×290 mm pages and have black-and-white drawings that focus on the camera angle and image composition, which can be one-by-one or even four-by-page” [1].

Just like in comics, the pictures or vignettes on the storyboard show the sequence of a scene, but unlike them, the storyboard must present a final movie or television screen format. “The formats are as follows: the TV format at 1.33 : 1, the standard 16mm format at 1.66 : 1, the flat screen format at 16/9 1.78: 1 associated with HDTV format 1920×1080 pixels” [1]. See the example in Figure 2.

## 3. Expressing the audio

### 3.1. In the comics

Another obvious distinction between comics and storyboard lies in the expression of sounds. In comics, when it is not human speech, they are expressed, mostly through the onomatopoeia. Inserted within the pictures or vignettes, which tell the story, we can, among many definitions, use its etymology. “It comes from the Greek Onomatopoeia (action of imitating a word by imitation of sounds — or word creation), by the Latin Onomatopoeia, by semi-erudite way. Other names were suggested: ecstasy (Jespersen) and phonesthetic function (Firth)” [9] According to Lucena Júnior [6], Walt

Disney was a pioneer in the introduction of sound in cinema and immediately realized the impact that this would provide. He followed the technical develop-

ment of some systems and had the acumen to choose the most appropriate. Thus, the sound is already predicted in the design of a storyboard.



Figure 2. Example of the most common storyboard page format

Source: author's collection

Stated outside the balloons, the onomatopoeia is represented originating near the sound source they represent. They are also interesting graphing tools. “In manga, for example, onomatopoeias are integrated into the design in such a way that their translation and replacement can break the harmony of the visual set” [10].

Another form of audio representation well known and used in comics is the balloon. It is a blank space, generally oval in shape, hence the balloon name, into which the characters' dialogues are inserted. Balloons are usually arranged from left to right, following the order of the dialogues. “[...] especially through the balloon, comics become a true hybrid of image and text. The balloon is the intersection between image and word” [10], and can

be represented in several ways. For example, when expressing a thought, balloons are drawn in the form of a cloud. When they express the sound from a radio or a television, or any other electronic device, they are drawn with several sharp points in the line that delimits their dimension. To express a cry, for example, the letters are drawn in large size and with thicker strokes. And to express a whisper, you can draw the edges of the balloon in dashed lines.

### 3.2. In the storyboard

The audio is a soundtrack, a dialog or foleys (ambient sound like steps or beating of doors), it is indicated in boxes of text below the image. The order, in the case of dialogues, is indicated by the numbering of each dialog. In this case, unlike comics, there is no graphic limit on the insertion of sounds for each

frame or vignette since the sound in the storyboard does not have to be expressed graphically in the final drawing.

#### **4. The use of kinetic figures as a representation of movement**

##### **4.1. In the comics**

To solve the understanding of the notion of movement and speed in the comic narrative, lines of action are used, which become kinetic figures that express movement. “Some researchers argue that these lines are directly linked to the trace generated by the visual system when we follow an object with our eyes.” [3] We can say that, as a visual expression feature used in contemporary comics, Long ones that start from the moving object) are usually inserted harmoniously within the scene, starting in the opposite direction of the moving object, thus indicating the direction of the same. These kinetic figures, like any element existing within a frame or vignette, Can be used to aesthetically complement the illustration.

##### **4.2. In the storyboard**

In the storyboard, the movement is expressed by arrows. These arrows, which can be inserted in the image itself or positioned externally to the frames or vignettes (laterally, below and above), are associated with them by proximity, making explicit the camera movements and characters of a given scene.

#### **5. Camera position and angle**

The viewing angles can be understood as the visual or graphic expression from the point of view of viewers through the camera during a scene. Plans express the extent or apparent area. Thus, the width, height, inclination and other positions relative to the approach or distance from the point of view of the reader or viewer to the characters participating in a scene from the planes and angles of vision, fundamental elements for Define continuity and lend drama and dynamism to the scenes.

##### **5.1. On both, comics and storyboard**

According to Vergueiro [10], in the comics and in the storyboard the plans receive the same denomination derived from the cinema. For this important fact, that of having the same denominations and also the same appearance in the final result, in these two languages, the planes and angles of vision dialogue perfectly. It is considerable that there is no need

(speaking only of the planes and angles of vision), of a visual/graphic order of language when transposing from one to the other. Therefore, the denominations for the plans are: general plane, set plane, medium plane, American plane, foreground and detail plane or close-up. For viewing angles: average viewing angle, upper viewing angle and lower viewing angle. Since the plans and the angles of vision of comics derive in their denominations from the cinema, it is concluded that the same visual solutions, as regards the expression of the scenes, are also used in their adaptation to the storyboard format.

#### **6. The subtitles**

##### **6.1. In the comics**

For Vergueiro [10], the legend represents the omniscient voice of the storyteller. It is used to place the reader in time and space, being placed in the upper part of the comic.

##### **6.2. In the storyboard**

It can be considered as the voice of the narrator. It also serves to situate the viewer in time and space.

#### **7. Final conclusions**

Considering that there are two languages — comics and storyboard — whose objective is the communication of visual contents, this research proposes the migration of comic pages to storyboard format, promoting their use in an animation. During the comparative research, we were able to highlight differences between the two formats, defining two of them as the most significant: the final format of the frames or vignettes and the mode of expression of the audio. In comics, as we saw before, the pictures or vignettes can have different dimensions according to the need and the will of the author. We can say that comics are used, for example, a vertical frames or vignettes in order to evidence the height and grandeur of a certain scenario or action. The same feature may also help to evidence the speed of a movement in a given scene. This creative freedom of comics makes it much easier to achieve dynamism in the final result of the scene. However, this feature cannot be generally used in the storyboard language, since its final result must conform to the format of the television or movie screen. This fact obliges the author, in one way or another, to an adaptation of the scene, not by means of the size or

format of pictures or vignettes, but rather by changing the planes and viewing angles of the scene. If in the comic this scene is represented, in all its action, in a single vertical frame, in the storyboard the same scene must be decomposed into several frames or vignettes with different viewing angles. The other difference concerns audio, discussed in section 3 of this article. In comics, onomatopoeias can be used as a resource for the expression of the noises of a scene. In this case, the spelling of sounds can be considered an important element in visual representation. In comics, onomatopoeia, besides having the function of sound expression, is also a graphic element of aesthetic importance with regard to the affirma-

tion of the style of drawing and the dynamics of the expressed sound. The fact that the storyboard language does not rely on onomatopoeia can be a challenge when adapting a comic page to the storyboard. Where previously there was a graphic element that enhances the expression of scene and sound, there is now a space that can be used to change the angle of view or to complement a certain moment of the scene. The resulting adaptation of this research generated a storyboard for animation based on a comic page of the character Gothic Girl (Figure 3). The storyboard obtained during the research (Figure 4) will serve as the basis for creating an animation of this character.

### Surpresa gótica

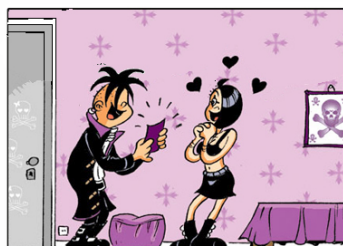


Figure 3. Gothic Girl comic page in the original format

Source: author's collection

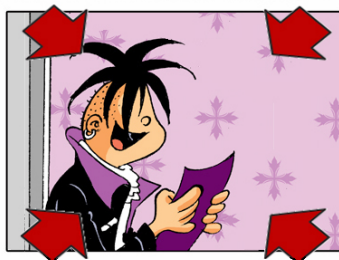


Gothic Girl - título: "Surpresa gótica", por Ricardo Manhães



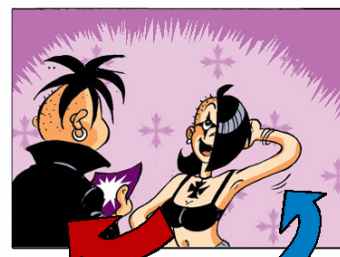
Plano - plano geral do quarto de Joana.

Audio 1 - música gótica de fundo  
 Audio 2 - Mortal! Ganhei uma viagem da revista Gothic Teen, com direito a acompanhante!  
 Audio 3 - Comovocê é fúnebre, meu amor!



Plano - zoom sobre Roby

Audio 1 - música gótica de fundo  
 Audio 2 - Aqui diz que só saberemos o destino quando estivermos lá!



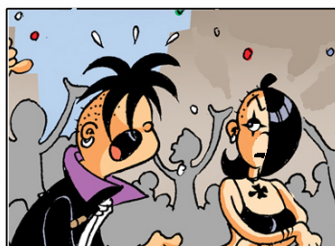
Plano - movimentação lateral de câmera em plano médio formando contra plano com Joana sendo enquadrada de frente

Audio 1 - música gótica de fundo  
 Audio 2 - Ótimo! Só de fujirmos do carnaval e de toda alegria que ele traz, já vai ser mortalmente mortal!



Plano - plano médio fixo em contra plano ainda com Joana de frente.

Audio 1 - música gótica ao fundo  
 Audio 2 - O destino pouco importa. desde que estjamos juntos, qualquer lugar serve.



Plano - plano próximo

Audio - axé music ao fundo  
 Audio - mas como é que eu ia saber? Era uma viagem surpresa!



Plano - de plano próximo a câmera abre para grande plano geral e percebe-se onde os dois estão.

Audio 1 - axé music em volume alto.  
 Audio 2 - Não ouse me tocar!!!  
 ( diz Joana em tom ameaçador)

Figure 4. Result of the adaptation in storyboard format of the original page of Gothic Girl

Source: author's collection

### References:

1. Begleiter, Marcie. From Word to image: storyboarding and the filmmaking process. Studio city, Calif.: Michael Wiese Productions, – 2001.
2. Cesconetto, Charles. Desenho e animação. Palhoça: Unisul Virtual, – 2006. – 244 p.
3. Cohn, Neil; Maher, Stephen. The notion of the motion: The neurocognition of motion lines in visual narratives. San Diego, Calif.: brain research. – V. 1601, – P. 73–84, – 2015.
4. Hart, John. The art of the storyboard: storyboarding for film, TV, and animation. Boston: McGraw Hill Professional, – 1999.
5. Houaiss, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, – 2001. – V. 200.
6. Lucena Júnior, Alberto. Arte da animação: técnica e estética através da História. 3. ed. São Paulo: Senac, – 2011. – 458 p.
7. Manhães, Ricardo. Gothic Girl. Paris: Éditions Jungle, – 2007. – 48 p.
8. Marconi, Marina de Andrade ET al. Técnicas de pesquisa. São Paulo: Atlas. – V. 4, – 1999.
9. Moya, Álvaro de. Shazam. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, – 1972. – 346 p.
10. Rama, Angela; Vergueiro, Waldomiro. Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula. São Paulo: Contexto, – 2004.

## Section 2. Musical arts

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-10-13>

*Imamov Ulugbek Zunnunovich,  
occupied job title professor of the pulpit "Orchestral instruments"  
State conservatory of Uzbekistan. Tashkent,  
E-mail: navouzbek@mail.ru*

### **The master. Ustoz. the teacher: pedagogical skill Muhtara Ashrafi**

**Abstract:** Pedagogical activity and skill — integral the talent of the prominent uzbek composer, conductor and public figure Muhtara Ashrafi. As teacher, Ashrafi worked in sphere of operatic preparation and orchestral дирижирования, композиторства and music critics. And today polyhedral creative heritage great Ustoza-Teacher with full right possible to name достоянием national and world culture. His direct student on class symphonic conductor pupil are now known master art Uzbekistan.

**Keywords:** master, performer on dutar, professional, composer, opera, performer, singer, theatre.

*Имамов Улуғбек Зуннунович,  
и. о. профессора кафедры "Оркестровых инструментов"  
Государственной консерватории Узбекистана  
Ташкент, Узбекистан  
E-mail: navouzbek@mail.ru*

### **Мастер. Устоз. учитель: педагогическое мастерство Мухтара Ашрафи**

**Аннотация:** Педагогическая деятельность и мастерство — неотъемлемая ипостась таланта выдающегося узбекского композитора, дирижера и общественного деятеля Мухтара Ашрафи. Как педагог, Ашрафи работал в сферах оперной подготовки и оркестрового дирижирования, композиторства и музыкальной критики. И сегодня многогранное творческое наследие великого Устоза-Учителя с полным правом можно назвать достоянием национальной и мировой культуры. Его непосредственными студентами по классу симфонического дирижирования учениками являются ныне известные мастера искусств Узбекистана.

**Ключевые слова:** мастер, дутарист, профессионал, композитор, опера, исполнитель, певец, театр.

Уроженец благословенной Бухары, сын известного народного певца и дутариста Ашраф-жана Хафиза, Мухтар Ашрафи впитал с молоком матери и рос на народных мелодиях легендарных

макомов. Свое профессиональное образование по окончании Бухарского института просвещения и Самаркандского института музыки и хореографии он продолжил в Московской,

а позже Ленинградской консерватории, где его учителями были С. Н. Василенко и Б. С. Шехтер, М. О. Штейнберг. Как один из подвижников и основоположников Ташкентской консерватории и крупнейшего в регионе Государственного академического театра имени Алишера Навои, на сцене которого удалось воплотить самые смелые планы по постановке легендарных шедевров мировой и национальной классики, Мухтар Ашрафи, ратуя за новое искусство, прекрасно осознал роль подготовки профессиональных кадров.

«Оперный театр требует от артиста соответственно вокальной школы, без чего немислимо выполнение ответственных задач: пропаганда оперной классики, постановка новых национальных опер, — писал композитор. — Это ставит перед Узбекским театром оперы и балета важную задачу подготовки оперных кадров, прошедших систематическую учебу, овладевших вокальным мастерством и общей музыкальной культурой» [1, 28].

Сам Мухтар Ашрафи более 30 лет своей жизни посвятил именно подготовке музыкальных кадров для республики в стенах Ташкентской государственной консерватории. Являясь преподавателем кафедры оперной подготовки с 1943 года, а позже — ректором Ташкентской консерватории, он был одним из инициаторов создания и первых руководителей Оперной студии при консерватории, которая и по сегодняшний день оказывает неоценимую пользу в становлении молодых исполнителей. На протяжении всей своей педагогической деятельности Мухтар Ашрафи также вел класс оперно-симфонического дирижирования. При этом в своей педагогической практике использовал ряд приемов, о которых рассказывают его ныне известные ученики, а также коллеги и соратники. Высказывания ряда из них мы приводим в данной работе.

#### **Мухтар Ашрафи как педагог оперного дирижирования**

Известно, что сам Мухтар Ашрафи был выдающимся дирижером современности, как пишут о нем музыкальные критики: встав за дирижерские пульта многих стран мира и Европы, везде был вняттен, весом и самобытен, вызывая искреннее уважение и почитание [2, 83].

По словам заслуженного деятеля культуры Узбекистана, ведущего режиссера-постановщика ГАБТ оперы и балета имени Алишера Навои Андрея Слонима, «развивая ниспосланный свыше дирижерский дар, Мухтар Ашрафи в то же время постиг — секрет воспитания своих приемников. В своих поисках, открытиях он был самодостаточен, и вместе с тем энергично заботился о том, чтобы на узбекской земле расцвела высокопрофессиональная дирижерская школа. Он воспитал своих учеников — высокоталантливыми и одновременно неповторимо-индивидуальными в творческой палитре, красках, штрихах, трактовках. И можно с уверенностью сказать, перечисляя одни лишь известные имена — народная артистка СССР Дильбар Абдурахманова, заслуженные деятели культуры Узбекистана Фазлиддин Якубджанов, Батыр Расулов, профессор Владимир Неймер, а также Абдугани Абдукаюмов, Гани Туляганов, Кувонч Усманов, Фарух Садыков, Сулейман Шадманов, Виктор Медюлянов — все это и есть дирижерская школа Мухтара Ашрафи». Самого Андрея Слонима Мухтар Ашрафи пригласил преподавать на кафедру оперной подготовки, где он проработал с той поры более 40 лет.

#### **Воспоминания учеников**

**Дилбар Абдурахманова**, Народная артистка СССР, лауреат Государственной премии, профессор.

Мухтар Ашрафович самый дорогой человек в моей жизни, мой второй отец-педагог, посвятивший меня в профессию симфонического дирижёра. Мухтар Ашрафович был личностью очень занятой. Он являлся ректором Ташкентской Государственной консерватории, главным дирижёром театра оперы и балета имени Алишера Навои, автором первой профессиональной узбекской оперы «Буран», двух симфоний.

**Владимир Неймер**, заслуженный наставник молодёжи Узбекистана, профессор.

Мухтар Ашрафович говорил, что музыкант за дирижерским пультом должен быть безупречным, потому что он сам скрупулёзно придерживался этого правила и сам был во всех этих ипостасях ярким примером. Когда Мухтар Ашрафович появлялся в театре, пространство вокруг

него словно освещалось, озарялось — люстры начинали светить гораздо ярче в балетных фуэте прибавлялось больше оборотов, оркестр играл чище, хор пел слаженнее, у вокалистов в верхнем регистре появлялись новые краски, которых ранее не замечалось.

**Фазлиддин Якубджанов**, заслуженный деятель искусств Узбекистана.

Когда речь идет о Мухтаре Ашрафи, я всегда говорю — это великий человек, великий дирижёр, учитель и выдающийся композитор. Я с ним познакомился в августе 1964 года в Самарканде, когда под руководством Ашрафи в этом красивейшем древнейшем городе был организован театр оперы и балета. Это было большое событие культурной жизни нашей страны. 29 октября 1964 года театр открыл свой первый сезон оперой Ашрафи «Сердце поэта», которой дирижировал сам её автор. Я в то время был студентом II курса Самаркандского музыкального училища и одновременно артистом хора театра. Каждый спектакль для меня был настоящим праздником. Я смотрел и восхищался как дирижировал и понимал, что это удивительное чудо.

#### **Музыковед и музыкальный критик**

Мухтар Ашрафович был высокообразованным эрудированным человеком, владел одиннадцатью языками. Чтение было любимейшим занятием композитора, о чем свидетельствуют воспоминания его родных и близких, а также сохранившаяся в Мемориальном музее богатая библиотека М. Ашрафи, состоящая из книг по истории, философии, музыке, справочных и энциклопедических изданий, художественной литературы, книг на иностранных языках. Это, безусловно, отразилось на музыковедческом творчестве в его педагогической деятельности.

В 70-х годах, находясь на посту ректора Ташкентской консерватории, Мухтар Ашрафи также стал одним из инициаторов создания **первой в стране кафедры восточной музыки**. Задачами кафедры он видел изучение теоретического и музыкального наследия народов Востока, установление широких международных контактов и, тем самым, расширение сферы исследования отечественного музыкального востоковедения.

Важную роль сыграли творческие контакты композитора с зарубежным Востоком. Оказание помощи в организации национального театра на Цейлоне, концертно-исполнительская деятельность в Каире, участие в постановках Каирской балетной труппы, создание первого египетского балета «Стойкость», поставленного Каирским оперным театром и балета «Амулет любви», посвященного памяти Дж. Неру, знакомство и дружба с иранскими музыкантами, творческая поездка в Иран, результатами которой явился ответный визит иранских музыковедов в Узбекистан, и создание оратории «Сказание о Рустаме», преподнесенной в дар иранскому народу, — все это свидетельства неопределимого вклада, который внес М. Ашрафи в укрепление и расширение культурных контактов народов Востока.

Особо следует подчеркнуть значение востоковедческой деятельности композитора у себя на родине [3, 70]. Благодаря статьям М. Ашрафи о египетской, иранской музыке и книге «Индийские дневники» узбекский читатель познакомился с различными сторонами современной музыкальной жизни этих стран. Отметим, что печатные работы композитора выходили в свет, когда отечественное музыковедение располагало разрозненными и немногочисленными сведениями в данной области. Так, книга «Индийские дневники» явилась первым изданием такого масштаба, рассказывающим о современном состоянии и проблемах индийской музыкальной культуры. Что же касается иранской музыки, то статья М. Ашрафи «Заметки о музыкальной жизни Ирана» по-прежнему является едва ли ни единственной работой, дающей представление о музыкальной культуре страны на современном этапе.

#### **Наставник композиторов**

«Собрав вокруг себя едва ли не весь цвет музыкального искусства, Мухтар Ашрафи сделал все, чтобы расцвела узбекская композиторская школа. Впитав вековые основы и устои народной музыкальной культуры, Мухтар Ашрафи бережно сплел ее с достижениями мирового искусства. Став мастером композиции, он всю жизнь искал новые пути и направления в классической музыке Узбекистана. И одновременно с этим — всецело

поддерживая многогранное творчество своих коллег. Не впадая в эйфорию самодовольства, он наставлял молодых музыкантов искать движения вперед, не удовлетворяться уже найденным. Принимая, как ректор консерватории, композиторов, пианистов, инструменталистов, певцов, дирижеров и хормейстеров, — он находил время встретиться и побеседовать с каждым из вновь принятых абитуриентов, понять личностную суть и творческие устремления молодых и направить их по плодотворному пути, — рассказывает Андрей Слоним. — И еще одно свойство природы Мастера-педагога. Мухтар Ашрафович любил и ценил талант и его проявления. С заботой выделял он ярких молодых исполнителей. И не просто приглашал в театр, которым руководил, но и тщательно следил за их развитием, предлагая партии и роли в согласии именно с их индивидуальными свойствами души и дарования. При этом проявлялось еще одно педагогическое свойство Ашрафи — он

никогда не был «улыбчиво-добреньким» в своем общении с молодежью и коллегами, а соблюдал удивительное сочетание мудрой доброжелательности и строгости, а в случае творческой или человеческой неупорядоченности — мог быть жестким и непримиримым. Один такой случай исчерпывающе показал принципиальность Мастера. Когда в начале 50-х ему подали список по увольнению «неудобных» педагогов, он добавил к нему свою фамилию и сказал: «Вот в этом составе — увольняйте». Заметим, что это произошло еще при жизни и при полном влиянии «вождя народов» Сталина — и столь дерзкий поступок мог стоить не только карьеры, но и жизни. Однако и здесь честность Мастера восторжествовала вопреки непредсказуемому и трагичному.

Человеческая порядочность, чуткость, преданность и глубокое уважение к своему делу и своим ученикам, Родине — это, пожалуй, главные уроки великого Усто Мухтара Ашрафи.

#### Список литературы:

1. Ашрафи М. Музыка в моей жизни. — Т., — 1975.
2. Азимов К. Ўзбекистон дирижёрлари. — Т., — 2001.
3. Muxtor Ashrafi va XXI asr. — Т., — 2012.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-13-17>

*Kodirova Khusnida Rahmonovna,  
musicologist, city Kokand,  
Fergana, Republic of Uzbekistan  
E-mail: navouzbek@mail.ru*

## **New perspective on the musical theory explored in ground breaking work of Al-Khorezmiy "The Key of Knowledge"**

**Abstract:** In this masterpiece, Al-Khorezmiy pays special attention to the establishment of musical theory, specifically to the concepts of tonality, intervals and note lines. Initially he explores the concepts behind the terminology, their places in music, their meanings and functions. While trying to understand and the works of Al-Khorezmiy, contemporary authors rely on the works of Zakariya Yusuf who researched the works of Aviceenna. By comparing the works of two contemporary leaders in science researches can made binding conclusion as not unlike his contemporary Avicenna, Al-Khorezmiy draws conclusion on the theory of music based on the practices of musical instrument — Ud.

**Keywords:** musical instruments, tool ud, tone, tobacco (tonality), intervals (octave, fifth, quart, second), genders (sound row), rhythm, rhythmic formation, translates.

“Mafotixu-l-ulum” (Key of knowledges) is the only and the largest work of Abu Abdulloh Al-Khorezmiy that endures with us to this day. This work encompasses all the subjects that were contemporary of those times. Learning the science of music and its theoretical base from the scientific heritage of Abu Abdulloh Al-Khorezmiy entails learning and analyzing the musical instruments in “Mafotixu-l-ulum”, exploring the compositions musical theory, analysing them, study them to determine their rhythmic composition, comparing them with the compositions by contemporary leading specialists and showing alternative and differentiated aspects of the work at hand.

“Science of music of middle ages is a multifaceted provenance where theory and aesthetic matters have a special place as a topic of discussion. Theory and aesthetic matters are not studied separately but contarily, they are presented as different aspects of unified science of music. If the theoretical aspects of the study look at components of music and the norms regulating its inner structure, aesthetics ponders on the concepts necessary to explore the ideological platforms of music” — opines on the music of the Middle Ages musical scientist O. Matyoqubov. [5; 8] Al-Khorezmiy titled the second part of book devoted to music “On the compositions of music enlisted in the books by the greats of the science”. This part of the book demonstrates how Al-Khorezmiy refers to the theory of music. In effect, he explores components of music theory for the first time. In particular, he focuses on the elements of musical theory such as sound, interval that results from the interrelation of sounds, compositions, tetrachords, pentachords, commas which are the shortest types of intervals and three types of entities. Undoubtedly, all scientists explain the concept of sound first when creating basis for theory of music.

It is known that, Al-Farobiy explores this topic from various aspects and as well, using mathematics based methodology. If, he starts with the characteristics of sound and the process of sound creation, the second part of Al-Khorezmiy’s work is closer to the concept of introduction to music. In other words, he opens this particular part of his work with the

concept of musical sound. “*Naghma* is absolute *bam* and is constant just like played strings or one of the strings, the sound of *bam* played with fingers is also constant. Similar to words that are filled with letters, melodies consists of *naghmas*,” wrote Al-Khorezmiy.

The second level of the theory of music is the first step in the relationship of sounds. That is intervals. Al-Khorazmiy ventured into the world of *Bo’d* (interval) having covered *Naghma*. He explained *Bo’d* (interval) as the pause made in the distance that starts from one sound and goes to another. In a nutshell, according to contemporary theory, the space between two sounds is considered interval. *Bo’d* — the terminology used to describe the space between two sounds in IX–X centuries — is interval. Al-Khorezmiy words it as “the distance to the second sound”. It follows that the distance between two sounds or the space between two sounds is interval.

The next step in the components of music is the harmony of sounds. *Jamm* described in the same work is a collection of sounds whereby music is created. The word *Jamm* translates as the one that brings together, the one that collects, or the one that gathers. Contemporary theory of music sees this process as a measure that creates musical action or *lad* (harmony). The vitality of *lad* in music is the guarantee for purity of music and sound and personality of the music. Al-Khorezmiy presents *jamm (lad)* in a unique way whereby he uses the concept of *Tobaqat* to explain *jamm (lad)* focusing on gamut of the music. “*Tobaqat* is the levels of *naghma* (or tonality)”, if two uds (stringed instrument), including harps, are played at the same time, they will have the same *tobaqat* or tonality.” Meaning, *tobaqat* is tonality. It determines the limits of the sounds. If these limits are the tonicity of a particular tonality, the rest of the sounds follow this and should not exceed this *tobaqat* or tonality even if they are played in two different instruments [5].

We studied the composition of samples of *jamm* created by Al-Khorezmiy using the methodology of musical orientologist of arab descent Zakariya Yusuf in order to research the theory of music created in

the Middle Ages. In the scientific works of Zakariy Yusuf, who explained the foundations of the musical theories of Avicenna, we can find nomenclature of ud's strings and contemporary misso's of notes.

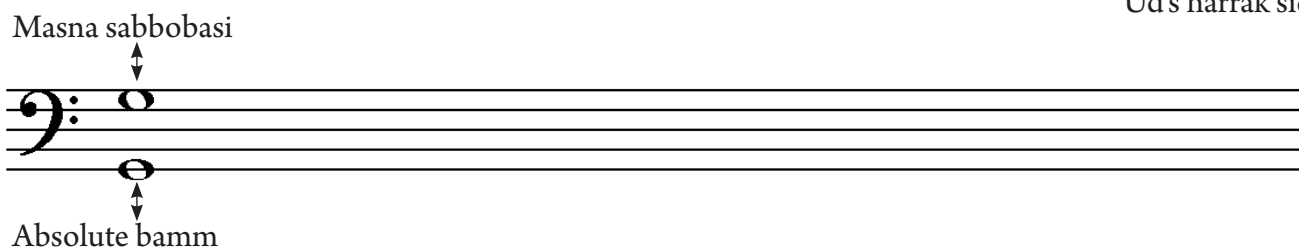
There are two terminus used to describe the octave interval. The first is *al-bo'dul zul-kul* and the second is *allazi bil-kul*. This nomenclature draws attention by its multifacetedness. To be more specific, a) al-bo'dul

zul-kul means line of notes in a range of one particular octave, while b) allazi bil-kul is the octave interval. Octave interval is defined through the music created using ud. He writes that distance from absolute bam to masna sababa and the distance from bam sababa to masna binsir makes up one octave. According to him if absolute bam is the note sol or note E, then masa saboba is the same note one octave higher (Table 1).

Table 1. – Octaves of ud set up by Ibn Sino; Ud'sshayton harrak side

Al-mut.laq-open string (octave)	Sol	Do	Fa	Si <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>
Mujannabu vust.a-l-furs – middle fingeron neighbour octave to persian octave. Contemporaries of Ibn Sino used theoretically.	Lya <sup>b</sup>	Re <sup>b</sup>	Sol <sup>b</sup>	Komma Si	Komma Mi Si
Ra'su-d-dasatin main octave (approximately harmony).	sol*	do#	fa#	si	si#
Mujannabu vust.a zalzal-middle fingeron Zalzal ocatve's is neighbour octave	do <sup>b</sup>	re <sup>b</sup>	sol <sup>b</sup>	si#	mi#
As-sabbaba — indicating finger octave	Lya	Re	<b>Sol</b>	do	fa
Vust a-l-fursi-l-qadima – old middle finger octave	si <sup>b</sup>	mi <sup>b</sup>	lya <sup>b</sup>	re <sup>b</sup>	sol <sup>b</sup>
Vust-a Zalzal – middle finger Zalzal octave	si <sup>b</sup>	mi <sup>b</sup>	lya <sup>b</sup>	re <sup>b</sup>	sol <sup>b</sup>
Al-bins-ir – nameless finger octave	si	Mi	Lya	re	sol
Al-xinsir – little finger octave	do	Fa	si <sup>b</sup>	si <sup>b</sup>	lya <sup>b</sup>
Name of the string	Al-bam octave	Al-maslas octave	Al-masna octave	Az-zir octave	Al-had high (5) octave

Ud's harrak side



If we consider the fact that Al-Khorezmiy lived and composed his works at the same time as Avicenna, his description of octave is explained through the fact it is the same as contemporary octave interval or the fact that distance between the note E (sol) and the note E one octave above makes up the octave interval.

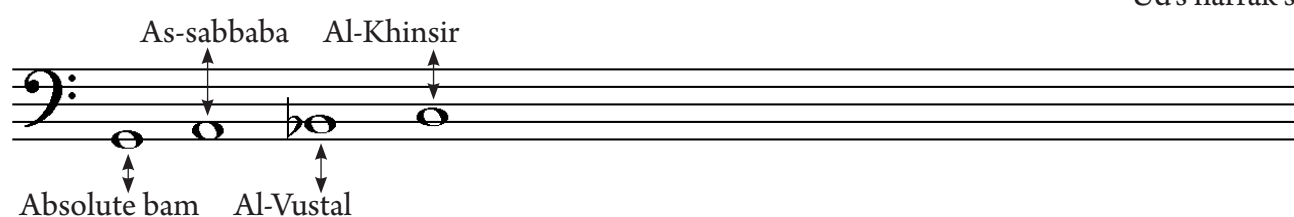
He writes about two diatonic types of tetrachords — major and minor. He describes the first tetrachord as follows, — absolute, sabboba, vusta, and khinsir sounds notes are as follows — absolute is sol, sabboba is lya, vustais si bemol and khinsiris do. This makes up minor tetrachord (Big<sub>2+</sub>small<sub>2</sub>+big<sub>2</sub>) (Table 2).

Table 2. – Ud's shayton harrak side

Al-mut.laq-open string (octave)	Sol	Do	Fa	Si <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
Mujannabu vust.a-l-furs – middle fingerpersian octave neighbour octave. Ibn Sino's period uses ascept of considiration.	Lya <sup>b</sup>	Re <sup>b</sup>	Sol <sup>b</sup>	Komma Si	Komma Mi Si

1	2	3	4	5	6
Ra'su-d-dasatin head octave (approximately harmony).	sol*	do#	fa#	si	si#
Mujannabu vust.a zalzal-middle fingerZalzal octave is neighbour octave	do <sup>b</sup>	re <sup>b</sup>	sol <sup>b</sup>	si#	mi#
As-sabbaba — indicating finger octave	<b>Lya</b>	Re	Sol	do	fa
Vust a-l-fursi-l-qadima — old middle finger octave	si <sup>b</sup>	mi <sup>b</sup>	lya <sup>b</sup>	re <sup>b</sup>	sol <sup>b</sup>
Vust-a Zalzal– middle finger Zalzal octave	<b>si<sup>b</sup></b>	mi <sup>b</sup>	lya <sup>b</sup>	re <sup>b</sup>	sol <sup>b</sup>
Al-bins-ir– nameless finger octave	Si	MI	Lya	re	sol
Al-xinsir– little finger octave	<b>do</b>	Fa	si <sup>b</sup>	si <sup>b</sup>	lya <sup>b</sup>
Name of the string	Al-bam octave	Al-maslas octave	Al-masna octave	Az-zir octave	Al-had high (5) octave

Ud's harrak side



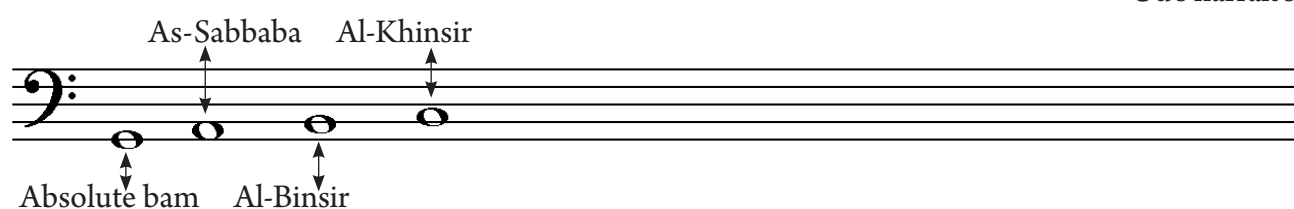
The second tetrachord is **absolute, sobbaba, binsir**, and **khinsir** sounds. In note denomination they would match as follows — **absolute is**

**sol, sobbaba is lya, binsir is si, khinsir is do.** The second tetrachord makes up the major tetrachord ( $big_2 + big_2 + small_2$ ) (Table 3).

Table 3. – Ud's shayton harrak side

Al-mut.laq-open string (octave)	Sol	Do	Fa	Si <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>
Mujannabu vust.a-l-furs– middle fingerpersian octave neighbour octave. Ibn Sino's period uses ascept of considiration.	Lya <sup>b</sup>	Re <sup>b</sup>	Sol <sup>b</sup>	Komma Si	Komma Mi Si
Ra'su-d-dasatin head octave (approximately harmony).	sol*	do#	fa#	si	si#
Mujannabu vust.a zalzal-middle fingerZalzal octave is neighbour octave	do <sup>b</sup>	re <sup>b</sup>	sol <sup>b</sup>	si#	mi#
As-sabbaba — indicating finger octave	<b>Lya</b>	Re	Sol	do	fa
Vust a-l-fursi-l-qadima — old middle finger octave	si <sup>b</sup>	mi <sup>b</sup>	lya <sup>b</sup>	re <sup>b</sup>	sol <sup>b</sup>
Vust-a Zalzal– middle finger Zalzal octave	si <sup>b</sup>	mi <sup>b</sup>	lya <sup>b</sup>	re <sup>b</sup>	sol <sup>b</sup>
Al-bins-ir– nameless finger octave	<b>si</b>	MI	Lya	re	sol
Al-xinsir– little finger octave	<b>do</b>	Fa	si <sup>b</sup>	si <sup>b</sup>	lya <sup>b</sup>
Name of the string	Al-bam octave	Al-maslas octave	Al-masna octave	Az-zir octave	Al-had high (5) octave

Ud's harrak side





After that he write about how Al-Khorezmiy described three genders of musical theory. The first of them is called the strong gender [Gender is the composition of first lads]. He describes it as follows: “First gender — jinsqaviy — is the strong gender (diatonic gender) where the ratio of large second tetrachords is in the range of one moment (1 tone) and a half a moment (0.5 tone), specifically it follows the order of absolute music, then sobbaba, then binsir, then khinsir”. First gender corresponds to the major tetrachord which is it is named diatonic gender.

The second gender is named colourful gender and it was described by Al-Khorezmiy as follows: – “The second gender — jinsmulavvan- colourful gender (chromatic gender), it is divided into three parts in tetrachord. Consequently, this gender corresponds to chromatic gender currently. Even in its description, its creation in half tone ratios shows that it belongs to chromatic notelines.

Al-Khorezmiy describes the third gender uniquely and presents it in three representations. Specifically he says: – “The third gender is called composition, prose, and painter (inharmonious). And that tetrachord (quart interval) sustains four tones and two tones in quarter of a period. 1. It tries to encourage oneself, foster good mood and set up the degree

of joy. It is also called brain worker. Also it is called rajulain — male gender. 2. The spirit is in between overjoy and deep sadness and tries to reach generosity, liberty and bravery and it is called courteousness (khunsaviia). 3. Wistfulness creates the conditions that demand attention to the spirit and it is also called nasaviia (female gender)” Unlike first and second genders the third gender itself can be studied in three directions. They are education, prose and painter. The painter currently corresponds to inharmonious gender. Composition is separated into three types according to its effect on spirit.

Al-Khorezmiy left invaluable information regarding famous theoretical systems of his time in the chapter devoted to music of his groundbreaking work “Mafotixu-l-ulum”. This helps us to understand the theory of music that was widely used in the middle ages. The fact that “Mafotixu-l-ulum” translates as “Key to knowledge” hides a lot of secrets in our humble opinion. Because this masterpiece contains the key to understanding the foundations of science in IX–X centuries. Al-Khorezmiy made this effort to show the right way — the way to all knowledge for us in his work. As we study his work, it is noteworthy that studying “Mafotixu-l-ulum” is big factor in researching Oriental musical traditions.

### References:

1. Liber Mafatih al-Olum. Auctore Abu abdallah Mohammed ibn Ahmad ibn Jusof al-Khowarezmi/Ed., indicts adjecit G. Van Vloten. – Lugduni – Batavorum, E.J BRILL. – 1968. – 235–246 p.
2. Bakhodirov R. M., Abu Abdulloh –Al-Khorezmiy and the history of science. T.; “O’zbekiston”, – 1995.
3. Matyoqubov O., Introduction to musical traditions of folklore. – T.; “O’qituvchi”, – 1983.
4. Oripov Z. T.; Resources of oriental music. – T. – 2008.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-17-21>

*Berdikhanova Shakhida Nurlibaevna,  
Senior Research Fellow-Competitor  
State Conservatory of Uzbekistan  
E-mail: shahida88@bk.ru*

## Metrorhythmically structure songs of the lyrical Karakalpak epos

**Abstract:** The aim of the article is to identify the characteristics of the structure of the composition metroritmicly vocal lyrical sections Karakalpak epos. We consider some of the specific forms of organization and melostrof defined functional significance in shaping the rhythm of songs.

**Keywords:** Karakalpak epos, lyrical dastan, melostrofa, metroritm.

Бердиханова Шахида Нурлыбаевна,  
старший научный сотрудник-соискатель  
государственной консерватории Узбекистана  
E-mail: shahida88@bk.ru

## Метроритмические структуры песен из Каракалпакских лирических дастанов

**Аннотация:** Целью статьи является выявление особенностей метроритмической структуры в композиции вокальных разделов каракалпакских лирических дастанов. Рассматриваются некоторые специфические формы организации мелостроф и определяется функциональная значимость ритма в формообразовании песен.

**Ключевые слова:** каракалпакский эпос, лирические дастаны, мелострофа, метроритм.

Совершенство на протяжении многих веков, каракалпакская музыка сложилась как развитая монодическая культура, обладающая многообразием жанров и форм. Изустно профессиональное творчество, народная музыка каракалпаков нашло свое отражение в характерной форме традиционного фольклора — эпических сказаниях, в частности в жанре «дастан». Как отмечал Сагитов И. Т. — «Каракалпакский эпос является большим богатством духовной культуры каракалпакского народа, его вкладом в сокровищницу мировой культуры» [5, С. 102].

Изучение каракалпакского эпического творчества, его этногенеза, жанрово-стилистических и исполнительских особенностей, а также специфики композиционной структуры вокальных и инструментальных частей дастанов представляется одним из мало освещенных и актуальных задач современного музыкознания.

Особую значимость в монодийных национальных культурах (и не только) основной формой выражения структуры музыкального языка наряду с ладовой сферой огромную роль выполняет ритм, понимаемый в качестве организованного во времени процесса музыкального движения.

В данной статье мы рассмотрим некоторые принципы метроритмической организации мелостроф на примере песен из каракалпакских лирических дастанов.

Мелострофа (МС) — это иерархически выстроенная целостная мелодико-ритмическая структура поэтического четверостишья или полустышья.

В МС дастанов очень сложно определить свойственные всем песням типологические черты, так как на первый план в данном случае выходит индивидуальный подход, импровизационное мастерство и исполнительские возможности бахши.

Так рассмотрим МС песни «Дад элингнен»:

№ 137 «Дад элингнен»

КХН. с. 188

А 1 2 3 4 5 6 7 8 9 C 10 11 12 13 D 14 15 16 17 18 19 20

А-ға- пар\_ қа - шықа-ра - нынг, дад а-линг-нен, а - дад а- линг -  
нен, яр\_ зи-я зул-шы е шил па-ра- нынг, дад а-линг- нен,  
дад а- линг - нен а - дад а- линг - нен

Особого внимания здесь привлекает метроритмическое строение композиции, которая по классификации Холоповой характеризуется как нерегулярный тип ритмического стиля (Термин регулярности и нерегулярности приведено Холоповой В. Н. в книге «Музыкальный ритм», автор, в своем труде классифицируя ряд типологически важных черт музыкального ритма, дает характеристику — регулярному и нерегулярному типу ритмических стилей (структур)) [4]. То есть, с 1–8 тт идет в размере  $\frac{2}{4}$ , 9 т —  $\frac{3}{4}$ , 10–15 тт —  $\frac{2}{4}$ , 16 т —  $\frac{3}{4}$ , 17–20 тт —  $\frac{2}{4}$ , чередование размера вначале после 8 тактов —  $\frac{3}{4}$ , далее после 6 тактов —  $\frac{3}{4}$ , и в конце после 4-х тактов создает так называемую «дышащую» структуру (форму). Музыканты в зависимости от исполнительской ситуации вводят в музыкальную композицию ряд изменений. В данной МС, мелостроки состоят из симметричной разновидности восьмисложника, что подчеркивается распевом внетекстовых слогов, появляющихся после каждого четырехсложного бунака. Цезуры в поэтическом и мелодическом плане идентичны кроме первой строки, где остановка (цезура) выявлена распевом четвертого слога, а в последующих строках цезура образуется распевом внетекстовых слогов. Относительно для первой строки хотелось бы подчеркнуть, что ее несимметричная структура в отличие от симметрического связано со строением стиха. Во многих каракалпакских песнях начальные строки отличаются от остальных мелодическим и стихотворным оформлением, они в основном предназначены для привлечения внимания слушателей.

Агалар | кашы каранынг, 3+5

Дад алингнен, | дад алингнен. 4+4

Зия зулпы | шилпаранын, 4+4

Дад алингнен, | дад алингнен. 4+4

Так, в выше приведенном примере, присутствуют и элементы регулярности и нерегулярности. Нерегулярность ритмического стиля, проявляется через переменность размера  $\frac{2}{4}$  на  $\frac{3}{4}$ . В данном случае на фоне варьировано повторяющихся РФ выделяется нарушение установившегося ритмометрического

рисунка в кульминационной зоне, приходящего на «точку золотого сечения», и данная часть подчеркнута сменой размера на  $\frac{3}{4}$ , что приводит к расширению кульминационной зоны и здесь можно говорить об однозначно формирующей роли ритма.

Подобная «дышащая» структура придает импровизационность мелодическому становлению и свидетельствует об усилении значимости собственно музыкального начала.

Как отмечает В.Н. Холопова: «Взаимодействие, борьба элементов регулярности (ритмических «консонансов») с элементами нерегулярности (ритмическими «диссонансами») — один из важнейших факторов музыкальной выразительности и формообразования, благодаря которому в процессе возникают моменты напряжения и разрежения, создается динамический ток в музыкальной форме» [4, С. 20].

По словам автора, элементы «регулярности» и «нерегулярности» могут применяться, активно взаимодействуя друг другом. Основное различие при этом, может выделяться в их функциональном соотношении — господством, подчинением или равномерном положении того и другого, то есть в регулярной ритмике элементы регулярности доминируют, нерегулярные подчинены, а в типе нерегулярной ритмики, наоборот, преобладают элементы нерегулярности.

Регулярность и нерегулярность ритмических стилей будем рассматривать не как чередование четных и нечетных ритмических размеров, а главным образом, делая акцент на вариативности, изменении протяженности мелострок и на использование подобных «дышащих структур» в целях формообразования.

В песне «Сен яр гедеги» из дастана «Гарип Ашик» также отчетливо проявляется формирующая роль метроритма, которая подчеркивается варьированием и изменением ритмического рисунка в третьей четверти формы, которая подчеркивает кульминационную зону. В данном примере кульминационная зона по сравнению с предыдущими строками построена в размере  $\frac{2}{4}$ , что способствует ускорению темпа:

## № 138 «Сен яр гедели»

КНП. с. 142

Нерегулярность здесь проявлена за счет смены размера  $\frac{3}{4}$  на  $\frac{2}{4}$ , ритмического оформления и неквадратности тактовых группировок. То есть, здесь первое полустишие имеет 5 тактов, а второе 10, здесь ритмоинтонационное развитие,

способствует «раздвижению» формированию общей для всей каденционной части.

Своеобразный принцип организации кульминационной части песен имеется в МС песни «Дәрдиңнен»:

## № 139 «Дәрдиңнен»

КНП. с. 170

Здесь применен очень интересный прием масштабного «сжатия» (тт. 11–13) способствующий, при отсутствии звуковысотного обновления, формированию зоны напряжения, своеобразной метроритмической кульминации.

МС характеризуется заметной нерегулярностью (не стабильностью) временных соотношении мелострок:

Сени деп бағманға хызмет/етермен – 6 т

Билмем мақсетиме қашан/жетермен – 4 т

Жат еллерге басымды алып/кетермен – 3 т

Өзге уатан тутар болдым/дәрдиңнен – 8 т

Аналогичный принцип организации МС наблюдается в песнях «Теке нальш» и «Дембермес»:

Подводя итог по рассмотрению МС композиционных основ, характеризующих песни лирических дастанов, следует отметить, что:

– в МС дастанных песен, наблюдается явная тенденция к формированию крупных композиционных целостностей, в которой принимают участие как внешние, так и внутренние факторы организации. Следует отметить важную роль метроритма в этих формообразующих процессах. Выявлено несколько приемов композиционного укрупнения:

– путем объединения двух и более мелострок ритмоинтонационными и инструментальными средствами;

– создание целостной структуры мелостроф (МС) с помощью метроритмического варьирования;

– формирование единой композиционной основы песни путем образования общей кульминационной зоны;

Процесс объединения мелостроф (МС) в более крупные целостности — композиции всей песни, является следствием профессиональных установок бахши и привносит в сферу музыкальной выразительности новые краски, другое ощущение времени, контраст и напряжение.

### Список литературы:

1. Айымбетов Қ. Халықданалығы. – Нөкіс: Қарақалпақстан, – 1988.
2. Афолина Н. Ю. Проблемы ритмического анализа/Ритм и форма: сб. ст./ред. Н. Афолина, Л. Иванова. – СПб., – 2002.
3. Байгаскина А. Е. Ритмика казахской традиционной песни. – Алма-Ата: АГК, – 2003.
4. Холопова В. Музыкальный ритм. – М: Музыка, – 1980.
5. Сагитов И. Т. Каракалпакский героический эпос. Т., 1962.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-21-23>

*Matyakubov Matrasul,*  
*assistant professor of the pulpit "Traditional performance"*  
*State conservatory of Uzbekistan*  
*Tashkent. Republic of Uzbekistan*  
*E-mail: navouzbek@mail.ru*

## From history music performance Khorezm

**Abstract:** The history of the music of Khorezm — the great history, leaving their own root last ages and traces. She is connected with study enormous amount spoken and written history and literary firsthand. In presentation of the authors of the book she covers approximately from beginning nineteenth age. In principal, it is important and that in illumination this second period to histories, they select two main circles of the sources.

**Keywords:** performance, music, tradition, islam, makom, music instrument, metro-rithm, dastan.

The history of music of Khorezm are conventionally divided into two periods. First — it is not foreseeable, and a great story, with roots back centuries and traces of which are lost in myths and legends. It is connected with the study of the vast number of

oral and written historical and literary source. Second — it is the immediate and foreseeable history of Khorezm music. In the view of the authors of the book, it covers approximately the beginning of the nineteenth century. It is crucial, and that in light

of this second period of history, they are two main range of sources. One side texts tanbur notation as a reliable scientific evidence on the poppy, which is a kind of clot Khorezm classical music traditions. On the other side, focuses on oral traditions that live during form convey to us the age-old historical musical currents flows. It would merge as the history and theory of music of Khorezm together.

The existence of Khorezm notation, as it is called V. M. Belyaev, has long been known. Publications on this subject are found even in the “Turkestan departments.” In other foreign press, particularly in the English magazine “Shark” V. M. Belyaev wrote the small article about this unique musical source, it was published in 1923. This important documents on the basics maqoms to content tanbur notation accessed prominent scientists V. Uspensky, V. Belyaev, G. Farmer, I. Radjabov and others. V. Uspensky in his small and programmatic article “Uzbek classical music” leads “Mukhammas Ushshok” fragment of the play in his own deciphering of Khorezm notation [1].

Wonderful ethnographer V. A. Uspensky his time (1879–1949) calls Khorezm “Music of Mecca”. For Russian ethnographer, educated at the Saint Petersburg conservatory, in addition to information about the mythological order Korkut, Kambar Ata and Ashik Aidin, were needed convincing material from a living musical practice. He wanted to directly experience these ideas and images through the prism of current practice.

Listen performers of Khorezm dastans and through it to form an image of the patron of the arts by Ashik Aidyn. Indeed, Khorezm epics constitute a special branch in the musical culture of the region. From other related epic tradition differentiates their pronounced of musical beginning. Mainly they stand no narrator-storyteller, singer and musician. From this point of view, it is akin to the epics of Khorezm Ashug traditions and by chance the founder of this art is considered Ashik Aydin. Notice how it is said in Navoi, “I am the creator of the music” and “dastans performer at banquets”. That is, the identity of the creator of the musician is embodied in the title of epic poems and they sound at social gatherings — feasts.

It is noteworthy that the protagonists of the epic poems of Khorezm are the musicians: Ashik Garib, Ashik Hamra, Ashik Mahmud and others. Topics related the glorification of musicians and music as the noble art, a great spiritual power, encourages people to perfection and harmony with the environment. And all this is done within the framework of sharia. In this, perhaps, the main essence of the aesthetic credo of “Music of Mecca”.

Khorezm bordered with another musical hotbed of the ancient world — Khorasan. From his old capital was originally celebrated musician Barbad Marvi (585–638), who served at the court of the sasanian king Khusraw Parviz (590–628). One of the main merits of Barbad recognized medieval science of music — his creation of the first canonical modal system, which consisted of seven modes, named pard. Barbad is attributed to the late poetic-historical and scientific tradition (Abulkasim Firdausi, Nizami Ganjavi and other) creation tool barbat — short lute, which has become over time a prototype and “generative model” for the arabic oud and the general Muslim.

Both of these inventions — the first tool and system modes — were involved in the complex process of the formation of muslim models of musical culture. The formation of this civilization model was accompanied by a confrontation, the interaction and integration of various regional schools and traditions. They were perceived as real and historical facts of creation, and as symbols of different cultural traditions. The image of the Barbad was a striking symbol of the persian musical tradition.

In understanding the historical continuity of the existing traditions of the Uzbek classical music with ancient origins, you must pay special attention to the interaction of organic bases with fretted musical instruments systems. As the instrument performs the personification of a music system: bow kobyz — ancient Turkic epic and throat singing; saz-dutar — dastans (musical poems) and ancient “Dutar maqoms” Khorezm; Barbat — Horasan system “Tunes Barbad”; tanbur — maverannahr maqoms school. This principle is in essence based on the traditions of the so-called “practical theory”, which is then in the time of Farabi was called

“practical science of music”, opposed to “theoretical science of music”.

Practical theory, deeply fused in musical reality was very tenacious tradition in the conditions of existence of the oral music of high style. The principles of its sustainable transition from one era to another. Even in times of universal system of “community theory”, practical science remained in demand in a variety of regional traditions for example, Muhammad Nishapuri school in Khorasan.

The second very important point in the history of musical thought is — becoming the canonical modal system, which was the forerunner of classical music, in the highest sense of the term, in the Muslim world. Therefore, music system Barbad, as the first decisive step in this direction deserves special consideration.

Another difference Khorezm music poems from other epic tales that are performed, accompanied by an instrumental ensemble composed dutar, brass instrument bulaman or three-stringed gidjak and doira. This tool is the leading dutar. He seems to regulate the different keys, melodic foundation epics, on the similarity in tanbour Shashmaqom system. In Khorezm dutar also called “saz”. In the test of Navoi, the term has a broader meaning. In summary, the value of all musical instrument with a long neck, including dutar. Second — is the personification of the start of the melodic, modal base system, music, harmony — in the sense that these concepts are put into Ancient Greeks.

Since the beginning of the XX century instead dutar Khorezm Bakhshi began to use tar, which has a loud sound. In Khorezm, unlike Azerbaijani container, the scale on the fretboard is equipped similarly to dutar. Performed on it too traditional touches dutar.

Bulaman, gidjak or serve as a means to strengthen and support on the melody line of song and music dastans. It is especially important for large concurrences of folk when epics are performed in large rooms or outdoors.

Doira emphasizes usul — metroritmik basis epos of musical numbers.

Thus, due to the ordering modal, melodic and musical poem metroritmik bases of Khorezm style approach to the pop musical language. However, un-

like maqoms in dastans still not totally identified and rhythm modal base. It is only planned as a random (non-systematic) single non-systematic names of some of the most established names melodic complexes [2].

Among Khorezm dastans has an epic poem called Kambar Ata. In addition to AkzoNobel Khorezm widespread ancient melody “Alikambar”. As far as the images of the Kambar Ata and Alikambar linked, it is difficult for us to judge today. However, the fact that this tune, common in instrumental and vocal versions, until recently wore a sacred meaning. Even before the middle of the last century, every ritual and ritual music playing in Khorezm, started with a solo or ensemble performance Alikambar melodies. More then, for a long time in Khorezm there is an iconic “song-risola” to the tune of Alikambar, which serves some guidance — code musicians. In the light of world history are displayed moral and ethical norms and rules of life and activities of singers, musicians and Bakhshi.

The following eleven titles of the Dutar maqoms: *Irok, Chapandoz, Mugulcha, Navoi, Sadri Irok, Rovi, Orazi Bom, Tashniz, Madun Dali, Okh Yor* and *Miskin* are mentioned in the book «Essays on history of Khorezm music». In the performing practice, they are not played in a definite, established order.

This fact also proves that the Dutar maqoms are based on the principle of simple row arrangement.

As a whole, the Dutar maqoms are a multi-variable and multi-layer phenomenon. Among the above-named eleven titles, there are examples of pieces of music which historic roots ascend to mytho-epical or musical-poetic traditions of Central Asia. There are also compositions conjugated with legends, traditions and other ceremonial and cultic events. For instance, there are legends around the Alikambar, Madjnun-dali, Orazi bom and other Dutar maqoms that help us look into the deep archaic roots of the Uzbek classical music.

Yet, the most interesting and beneficial primary source of information about the Dutar maqoms of Khorezm are the notations by Muhammad Kamil Devani (1887–1938) made in the middle of the 20s of the 20<sup>th</sup> century. He was an outstanding personality and his creative legacy is of pro-

found importance from the viewpoint of history and scientific basis of the Dutar maqoms. The most valuable point is that he has left us the unique notations of seven cycles of the Dutar maqoms

with authentic identification of nomenclature of the rhythmical formulas components as well as a detailed syntactic segmentation of musical structures and poetic texts.

### References:

1. Uspenskiy V.A. Classical music uzbeks. – T., – 1927.
2. Matyakubov B. Doston navolari/Melodies dastan. – T., – 2009.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-24-28>

*Mirtalipova Iroda,  
1-course senior scientific employee-competitor  
State conservatory of Uzbekistan.  
Tashkent, Republic of Uzbekistan  
E-mail: navouzbek@mail.ru*

## Oriental microchromatics and its role in the creativeness of the Uzbekistan composers

**Abstract:** Oriental tunes were represented by western modern music examples. It is to be noted that the composer has met his goal because the listener can feel the oriental spiro in the work.

In conclusion, it serves as the facilitator to the prospect of creativity of such Uzbekistan composers as D. Saidaminova, D. Yanov-Yanovskiy, A. Kim, P. Medyulanova, etc.

**Keywords:** composers, interval, tuning, science, music, tradition, microtone.

Microchromatics was broadly used in composers' music, is one of the developing trends, and is based on splitting the half tone which is the smallest interval of the equally distributed keyboard tuning into even smaller intervals.

This phenomenon called microchromatics includes the study of historical stages of many centuries.

This phenomenon was given different terms in the study of oriental and western music. For instance: enharmon, neutral intervals, a complex of ornaments (ornamentation), tender note, ultratonics, microtone.

Y.N. Holopov, a scientist, was the first to describe in detail the term microchromatics.

The root of microchromatics pertains to the theory of Hellenic music. Quarter-tone microchromatics was widely spread in musics of ancient Greece and Rome, was one of the existing three interval systems. The Greek theoreticians described microchromatics and having reviewed it as an individual

quarter-tone interval system called it "enharmonics" [1, 545–550].

In the 9<sup>th</sup>-10<sup>th</sup> centuries, the science of music that was added to the sphere of several research, independent sciences, emerged as a result of mixture of various cultures, i. e. saturated with such local musical traditions as Central Asian and Iranian, it synthesized the achievements the musical theoretical mentality of other countries and peoples.

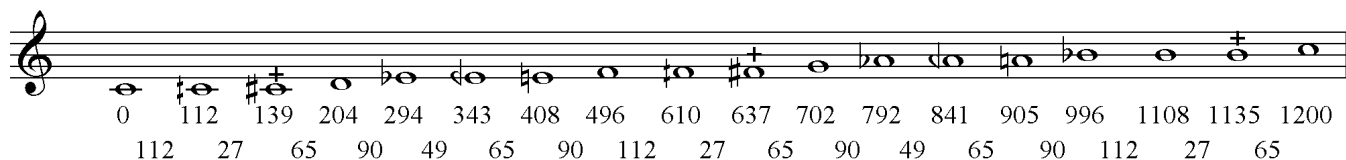
In those times, the Greek science flowed with a broad stream into the cultural centers of Central and Middle Asia. In the 9<sup>th</sup> century, "The House of Wisdom" was established in Bagdad and one of its tasks was to translate Greek works and supplement with interpretations.

The seventeen-step series of sounds was discovered during the times of Forobi and Avicenna, but its latest shape developed in the 13<sup>th</sup> century and was further reinforced in the works of theoreticians who lived and worked in the following centuries.



One of the important theoretical problems of the series of sounds is microchromatics. This subject was covered in Forobi's work "The Big Book of Music". Forobi studied the colors of various associated tetrachords deeply elaborated by the ancient scientists [2, 75–77].

Avicenna, the famous encyclopedic scientist and musician, was the first in the history of oriental music who accurately defined the seventeen-step series



Modern researchers confirmed different points of view regarding the oriental series of sounds.

L. Koval, the musical scientist, studied tuning high-pitch and interval organization based on the Uzbek national musical instruments, put down the Uzbek music into graph by using a chromatic stroboscope (analyzer defining pitch level) in a musical acoustic laboratory at the Moscow State Conservatoire.

Y. Kon describes his point of view on microchromatics as follows: the width of sound limits enables the series of sounds "to finely differ" in various ways, i. e. it is the transfer of all gradations (from one state into another) of pitches outside the limits. Application of various "fine differences" has its role in the Uzbek folk music, for instance: neutral intervals (3rd, six, second, 7th) were believed to be the result of fine difference of the seventeen-step series of sounds.

Musicologist S. Takhalov defined two extremely important limits of putting to melody and describes them as follows: composition of sound, i. e. the sound is the root, and has a decorative feature, and tuning on a specific basis (a superstructure) [3, 6–9]. At the same time, S. Takhalov studied in his research the melismas used in the Uzbek music, called them a complex of ornaments (ornamentation) and at the same time he marked them with the Western melisma signs: grace note, trill, etc.

Development of the new musical language system in the 20<sup>th</sup> century arose great interest in the musical micro-world. Particularly, attempts to understand and enhance internal features of a sound have resulted in appealing to the system of microchromatics, overtones.

of sounds. F. Ammar, the Arab musical scientist, transferred the seventeen-step series of music into notations.

Beginning from the 15<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries, oriental music modes continued to develop in the music of each people with notable differences. This situation was reflected in the whole series of sounds and kept developing step-by-step in individual national musical culture.

In the 20<sup>th</sup> century, the composers of the West used the microchromatic phenomenon in their works in two forms: step-like and colour. Of whom I. Vyshnegradskiy, S. Denisov, A. Schnittke, Ch. Ives, A. Haba, K. Penderetskiy, V. Lyutoslavskiy, L. Nono, S. Gubaydulina should be mentioned.

In the process of analyzing the composing practice, we tried to theoretically define and describe the step-like and color microchromatic types.

**The step-like microchromatics** is the type of microchromatics that has clear sound pitch and at the same time defined with the mark of microchromatic alteration.

**The colour microchromatics** is the type of microchromatics that is described in a different melismatic (glissando, in particular) version.

Another version described in written manner in the 20<sup>th</sup> century, i. e. the sounds of timbre color is the **sonorics**. The sonoric method is an experiment in seeking new sound colors and it is the sonoric method that is based on the microchromatic phenomenon.

Having appealed to microchromatics, the composers of Uzbekistan have been trying to enhance the national moral values by using this method, i. e. to understand the oriental musical mind.

D. Yanov-Yanovskiy has expressed the following ideas regarding this phenomenon: "It is known that the 20<sup>th</sup> century European music is being enriched by appealing to the oriental music. For example, O. Messian, J. Cage, L. Nono, J. Crumb. Interest in the oriental music was an impetus for study

of new genres by performers. Examples like performance of raga by I. Menukhin jointly with Ravi Shankar can be mentioned. So many methods and types of modern composing techniques are not simply the root of the traditional music, but also closely connected to the performing practice, for instance, aleatory music, mini-music, microchromatics have been initially the natural melodiousness of oriental music” [4, 71–74].

We can see that the rich expression potentials of the microchromatic means are sensitively used in the step-like and color versions in the works of the Uzbekistan composers.

Composer D. Saidaminova’s work “In memory of the friends” was written for symphonic orchestra in 1999 and its first world performance was dedicated to symphonic music which was performed in the second International Festival in Tashkent.

The subject of the work was expressed in expressionistic symbols (a human being’s feelings, loneliness) which were presented in music by principles of minimalism [5, 1].

Leit-motifs sound on the basis of minor second and its different types, the step-like and color microchromatic types, in particular, constituting the base of the said work. In this term, the chromatic and leit-motif versions with two types of microchromatic seconds are as follows:

1) glissandolized second ↑



1 a) glissandolized second ↓



2) triol quarter-tone ↑



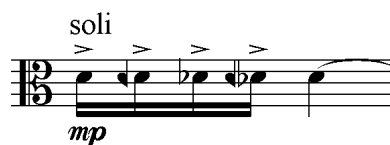
2 a) quarter-tone-stressed ↑



2b) quarter-tone ↓



3) a sound quarter-tone, a three-quarter tone ↓



Composer D. Saidaminova uses microchromatics in this work as very strong color. Also, second leit-motiff versions serve as the work’s centralizing factor, the grounds constituting the unit.

We decided to appeal to the work “Rag music” by A. Kim, another skilled Uzbekistan composer.

Harmonization of the 20<sup>th</sup> western music traditions with various oriental musical instruments can be observed in the work “Rag music” by A. Kim.

Of Which: Indian organ, sheng, the Chinese organ, erhu, the Chinese violin, Turkish kemenche, qonun, Thai gong, “slide” flute is of flute-type shape, connected to jemba percussion instrument and produces whistle-like sound. European professional instruments: clarinet, bass clarinet, viola, contrabass, vibraphone, tam-tam (performed with a contrabass bow) prepared piano.

Microchromatic potentials were used in natural flageolets, glissando as well as three-degree microchromatic microwaves in the works.

As was mentioned above, there was another aspect specific to modern music polythematics in this work, each musical instrument has its melody line. Indian organ was introduced as organ pointed sound and diagonally added or reduced sounds composed as per minor, major seconds produced cluster properties. At the same time, the musical instrument contained clusters which were reduced through diagonal movement. Existence of such melody line across the work was used as specific theme color. When Indian organ sounds, vibrating sound is produced which means that it is a musical instrument that discovers the microchromatic property.



The step-like type of microchromatics is produced only on qonun musical instrument, at the

same time, it is one of the themes that is able to obviously present the theme of oriental tunes.



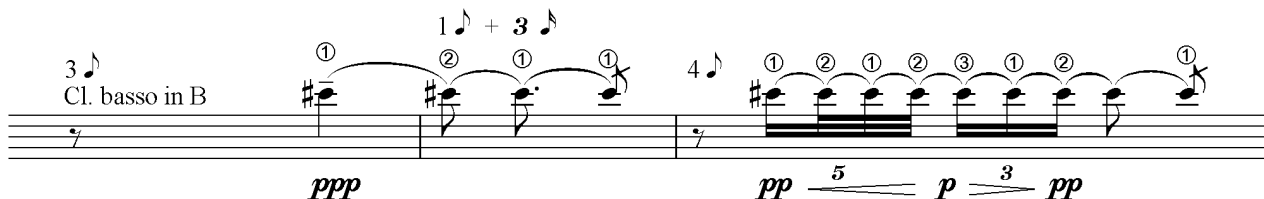
The color type of microchromatics was produced in all other musical instruments that sounded in the work "Rag music". The part of Sheng

musical instrument was represented in a version based on one accord, it also had its position in the work as organ point.



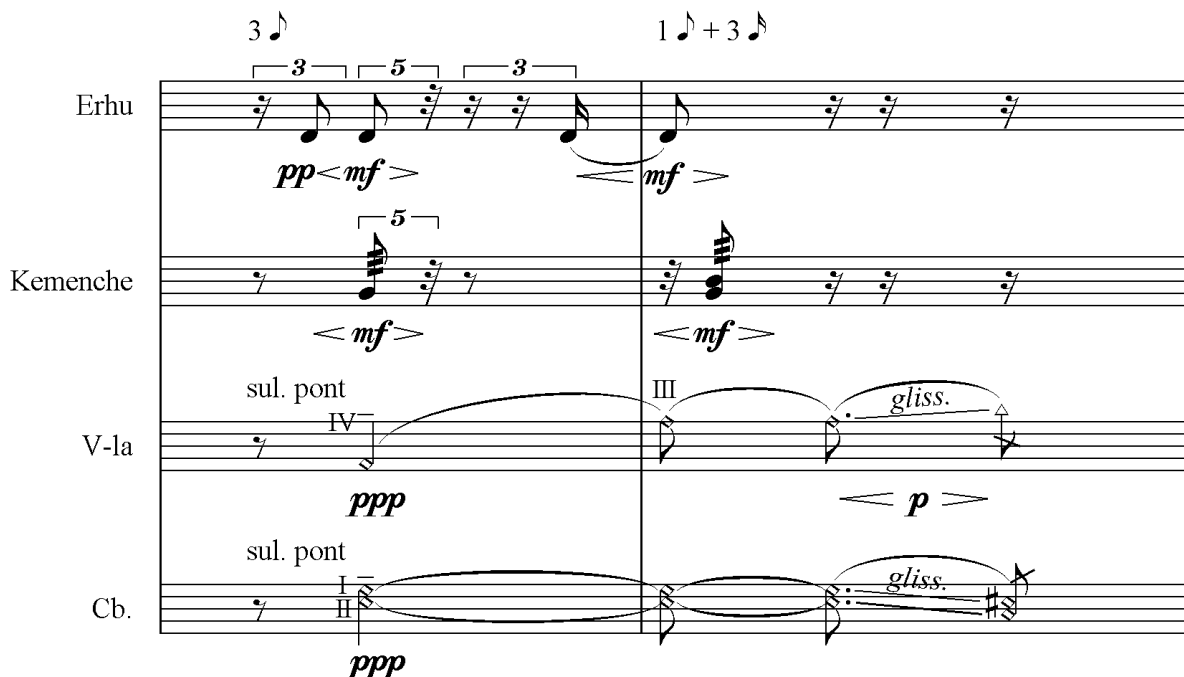
A change in the finger notation in clarinet and bass clarinet B musical instruments is presented through microchromatic three degree micro-waves,

i. e. gave an opportunity for listening to three various colors of a quarter-tone.



The color-type microchromatics can be observed on erhu, kemenche, viola, contrabass of the group of

bow-instruments.



The sound of erhu musical instrument was introduced as organ point and was developed across the work and enriched with new means used in modern music.

Oriental tunes were represented by western modern music examples. It is to be noted that the

composer has met his goal because the listener can feel the oriental spiro in the work.

In conclusion, it serves as the facilitator to the prospect of creativity of such Uzbekistan composers as D. Saidaminova, D. Yanov-Yanovskiy, A. Kim, P. Medyulanova, etc.

### References:

1. Holopov Y. N. Harmony. The Practical Course, part 2, Harmony of the 20<sup>th</sup> century – M., – 2005.
2. Daukeyeva S. D. The philosophy of music of Abu Nasr Muhammad al-Farabi. – Almati, – 2002.
3. Tkhalov S. M. Problems of performance and notation of traditional Uzbek and Tajik instrumental music. A dissertation abstract. – T., – 1987.
4. Azimova A. The Thread. “Musical Academy”. – No. 3, – 1992.
5. Gabitova A. Minimalism in music: the genesis, evolution, expressive opportunities. – T., – 2007.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-28-30>

*Nasirova Yulduz,  
Ph D in History of Arts  
State Conservatory of Uzbekistan  
E-mail: shirin.bukhari1@gmail.com*

## East-West issues based on the example of the Uzbek opera history

**Abstract:** History of Uzbek Opera through the prism of East — West music genre issues. Uzbek music folklore and its role in development of the Uzbek opera genre.

**Keywords:** Folklore, composer, composer’s folklorism, folklore development, music creativeness, east — west, Uzbek Opera, history stages

*Насырова Юлдуз,  
Кандидат искусствоведения  
Государственная консерватория Узбекистана  
E-mail: shirin.bukhari1@gmail.com*

## К проблеме «Восток-запад» в истории узбекской оперы

**Аннотация:** История узбекской оперы в контексте проблемы Восток — Запад. Узбекский музыкальный фольклор и его роль в формировании оперного жанра.

**Ключевые слова:** Фольклор, композитор, композиторский фольклоризм, освоение фольклора, музыкальное мышление, восток — запад, узбекская опера, этапы истории.

История развития узбекской оперы по существу есть наглядный пример действия на практике проблемы Восток-Запад.

Парадоксальность заложена в самом понятии узбекская опера, то есть слиянии горизонтальной

устремленности узбекского мелодического наследия с доминантой монодического мышления и многоголосного гомофонно-гармонического склада композиторского мышления, пишущего партитуру оперы.

Углубленный взгляд на историю узбекской оперы в контексте названной проблемы Восток-Запад был возможен при решении таких задач, как определение и классифицирование методов использования или переинтонирования (термин Б. В. Асафьева) фольклора в узбекском композиторском творчестве. Это был процесс выявления особенностей и закономерностей «внесения» фольклорного материала и фрагментов из макамов в тематизм узбекских опер на различных этапах развития жанра оперы в республике. Как следствие, наблюдение за процессом «созревания» авторского тематизма в операх композиторов Узбекистана и в аспекте проблемы фольклор и композитор.

История узбекской оперы, которая начинается с определенной даты — 1939 года — премьеры первой оперы «Буран» С. Василенко и М. Ашрафи может быть разделена на несколько этапов, 30–50 годы XX века, когда начался период становления принципов претворения фольклора в узбекской опере; 60-е годы, когда в узбекской опере наметился отход от цитатного способа работы с узбекским народным мелосом на пути создания индивидуального оперного тематизма с национальным мелосом; 70-е годы, когда в истории узбекской оперы были рождены в достаточно широкой жанровой панораме новые оперы с тематизмом, свободным от цитатного претворения. По термину Б. В. Асафьева «переинтонирование» узбекской мелосферы (термин И. О. Земцовского) — это авторский тематизм, насыщенный узбекскими национальными чертами тематизма, однако, они, тем не менее стали плодом авторского композиторского мышления.

На перекрестке нескольких проблем, в частности, фольклор-композитор, систем переинтонирования музыкального фольклора, способов, которые стали иллюстрацией действия синтеза различных по своей природе типов мышления: монодии и многоголосной вертикали синтетического жанра оперы.

Типы и формы работы каждого композитора с отдельной определенной цитатой из узбекской монодии начались, как отмечалось выше, с оперы «Буран», созданной в соавторстве профессионального мастера композиции, известного

и маститого профессора композиции С. Н. Василенко и его ученика, тогда более всего знатока узбекского народного мелодизма, то есть узбекской монодии, тоже профессионального музыканта-мелодиста из Бухары с таким музыкальным наследием как «Бухарский Шашмаком» Мухтара Ашрафи.

Явление соавторства, с которого начинается развитие узбекской оперы и не только об этом пишется и в истории национальных опер других центральноазиатских республик: Казахстана, Киргизии, Таджикистана.

Претерпевающая эволюцию и развиваясь, проблема взаимоотношений узбекского мелоса и оперного композиторского тематизма остается актуальной. Наиболее часто, уже в 60-е и в 70-е годы стали встречаться более специальные модификации цитатного переинтонирования, такие как избирательное цитирование, приведшее впоследствии к дискретному типу вживления узбекских народных интонаций в композиторский тематизм, то есть шел процесс рождения национальной оперной мелосферы, шло начальное становление решения музыкального аспекта проблемы Восток-Запад. При этом, безусловно, необходимо подчеркнуть, что особенности мышления царившие в узбекском музыкальном фольклоре и каждого оперного композитора сближались по индивидуальному типу, что наглядно иллюстрирует история национальных опер центрально азиатского региона.

Цитатный принцип переинтонирования проявил себя и на втором, и третьем этапах истории узбекской оперы: 60, 70, 80 гг., однако он все более дифференцировался по отношению к мелодиям фольклора. Композитор С. Юдаков, М. Ашрафи, Р. Хамраев, С. Бабаев, М. Бурханов, М. Бафоев работали поначалу в основном в том же жанровом круге. Доля мелодического тематизма, основанного на макамовных мотивах, стала заметно уменьшаться за счет привлечения более широкого ряда фольклорных жанров от обрядовых, трудовых мелодий песен. Вместе с тем новые узбекские оперные жанры определяли и формы работы композиторов с музыкальным фольклором. Цитирование встречается реже, налицо поиски своего авторского тематизма. Завоевание же

такой профессиональной ступени в то время было закономерным и необходимым.

Запад сближался с Востоком и в истории оперы. Законы западного синтетического жанра «припаивались» в тематизме к специфике восточной монодии и довольно успешно, при этом, безусловно, важной определяющей силой был талант профессионала-композитора.

В этом плане 1959 год — год премьеры оперы «Проделки Майсары» С. Юдакова стал важной датой в истории узбекской оперы особенно.

Несомненно, что равновесие между традиционным и современным тематизмом в восприятии оперы тогда должно было компенсироваться в новом жанре очень крепкими национальными музыкальными корнями. Однако современный тип авторского тематизма чаще национально безлик.

Закономерности и важные природные свойства узбекского фольклора тогда еще недостаточно глубоко осмыслены. Далее, при таком состоянии сохранения преемственности связей с письмом композиторов-предшественников все же еще мало учитывались закономерности слушательского восприятия.

Проблемы восприятия нового западного жанра оперы для восточного слушателя был

достаточно неоднозначным и также совпадает по этапам развития узбекской оперы, о которых упоминалось выше.

Если вначале пути оперы Узбекистана переинтонирование цитированием было основным путем привлечения узбекского слушателя к новому, то есть узнаваемость его в лейтмотивах, основных вокальных характеристиках была велика и контрпродуктивна. Процесс сближения уже Востока к Западу узбекского слушателя доминировал в процессе созидания. Однако, впоследствии в композиторском авторском тематизме, рожденные новые тематические образования по своему оценочному качественному уровню чаще не дотягивали до фольклорных и макомных образцов, то есть параллельно возникшие серьезные проблемы неравноценности авторского и фольклорного тематизма. По-видимому и сегодня для повышения уровня каждой оперной партитуры целесообразно рассматривать музыкальный фольклор как благодатную почву для творческого осмысления.

Проблема Восток-Запад продолжает свое шествие по жанрам композиторского творчества, и по опере, в частности, не теряя своей актуальности.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-30-34>

*Radjabova Mashhura Anvarovna,  
The teacher of the pulpit "Theories of the music"  
State conservatory Uzbekistan. Tashkent, Republic Uzbekistan.  
E-mail: navouzbek@mail.ru*

## About problem of the music form in product composer Uzbekistan

**Abstract:** On background of existence traditional music creative activity (makomat and the other forms of the classical national uzbek music) being on its nature monodia, compositions creative activity founding in a milieu of european poliphone and gomophone — a harmonic storehouse developed in two directions. The First — an composers creative activity on base traditional national tune and rhythm — so named processing (basically instrumental genres); large scenic product on base national эпоса and жемчужин classical uzbek poetry (opera. ballets and the other genres). The second — an composition creative activity of the individual nature — most often founded on own stiletto of the composer, basically chamber; vokal-instrumental or instrumental making the more small forms.

**Keywords:** the form, composer, folklore, development, simphone, poliphone, gomophone-harmonic.

*Раджабова Маишхура Анваровна,  
Преподаватель кафедры “Теории музыки”  
Государственной консерватории Узбекистана.  
Ташкент, Республика Узбекистан.  
E-mail: navouzbek@mail.ru*

## О проблеме музыкальной формы в произведениях композиторов Узбекистана

**Аннотация:** На фоне существования традиционного музыкального творчества (макомата и других форм классической национальной узбекской музыки) являющегося по своей природе монодийным, композиторское творчество основывающееся на принципах европейского многоголосия полифонического и гомофонно — гармонического склада развивалось в **двух направлениях**. Первое — композиторское творчество на основе традиционных национальных мелодий и ритмов — так называемые обработки (в основном инструментальные жанры); крупные сценические произведения на основе национального эпоса и жемчужин классической узбекской поэзии (оперы, балеты и другие жанры). Второе — композиторское творчество индивидуального характера — чаще всего основанное на собственном стиле композитора, в основном камерное; вокально-инструментальные или инструментальные произведения более мелких форм.

**Ключевые слова:** форма, композитор, фольклор, развитие, маком, симфонизм, полифонический, гомофонно-гармонический.

Музыкальная форма — в последние годы особенно активно изучаемый вопрос музыковедами разных стран. Как известно, о построении музыкального произведения европейские ученые музыковеды стали задумываться ещё с тех времён, когда окончательно сформировался гомофонно-гармонический и существенно развивался полифонический склад, примерно к концу XVII века. За прошедшие три столетия наука о музыкальной форме постепенно формировалась и претерпела длительную эволюцию на основе изучения и анализа различных произведений по всем существующим направлениям музыкального творчества. Надо отметить, что процесс научного осмысления музыкальной формы шёл также и в развитии восточной музыкальной культуры на протяжении многих столетий. Ни для кого не секрет, что музыкальная наука в числе других важнейших точных наук, являлась основным объектом исследований в трудах великих учёных про-

шлого, таких как — Абу Али ибн Сина, Абу Наср Фараби, Сафиуддин Урмави, Абдулкадыр Мараги, Абдурахман Джами, Алишер Навои, Ал Хорезми, Зайнуллобиддин ал Хусайни, Нажмиддин Кавкаби ал Бухори, Дарвеш Али Чанги и многие другие. Названные учёные — энциклопедисты, поэты-просветители Среднего Востока с самых древних времён отслеживали и систематизировали музыкальное творчество. В своих научных трудах они подразделяли науку о музыке на две составляющие: “Наука о музыке делится на две части: «... [часть], трактующую о тонах [нагамат] и называемую учением о композиции [та’лиф], и часть, трактующую о длительностях [азмине] звуков и называемую учением о ритме [ика]...” (Беляев. “Комментарии к трактату Абдурахмана Джами”) Учение о композиции (та’лиф) в контексте зарождающейся композиторской школы в Узбекистане 30-х годов прошлого века не особенно изучалась и применялась на практике [1, 16]. Так как новая

музыка активно разрабатывалась и устанавливалась представителями европейской музыкальной школы, восточные музыкальные каноны изучались только как древние научные материалы...

Как известно строение музыкальных произведений в начале прошлого века не изучался в качестве учебного предмета в консерватории и музыкальных училищах. Вопрос музыкальной формы как таковой был одним из составляющих в изучении техники композиции того или иного композитора. И выражался в изучении применения средств музыкальной выразительности в купе с мастерством их использования для достижения выражения основной мысли, образов в намеченном произведении. Музыкаведение как наука начинает активно разрабатывать вопрос формы музыкальных произведений, начиная с 30-х годов прошлого столетия. А интерес к форме во всех направлениях искусства, мягко говоря, не одобрялась советской идеологической машиной. Но, несмотря на все мыслимые и немыслимые препятствия в музыкаведении явно выделяется научное направление изучающая строение или форму музыкальных произведений.

В данной статье сделана попытка вкратце сделать исторический обзор развития композиторской школы Узбекистана, а также систематизировать методы и способы по анализу музыкальных произведений разработанные известными учеными, в основном профессоров двух центральных школ музыкаведения — Московской и Петербургской (Ленинградской) консерваторий. По большому счету методика анализа музыкальных произведений опирается на научные исследования и учебно — методические работы таких авторов как Мазель, Цуккерман, Способин, Назайкинский, Медушевский, Бобровский, Холопова и других. В трудах этих замечательных ученых — музыковедов рассматриваются и разрабатываются основные постулаты и понятия в анализе музыкальных произведений. Целью данной работы является исторический обзор эволюции музыкальных форм в произведениях композиторов Узбекистана.

Композиторское творчество в Узбекистане явление относительно молодое. Оно существует

в истинном понимании этого вида музыкальной деятельности сравнительно недолго, примерно с середины 40-х годов прошлого столетия. Основателями узбекской композиторской школы хоть и являлись представители местных национальностей (Мухтар Ашрафи, Талибджан Садыков и др.), фактическая реализация музыкально-художественной идеи намеченного произведения осуществлялась совместно с представителями русской композиторской школы (Василенко, Успенский, Козловский и др.) Этот начальный этап становления профессиональной композиторской школы в основном характеризуется подобными творческими тандемами. В дальнейшем, уже на второй волне развития композиторского творчества появляются представители местных национальностей — профессиональные композиторы обученные на основе русской композиторской школы, владеющие методами и способами техники европейской музыкальной композиции.

На фоне существования традиционного музыкального творчества (макомата и других форм классической национальной узбекской музыки) являющегося по своей природе монодийным, композиторское творчество основывающееся на принципах европейского многоголосия полифонического и гомофонно — гармонического склада развивалось в **двух направлениях**. Первое — композиторское творчество на основе традиционных национальных мелодий и ритмов — так называемые обработки (в основном инструментальные жанры); крупные сценические произведения на основе национального эпоса и жемчужин классической узбекской поэзии (оперы, балеты и другие жанры). Второе — композиторское творчество индивидуального характера — чаще всего основанное на собственном стиле композитора, в основном камерное; вокально-инструментальные или инструментальные произведения более мелких форм.

Композиторское творчество в Узбекистане в историческом разрезе можно подразделить на несколько периодов: первый — возникновение и установление в республике композиторской школы (совместные творческие тандемы: композитор-мелодист, собственно творчество русских



композиторов) 30-е 40-е годы XX века; второй период — наряду с деятельностью представителей русской школы композиции, самостоятельное творчество местных авторов — 50–60-е годы; третий период — до 70–90-х годов прошлого столетия; четвертый период — с конца прошлого века до наших дней. На протяжении этих периодов музыкальный язык, а также формы музыкальных произведений узбекских авторов органично отображали весь спектр современных средств музыкальной выразительности. На начальном этапе развития уклон делался на монументальные жанры. Оперой «Бурани» Мухтара Ашрафи и Василенко начинается новая эпоха узбекской композиторской школы. В данном произведении совместное авторство и указывает на европейского Василенко, который претворил всю техническую сторону (партитура, оркестровка и др.), и Ашрафи — который будучи знатоком узбекских мелодий, существенно обогатил мелодическую палитру всей оперы. На подобном соавторстве было создано множество произведений в основном крупномасштабного, сценического жанра. Следует отметить творчество одного из композиторов того времени — В. Успенского — зачинателя музыкальной драмы. Его высказывания о работе над музыкальной драмой «Фархад и Ширин», во многом объясняет методы свойственные многим представителям русской композиторской школой [2, 70].

Среди русских композиторов того периода особенно выделяется Алексей Фёдорович Козловский. Будучи высококлассным композитором, получившим школу наиболее серьёзного и вдумчивого автора того непростого времени — Н. Мясковского — Козловский обладал поистине редким талантом — абсолютным слухом, сочетающимся с его недюжинными знаниями в различных областях мировой науки и культуры и неутомимой жаждой творчества. Приехав в Ташкент в 1935 году по причине его ссылки из Москвы он, тем не менее, активно включился в музыкальное творчество узбекского народа. Одна из его миссий — сбор «фольклорного материала». То есть он записывал всё, что услышит и заинтересует в своих

ежедневных утренних прогулках по Ташкенту. (Помимо узбекских мелодий песен и танцев, имели место уйгурские, татарские, каракалпакские, таджикские и даже арабские и иранские). Подобное детальное изучение мелодических и ритмических особенностей местного фольклора помогало ему изнутри узнать и впоследствии опираться на национальные мелодии и ритмы в своём творчестве. Основной миссией его как композитора являлось создание новых, уникальных по своей природе произведений. Наиболее известные — симфоническая поэма для голоса с оркестром «Тановар», симфоническая сюита «Лола», опера «Улугбек» и многие другие. Естественно, что он опирался на испытанные временем и установившиеся европейские музыкальные формы, приёмы полифонического и гармонического развития, приёмы оркестровки и т.д. Ну а мелодия, ритм, ладовое наклонение чаще всего являлись оригинальными примерами из узбекской музыкальной культуры. Понятно, что произведение разрабатывалось по европейским канонам, для чего требовалось полифонические и гармонические принципы, а также принципы развития и тематической работы в построении форм установленные в европейской композиции. А. Ф. Козловский наиболее органично совмещал все стороны европейского музыкального языка и формообразования с местным колоритом, вследствие чего возникали неповторимые музыкальные произведения.

С зарождения узбекского симфонизма, начиная от симфонической сюиты А. В. Козловского «Лола» где он использует в качестве музыкального материала узбекский фольклор, до его зрелого периода в XXI веке «Макомных симфоний» Нуриддина Гиясова, композиторами Узбекистана в сфере формообразования была проделана огромная, титаническая работа. В этом процессе намечаются несколько направлений, основным из которых является всё же опора на традиционную классическую и фольклорную музыку узбекского народа. Приоритетными в выборе формы музыкальных произведений являются оригинальные простые и сложные, чаще всего с совмещением

цикличности, в выборе средств музыкальной выразительности опора на современные гармониче-

ские, ритмические, интонационные, тематические принципы развития.

#### Список литературы:

1. Беляев В. А. «Комментарии к трактату Абдурахмана Джами». – Ташкент, – 1961.
2. Ян Пеккер. В. А. Успенский. – Т., – 1959.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-34-38>

*Satbaeva Kuralai Bolatovna,  
undergraduate of the first year of training  
Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
E-mail: Satbaeva-10.92@mail.ru*

## Stages of formation playing piano school in Kazakhstan

**Abstract:** This article has done a brief historical Excursion in Kazakhstan piano school. Most saturated color folk intonations were transformed into works of Kazakh composers' school. With the best samples of foreign methods of teaching piano and piano art in general, luminaries pianism in Kazakhstan left the best standards of performers. It seems that the pianistic art J. Y. Aubakirova and G. I. Kadyrbekova require a separate research.

**Keywords:** culture, school, education, classical compositional skills, piano art.

*Сатбаева Куралай Болатовна,  
Магистрант 1 года обучения  
Казахской Национальной Консерватории им. Курмангазы  
E-mail: Satbaeva-10.92@mail.ru*

## Этапы становления фортепианной исполнительской школы Казахстана

**Аннотация:** В данной статье проделан небольшой экскурс в историю становления и развития фортепианного искусства Казахстана являющегося неотъемлемой важнейшей составной частью музыкальной культуры страны. Рассмотрен путь становления и формирования отечественной фортепианной школы исполнительства. На сегодняшний день в республике успешно ведут активную творческую деятельность такие пианисты, как Народные артисты РК Ж. Я. Аубакирова и Г. И. Кадырбекова и многие другие воспитывающие новое поколение талантливых музыкантов.

**Ключевые слова:** культура, школа, педагогика, классические композиторские навыки, пианизм.

Музыкальная культура казахской степи издревле славится своей необъятной глубиной содержания, лирическими оттенками во всех жанрах, своеобразным исполнительским мастер-

ством и утонченным музыкальным вкусом. Принимая инородные явления в искусстве, и не только, наша культура и ее представители всегда обогащали их присущими национальной музыке

колоритами, тембрами, техническими особенностями, способствовали звучанию новых жанров по «казахский». Известны исторические факты, свидетельствующие о том, что в Казахстане уже в XIX веке инструмент фортепиано находился в некоторых богатых домах. Так, в доме Даулеткерей, одного из правительской знати Букеевской Орды, яркого представителя домбровой школы токпе, были обнаружены рояль и балалайка, также есть сведения о том, что его жена замечательно играла на рояле [1].

Западноевропейские музыкальные формы и нормы начали отражаться в казахской музыкальной культуре с первой половины XX века. Этот классический век профессиональной композиторской школы явился началом становления и развития инструментального исполнительства. Формируются масштабные одухотворяющие жанры музыкального искусства, такие как, кантаты, оперы, симфонии, сонаты и другие произведения.

Вышеуказанный исторический факт непосредственно является влиянием русского музыкального искусства. Это влияние наиболее ярко проявилось в становлении национальной исполнительской и профессиональной композиторской школы письменной традиции. Во главе казахского пианистического искусства стояла русская фортепианная педагогика.

Говоря о фортепианной музыке Казахстана, как об отдельной сфере деятельности в общей музыкальной культуре, нужно различать многоаспектность данного направления. В Советское время огромная практическая помощь народам СССР оказывалась со стороны крупнейших учебных заведений — Московской и Ленинградской консерватории. Еще в довоенные годы в этих консерваториях были организованы национальные оперные студии, готовившие специалистов в целях совершенствования музыкальных кадров союзных республик.

С каждым годом игра на фортепиано привлекала внимание многих начинающих музыкантов, все больше желающих играть на этом инструменте получали возможность совершенствовать исполнительские навыки. Наблюдался рост

педагогического и исполнительского мастерства пианистов. Широкую популярность в творческом портфолио национальной композиторской школы приобретали произведения для фортепиано.

Определенные передовые методики, сложившиеся в русской образовательной системе фортепианного музыкального образования, способствовали воспитанию таких высоких качеств артиста исполнителя, как совершенствование технического аппарата и исполнительского мастерства, помогающих достичь цельности произведения, обрести творческую свободу в процессе исполнения музыкального произведения.

Началом 30-х годов датируются первые детские музыкальные школы в Уральске, Алма-Ате, также здесь открывается хореографическое училище и музыкально-драматический техникум. В годы Великой Отечественной войны в лице эвакуированных педагогов-музыкантов открылась реальная возможность получения качественного музыкального образования в Казахстане. Учитывая эстетически важную роль музыки в воспитании, музыкальные школы открывались во всех регионах страны, где особой популярностью у учащихся пользовалась игра на фортепиано.

Так на более высоком образовательном уровне в 1932 году в Алма-Ате открывается первое среднее профессиональное музыкальное заведение в республике — музыкальный техникум, где заведованием учебной части в дальнейшем занимался отозванный с Ленинградской Академии искусствования аспирант Ахмет Жубанов. В данном училище начали педагогическую деятельность: П. Чугунов, Н. Пренебреженский, Е. В. Иванов (народный артист КазССР), Н. А. Шкаровский (заслуженный артист Каз ССР), профессор Минской консерватории Г. Н. Петров и др. высококвалифицированные специалисты.

Так, на ряду в первой четверке (1938–1941 г) выпуска учащихся музыкального училища им. П. И. Чайковского стали пианисты: С. Домбровская, Е. Федоренко, Г. Чумбалова, Н. Мохова. Как видно из списка, Гульжаухар Чумбалова стала первой образованной девушкой казахкой, получившей профессиональное фортепианное образование. Для нее же, как пианистки, сочиняет

свой «Экспромт для фортепиано» Е. Брусиловский [2]. В лице Г. Чумбаловой можно заметить первые достижения фортепианного исполнительского мастерства в тесной связи с становлением композиторской школы Казахстана. Ее исполнение можно увидеть в фильме-концерте «Под звуки домбры», снятый в 1943 году Центральной объединенной киностудией для показа казахстанским воинам, сражавшимся на фронтах Великой Отечественной войны, который вошел в золотой фонд киноискусства Казахстана [3].

Роль музыкального училища им. П. И. Чайковского в воспитании педагогов-пианистов, виртуозов-исполнителей велика. Так, в дальнейшем, видные выпускники училища: В. Карпов, Н. Потешкин, Н. Мендыгалиев, В. Сечкарь, Г. Станишевская, Е. Ковалева и другие преподавали в стенах Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы [2, С. 47].

Наряду с училищем в 1948 году открывается первая Республиканская средняя специализированная школа-интернат для одаренных детей имени Куляш Байсеитовой. В подготовке среднего звена профессиональных исполнителей данная школа сыграла важнейшую роль. Большое содействие в организации школы сыграл первый ректор Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы И. В. Круглыхин. Учитывая любовь и повышенный интерес к музыке казахского народа, начальством школы В. Лазеровой была организована комиссия для поиска молодых талантов в сельской местности, в составе которой были выдающиеся деятели казахской культуры А. Жубанов, Н. Тлендиев, Б. Жилисбаев. Многие из отобранных ими детей после обучения в школе им. К. Байсеитовой, стали видными музыкантами. Среди них: М. Сагатов, Т. Базарбаев и другие, которые пополнили ряд выдающихся исполнителей и композиторов. Выпускники Московской, Санкт-Петербургской, Киевской консерватории явились основоположниками фортепианного отделения, высококвалифицированные педагоги и исполнители: К. А. Господарь, Р. С. Карцман, Л. А. Кельберг. Необходимо отметить исполнительскую деятельность Л. А. Кельберг, которую совмещала с плодотворной педагогической ра-

ботой. Ее сольные концерты с симфоническим оркестром, исполнение камерной музыки с известными мастерами: М. Шлимаком, И. Лесманом, Л. Эдельманом, И. Коганом вдохновляли молодых пианистов, прививая в своих учениках любовь к фортепианной музыке, она воспитала немало прекрасных исполнителей: В. М. Ибраеву, М. В. Белоусову и др.

Стоит отметить педагога Л. И. Ошкукову — выпускницу Омского музыкального училища и АГК имени Курмангазы, класс доцента Е. М. Зингера, в стенах РССМШИ имени Куляш Байсеитовой, подготовившей плеяду профессиональных музыкантов таких как, А. К. Мухитова, И. Дуброва, В. Потанина, С. Логунова, Г. И. Кадырбекова, С. А. Мариненко и др. В отделении специального фортепианного РССМШИ имени Куляш Байсеитовой работали В. Д. Тартышная, Л. И. Лапан, А. Б. Пестова. Каждый из вышеперечисленных преподавателей воспитали не одно поколение пианистов-исполнителей представлявших и ныне представляющих музыкальное культурное наследие Казахстана, как в стране, так и за его пределами [2].

Учитывая, что история высшего профессионального музыкального Казахстана началась в 1944-го года, с открытием Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы. В годы войны возникла необходимость в прочной базе педагогического состава, в связи с чем директор консерватории А. К. Жубанов пригласил педагогические кадры извне. Отклик на данный запрос учеников выдающихся представителей русской, советской пианистической школы в лице К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, Г. Г. Неугауза, А. Н. Есиповой послужила толчком становления и развития фортепианного искусства в Казахстане. Одни из первых выпускников отечественной консерватории стали педагогами новой Республиканской музыкальной школы, открывшейся в 1964 году, позже названной именем академика Ахмета Жубанова.

В подготовке высококвалифицированных специалистов на уровне среднего звена емкий труд проделал педагогический состав Республиканской казахской специализированной музы-

кальной школы-интернат для одаренных детей им. А. Жубанова.

В становлении отделения специального фортепиано в данном учебном заведении активное участие приняли заведующая отделением Г. П. Зуева, преподаватели консерватории В. Г. Карпов, В. И. Тебенихин, Е. Г. Каримбаева, И. Ж. Абикенова, Л. Л. Минкина. В 70-е годы, в связи с расширением контингента учащихся, к работе отделения привлекаются молодые специалисты, выпускники консерватории им. Курмангазы: Л. И. Лапан, Г. И. Муратова, Г. А. Синякова, Л. Н. Щербакова, Э. Г. Есырева, Т. И. Манжосова, А. И. Тайшибекова, О. В. Коломийцева, Р. М. Юсупова, которые составили костяк отделения специального фортепиано. Позже к активной педагогической деятельности были приглашены ведущие педагоги кафедры специального фортепиано АГК им. Курмангазы: профессор Г. И. Кадырбекова, доцент С. А. Массовер, доцент А. К. Мухитова, профессор А. Ж. Досаева, профессор А. Г. Гринфельд [4]. Вышеуказанный педагогический состав отделения специального фортепиано без усталости работал в русле воспитания исполнителей пианистов, обладающих большим артистическим мастерством. Имея отличительные черты в характере, таланте, индивидуальности, всех их объединяло стремление к росту профессионализма и овладению секретами педагогического мастерства. Целью образовательного процесса является подготовка грамотных музыкантов на основе использования лучших традиций европейской и русской пианистических школ и сохранение при этом своей национальной самобытности. Огромное внимание уделялось пропаганде среди учащихся, изучению фортепианной литературы композиторов Казахстана. За годы существования РКСМШИ им. А. Жубанова отделением специального фортепиано был наработан огромный педагогический опыт, выработался свой почерк [5, С. 13].

В разносторонней сфере развития классических инструментов роль и значение фортепиано в становлении профессионального музыканта крайне важна, в связи с этим, при создании консерватории, согласно приказу № 17 от 9 ноября 1944 года по АГК им. Курмангазы, в комплекто-

вании преподавательского состава, из тридцати пяти педагогов зачисленных в штат — девять являлись пианисты, образовавшие первый педагогический состав кафедры фортепиано. Это педагоги специального фортепиано: профессор Г. Н. Петров, доценты Л. Л. Кельберг, А. Н. Канторович, С. И. Кан, С. Е. Гинзбург, преподаватель М. В. Моклецова, по общему фортепиано: М. И. Окунь, З. В. Иванова и доцент Г. И. Гринфельд. Заведование кафедрой легло на плечи Г. Н. Петрова. К этому составу позднее присоединились И. С. Станишевская, К. А. Господарь и Р. С. Кацман. Основоположники кафедры специального фортепиано, они на долгие годы связали артистическую жизнь и исполнительскую судьбу с первым высшим музыкальным учебным заведением — консерваторией Казахстана [6].

Перед вышеперечисленными талантами стояла нелегкая задача. Сохраняя традиции русского и советского пианизма, воспитать молодых музыкантов исполнителей в новой культурной среде на национальной почве, при этом заложить основы для становления и развития казахской фортепианной школы.

На начальном пути становления консерватории понимание, терпение и поддержка коллектива для руководства была очень важна. В малокомфортных условиях преданные своему делу педагоги работали самоотверженно. В том числе кафедра фортепиано проявила себя как «большая, дружная семья», поддерживая друг друга, обмениваясь мнениями, с первого года, преподаватели отделения обучали 14 студентов [4].

В ряду ярких представителей московской школы пианизма, успешно работавших на кафедре фортепиано АГК им. Курмангазы, явились Г. И. Кадырбекова и Ж. Я. Аубакирова, они стали гордостью музыкальной культуры Казахстана [6].

Окончив класс профессора Г. Б. Аксельрода, Г. И. Кадырбекова начала работу на кафедре с 1974 года. Ее высокое исполнительское мастерство и талант заслужили лауреатство 1-й степени на Международном конкурсе пианистов им. Дж. Б. Виотти в городе Верчелли (Италия) в 1980-м году. Являясь первой казахской пианисткой, добившейся такого высокого звания

на конкурсах подобного уровня, она внесла свой вклад в развитие казахской фортепианной школы. Получив должный почет за свой труд и талант Г. И. Кадырбекова воспитала не мало преемников, получила от Правительства республики звание народной артистки РК (1991 г.) и награждена орденом «Курмет» (2000 г.).

Молодая Ж. Я. Аубакирова, получив Московское образование в классе Л. Н. Власенко, начала работу в АГК им. Курмангазы в 1981 г. С первых же дней как яркая личность Ж. Я. Аубакирова проявила свои многосторонние таланты в исполнительской практике и педагогической работе. Благодаря артистизму и творческой одаренности, пианистка завоевала Гран-При и звание лауреата престижного международного конкурса пианистов им. Ж. Тибо и М. Лонг в Париже (1981 год). В 1983 году там же, в Париже, представительница казахской фортепианной школы Ж. Я. Аубакирова удостоилась главного приза Гран-При и получила звание лауреата международного конкурса камерных ансамблей, (в ансамбле играла со скрипачкой Г. К. Мурзабековой). В 1991 году за яркие исполнительские успехи и педагогический труд Ж. Я. Аубакировой присвоено звание народной артистки РК, в 2001 г. Она стала лауреатом независимой премии «Платиновый Тарлан», 2002 г. — лауреатом

Государственной премии в области искусства. Также ее заслуги были признаны на международном уровне, в 1998 году Ж. Я. Аубакирова была награждена Орденом литературы и искусств Франции. Проявляя высокие исполнительские качества за рубежом, пропагандируя казахскую музыку за пределами страны, пианистка плодотворно воспитывала новое поколение музыкантов на родине, помимо педагогической работы Ж. Я. Аубакирова мастерски совмещала свою разностороннюю деятельность.

Многие талантливые, яркие исполнители избрали в качестве основной — педагогическую деятельность, составив базовый преподавательский состав кафедры. Неуклонный рост творческой активности студентов кафедры можно было наблюдать на внутревузовских конкурсах, ставших традиционными, а также концертах из произведений зарубежных композиторов, где показывают мастерство и педагоги. Педагоги консерватории в качестве солистов и концертмейстеров выступали в крупных городах Казахстана и за рубежом.

Становление и развитие фортепианных отделений в средних учебных заведениях и фортепианной кафедры в консерватории явились основной предпосылкой формирования фортепианной музыки Казахстана.

### Список литературы:

1. История Букеевского ханства. – 1801–1852 гг.: сборник документов и материалов/Сост. Б. Т. Жанаев, В. И. Иночкин, С. Х. Сагнаева – Алматы: Дайк-пресс, – 2002–1120 с.
2. Калиакбарова Л. Т., Калдаякова А. А. «Фортепианная школа Казахстана на рубеже столетий: исторический аспект» – С. 42–45.
3. Калиакбарова Л. Т., Калдаякова А. А. «Фортепианная школа Казахстана на рубеже столетий: исторический аспект» – С. 45/Калиакбарова Л. Т. «По страницам фортепианного искусства Казахстана» Электронное учебное пособие (DVD). – Алматы. – 2010.
4. Мухитова А. К. «Страницы истории развития профессионального фортепианного исполнительства в Казахстане»/Известия НАН РК. Серия филологическая. – 2007. – № 4. Өнертану – С. 46–51.
5. Юбилейная книга А. К. Жубанова «Асыл мура».
6. Журнал «История АГК».

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-39-41>

*Tashmatova Azatgul,  
Ph. D. in History of Arts,  
Professor of the Chair of performing folk instruments of the  
State Conservatory of Uzbekistan  
Tashkent, Republic of Uzbekistan  
E-mail: navouzbek@mail.ru*

## **The orchestra of Uzbek folk instruments — the phenomenon of national musical culture**

**Abstract:** The article deals with the orchestra of Uzbek folk instruments as a phenomenon of national musical culture, shows its artistic growth and the motivating force of its development, the main trends in the direction of change in the organizational structure and repertoire affecting listenership and socio-cultural significance.

**Keywords:** Uzbek orchestra of folk instruments, conductor, concert listener, phenomenon, repertoire, work of art, performing arts, traditional heritage, artistic and aesthetic value.

The formation of the orchestra of folk instruments as a professional polyphonic performing staff — a process long and complicated, which has its own characteristics in different national cultures. The ways of the historical development of musical art inevitably lead to the using of various forms of collective music-making, because the purpose of music is due to the social unity of people. In this direction, the orchestra — a society of musicians, which has its own point of view of collective music-making. The presence of an orchestra is an indicator of the musical culture of the people, their intelligence, talent, skill.

In Uzbekistan, the formation of the orchestra of Uzbek folk instruments was in the middle of the 1930s, although the origins of collective instrumental performance go into the distant past. Traditions of ensemble playing in Uzbekistan have deep roots, which led to the revival of the originality and uniqueness of tone combinations in the Uzbek orchestra of folk instruments. One of the most important factors of the Uzbek cultural identity of the orchestra were parallelisms fourths and fifths of dutars, in consonance of tanbur formed during rhythmic grazing empty strings. This historically established principle of traditional ensemble playing as a comparison of self-moving lines of tunes held the strings and woodwinds in the background rhythm accompaniment doira or nagora, which is a multiply repeated, and

sometimes variation Usul, has already laid the genome of the future of the orchestra.

The orchestra of folk Instruments originated from consequence of the democratization of culture as an artistic phenomenon that meets the requirements of the time. These requirements put forth life itself, in particular, the renewal of the education system, society wide scope of musical culture, which led to an intensive modernization of musical instruments and their adaptation to new socio-cultural conditions. Creating bands occurred on the basis of creative initiatives of musicians seeking to meet the demands of students and achieve a high level of professional performing arts. This is a complex and dynamic process put forth a series of goals and objectives that need to be solved.

Since it passed a long historical path, orchestras of folk instruments have retained their unique timbre specifics of national nature. Inexhaustible possibilities enrich the orchestral score, a variety of colorful and expressive means inherent in the musical instruments of Uzbek people, manifested in treatments of folk melodies and suites of miniatures and in large instrumental genres such as rhapsodies, overtures, poems, concerts. Scores of orchestral works of art reflected the typical trend of individualization in orchestral groups, acquiring certain expressive function. The unique of originality and

specificity bright national orchestra of Uzbek folk instruments emerged regardless of the composition, the repertoire and the functional purpose of a collective. The phenomenon of nationality is determined by social status of musical instrument functioning as a major factor of cultural development.

Distribution of using folk instruments of high spiritual beginning with the direct participation in the process of performing collective of musicians who master the content of the national art phenomenon is a great educational value that forms the national consciousness and mental identity. An important role in this process is the artistic criterion, which must not be decreased. The degree of effectiveness of the impact of the sound of the orchestra of folk instruments on the listener depends on the professional qualities of the conductor, on his intellect and culture. The orchestra of folk instruments is an aesthetic and spiritual value in itself, organically combining with ethnic, traditional and new values, orientations by modernity.

The development of the Uzbek orchestra performing raises issues between timbre and dynamic sounds of musical instruments. The composition of musical instruments are grouped on the basis of the performance of those or other functions. In the process of performing the activities of the orchestra progressed, enriched, and improved. The composition of the orchestra has changed. There was an acquisition an independent function plectrum high register instruments — rubab prima, dutar prima, dutar seconds. Number of percussion instruments and string instruments were increased. Thus, conditions were created for balancing sonority both within groups and between them, expanding the range of orchestral sound, its density and saturation.

Nowadays the life of orchestra occupies an important place of work systems, intonation, rhythmic ensemble, strokes and techniques of the play and expressive performing. The fundamental principle of the orchestral group is to bring the music to the listener's mind, interested in his performance skills. "Literature and art are an effective means of influence on people's minds, bringing them to the rich cultural, historical and spiritual and moral values, the treasures of world civilization. The main task of

literature and art should be the education of comprehensively developed, spiritually rich personality" [1, 64]. In accordance with this principle, the idea of national independence, the art of music as a form of culture contributes to the humanization of society and is involved in the formation of harmoniously developed generation. The orchestra of Uzbek folk instruments, as a fundamental tool in the promotion of innovative ideas, spiritual values, contributing to the high level of cultural education, the development of intelligence.

The practice of musical education shows that a deep insight into the artistic content, meaning the essence of a work of art can only be achieved if the listener can discover the music aesthetically meaningful for themselves, meet his spiritual needs. These opportunities have orchestra of Uzbek folk instruments, containing the traditional and modern, as the conductor of the national idea, the presenter of the national mentality. The intonation, rhythmic and modal fields of execution semantics manifested national worldview, native bases heritage, transmitted from generation to generation and enrich the experience of each new stage in the development of musical art.

Education of national culture and spiritual development of the younger generation is one of the priorities of the executive activity of the State Academic Folk Instruments Orchestra, led by artistic director and main conductor of the orchestra Dilshod Murtalov. Creative projects of this group include a series of lectures, concerts, acquainting students with samples of national folklore, Uzbek classical music, world music classics. Presentations in the framework of the meeting, projects with composers, the young winners of international music competitions make the event interesting and informative.

Actual significance in the years of independence was creative issues, when the folk instruments have become even more deeply perceived as a national, which is reflected in the concepts of research papers [2] and in the names of groups, striking what can serve as a chamber orchestra of Uzbek folk instruments "Sogdiana", created by the initiative of the Honored worker of arts, professor Firusa Abdurakhimova in 1991. [3, 11]. This team is an expression



of the new trends in the development of orchestral performance in the country, particularly, chambering composition in which each individual instrument is a whole orchestra group. At the same multitimbral and balance of dynamics, sound ranges are organically interrelated and interdependent in accordance with the artistic content of the music. “Sogdiana” is the musical emblem of independent of Uzbekistan, which is popular not only in our country but abroad also; where it was awarded the highest awards, and special works of art created by Uzbek and foreign composers.

Fruitful experience of “Sogdiana” receives the continuation and development of activities of new groups. In 2013, there was a chamber orchestra of Uzbek folk instruments “Navruz”, director — Sherzod Umarov. It is composed of talented performers playing instruments such as the nay, koshnay, surnay, chang, kanun, rubob prima, Kashgarrubob, Afghan rubab, dutar prima, dutar alto, bass dutar, gidzhakanddoira [4, 41]. Among the participants — winners of international and national competitions, graduates and students of the Faculty of Eastern Music of the State Conservatory of Uzbekistan, which make a significant contribution to the orchestral performance on Uzbek folk instruments. Creative collective activity “Navruz” is a visual confirmation of the Republic of Uzbekistan of Uzbek national orchestra performing arts, multiply the education of the younger generation in the spirit of love for the motherland, respect and respect for the priceless national cultural heritage.

In the years of independence the orchestra of Uzbek folk instruments has found a new direction, the horizons of creative activity, stimulating the creativ-

ity of composers in search of new ideas, concepts, expressive language means. The fundamental way of creative activity of the orchestra of folk instruments as the presenter of the national ideology, the idea of independence is seen in a recess in the historically layers of traditional heritage, revival of ancestral spiritual values.

Another way of development is related to the experimental search of modern means of expression, drawn from the rich inexhaustible source of folk instruments, with the result that there are new sound opportunities. Finally, a special line of development is associated with various forms of cooperation with the Uzbek orchestra of instrumental culture with other peoples of the world, the art of ethnic jazz. The development of various layers of the national and foreign art, both ancient and modern, opens up broad prospects for the development of national musical art and its active entry into the world community.

Today orchestral performing on Uzbek folk instruments are one of the best achievements of world music, not only in the most prominent composers and performing achievements, but also in the modernization construction of instruments, innovative technologies, development of methodical and scientific thought, pedagogy and the entire educational system. The orchestra of Uzbek folk instruments, confidently entered into the twenty-first century, gives every reason for prospective further development, the performing arts of folk music, attracting more and more concerned and careful attention of the international music community as a unique phenomenon of original national culture of Uzbekistan.

### References:

1. The idea of national independence. Basic concepts and principles. – Tashkent, – 2003.
2. Liviev A. History of the Uzbek national musical instruments. – Tashkent, – 2005.
3. Tashmatova A. “Sogdiana” the state chamber orchestra of folk instruments. – Tashkent, – 2016.
4. Tashmatova A. Chamber orchestra of Uzbek folk instruments “Navruz” // Sanat. – 2014, – No. 1.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-42-44>

Ergasheva Gulchekhra Turobovna,  
Senior researcher of the State conservatory of Uzbekistan.  
Tashkent. Republic of Uzbekistan  
E-mail: [navouzbek@mail.ru](mailto:navouzbek@mail.ru)

## Musical — the historical relationship of the peoples of the orient

**Abstract:** Musical instruments — a reflection of the world view of society at different periods of history, the product of spiritual and material culture. Centuries of their development proceeded by mutual enrichment and interaction of cultures of many nations. Therefore, exploring the history of musical instruments, you can see the typological similarity between the two. The study of musical instruments in the context of the historical development of musical culture allows you to set the specifics of their evolution, and the spheres of their existence, that allows you to set the phase development of musical culture in general and in particular tool.

**Keywords:** cymbals type instruments, zither type instruments, typology, *chang*, *kanon*, *santur*, *plektr*.

Musical instruments for thousands of years developed and perfected in cooperation with the different cultures. In the era of geographical discoveries, the East began to include in addition to the countries of the Near and Middle East, South and South-East Asia, Central and North Asia, the Far East (China, Japan, Korea). Many of them are connected with the centers of ancient civilization, an integral part of the culture, which is the music. All these regions are characterized by their extraordinary length of time the traditions and rich musical instruments that are rooted in antiquity.

The excavations carried out on the territory of Uzbekistan, archeologists have repeatedly found the ancient image of musical instruments, had a complete similarity with the traditional musical instruments of other countries. For example, the string plucked instrument, recorded Afrosiab and Merv terracotta, served as the prototype of the medieval Arab *uda* and later Europeans *lute*. Moving East, Sogdian *lute* transformed into the Chinese *pipa* and Japanese *biwa* [1,48]. This is once again confirmed by historical and cultural closeness of the peoples of Uzbekistan and other countries of the East.

The similarity of historical destinies determined certain features of kinship in the musical instruments of the East. Many constructions similar instruments are the national instruments of many nationalities,

despite their existence in various countries. Take for example the cymbals-zithers type instruments. The Uzbek musical instruments is a string percussion instrument *chang* and *kanon* plucked string.

Modern *chang* has a trapezium style, consisting of a flat wooden box. As the sound source it is a stringed instrument, and by the method of sound production shock, however *chang* is a string percussion instrument. Chromatic scale. On deck *chang* in two rows arranged stand (12 + 12), dividing the strings on the high and low sounds. Above each stand are three steel strings, which emit a single tone. Sound is produced using bamboo sticks with rubber tips.

Similarly *Chang* tools can be found in Tajikistan — *chang*; Iran, Turkey — *santur*; China, East Turkestan — *chëng*; Mongolia — *yochin* (*yangchin*), etc. Despite the constructions similarity of identical and expressive possibilities, among the various peoples of these musical instruments sound different. The reason for this is the kind of music of every people, as well as their manner of execution of musical expression techniques.

For example, on a deck *santur* how on *chang* two rows of supports (9+9), but they are movable and are calculated for each group of strings. In the performance of a selected *dastgah* the system which requires the least number of movements of supports,

as a result of which there is a sound in the diatonic scale microintervals. On *change* reorganization by moving the supports cannot be, since they are connected to the top ebony wire. The sound palette also has distinctive features. On *chang* due to the large tension steel strings, the instrument sound more vivid and saturated. It can be played along with the traditional classical music by composers of Uzbekistan and foreign classics. On *santur* copper strings. Copper is a soft metal nature, natural sticks *santur*, which extracts sounds more fragile than *chang* sticks. Sound *santur* gentle, intimate, designed to perform traditional music.

The historical materials recorded information on the existence of *santur* in the distant past in Central Asia. Medieval scholar Darwesh Ali Changiv (XVI–XVII), in his “Treatise on Central Asian music” refers to the *Turkish santur* where Ustad-e-Hussain Udi was sent together with the Turkish Embassy to Sheibanids Abdullah Khan, testing Maverannahr musicians [4, 98]. According to other sources, a Persian noble guest presented the Khorezm Shah Muhammad Rahim Khan (1864–1910), *santur*, then this instrument has spread in Khorezm [3, 19].

Focusing on the many sources we can assume that life in those days, this instrument not widely used. Only a few centuries, brought musicians from Kashgar, East Turkestan instrument called *chëng*, became widespread in Central Asia. These data are evidence of close contacts of the Eastern peoples at different times.

Uzbek *kanon*–zither type instrument that has a trapezium style. When musicians play on the index fingers of both hands put the iron thimble, under which underlay ebony plectrums. On the *kanon* of each stand are three strings, which are published one tone. We are located shelves under the strings of iron levers with which the strings, rising and falling, changing the pitch of a tone or semitone. *Kanon* because of its beautiful and peculiar tone, are used in orchestras and ensembles of national musical instruments, as accompanying and solo instrument.

According to the table appearance of the main types of instruments K. Zaksa, the emergence of musical instruments such as harp dates back to the Early Bronze Age [2, 135]. The first written mention about this instrument refer to the VI. BC, i. e. Achaemenid period [5, 152]. Image *zither* this pe-

riod was also found among the Chinese monuments (Chinese instrument *tsin* VI c. BC).

*Tsin* had an elongated body in the form of a wooden box over which strings were stretched 5–7. It sounded ceremonial bands, as well as an important attribute of everyday life aristocratic elite. Evolutionary development of this instrument, as well as the geographical position of ethnically related countries, contributed to the emergence of similar zither type instruments as Chinese *gu-chzeng*, the Korean *gayagim*, the Japanese *koto*.

Chinese *gu-chheng* — has twenty one strings with movable stand. Strings iron, overgrown with synthetic filament. Sounds are taken plectra attached to 1–2–3–4 fingers.

*Gayagim* — is one of the main solo instrument of traditional Korean music. Previously, the most common were the twelve stringed *gayagim*, a change of instrument design were 15, 17, 18, 21 and 25-string. Strings *gayagim* synthetic. Unlike other instruments related to the *gayagim* sound extracted fingertips, i. e. on the philosophical worldview living touch of the strings makes sound sophisticated.

*Koto* — Japanese traditional musical instrument. On the *koto* is played with the help of artificial nails mediators (*kotodzume*) worn on the thumb, index and middle fingers of his right hand. According to traditional Japanese propensity to various sound effects in music, there is in this case a number of techniques. For example, one such technique is the scraper on the strings, which is a contrast to the basic string reception pinching. Frets and tone configured using the string stands just before the start of the game. To change the height of the sounds in the game player presses the strings fingers of his left hand.

As you can see, all the nations of the world were and are fundamentally similar structurally many string instruments. As if they were not called at one or another people, a distinctive feature is the single typology — one altitude sound of each string and a wooden cabinet in the form of a trapezoid, a rectangle, etc. Musical instruments — a reflection of the world view of society at different periods of history, the product of spiritual and material culture. As in the past, and in the modern period, continuing the exchange of cultural ties between the countries.

**References:**

1. Vizgo T. S. Musical instruments of Central Asia. Historical essays. – M., – 1980.
2. Gruber R. I. The history of musical culture. – T 1., – M. – 1941.
3. Mironov N. N. Music Uzbeks. – Samarkand – 1929.
4. Translation Rashidova D. Central Asian treatise on music Darwesh Ali (XVII century) manuscript number 449.
5. Khakimov N. S. Musical culture of Tadjiks. – Khujand – 2004.

## Section 3. Theatre arts

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-45-47>

*Shumakova Svetlana Nikolaevna,  
Kharkiv State Academy of Culture  
Department of directing, Lecturer  
E-mail: svetlana.klr@mail.ru*

### **Differential signs of meaningful characteristics and Formally-expressive features of art performance at the circus: general methodological aspects of research**

**Abstract:** The purpose of work is to expand and clarify the perception of methodological principles of cognizing the circus art. The research methodology is based on the use of analytical and hypothetical-deductive methods for revealing and explaining the nature of phenomenon circus arts. It analyzes intrinsic and substantive features of the mastery of circus arts.

**Keywords:** circus arts, mastery of circus arts, general methodological aspects of research, research methodology, differential signs of meaningful characteristics, formally-expressive features.

*Шумакова Светлана Николаевна,  
Харьковская государственная академия культуры,  
кафедра режиссуры, преподаватель  
E-mail: svetlana.klr@mail.ru*

### **Дифференциальные признаки содержательной характеристики и формально-выразительные особенности манежного исполнительского мастерства: общеметодологические аспекты исследования**

**Аннотация:** Целью работы является расширение и уточнение восприятия методологических принципов познания циркового искусства. Методология исследования основана на использовании аналитических и гипотетико-дедуктивных методов для выявления и объяснения природы явления циркового искусства. В нем анализируются внутренние и основные черты мастерства циркового искусства.

**Ключевые слова:** цирковое искусство, мастерство циркового искусства, общие методологические аспекты исследования, методология исследования, отличительные знаки значимых характеристик, формально-выразительные черты.

В настоящее время с уверенностью можно утверждать, что создание собственных теоретических основ, требующих формирования логических мыслительных процедур анализа

и методологических установок цирковедения — науки, принадлежащей к числу наиболее молодых дисциплин современности, безусловно, — проблема более острая и сложная, чем для других

искусствоведческих дисциплин. Таким образом, не вызывает сомнения насущная актуальность построения методологических схем исследования циркового искусства.

Цель работы — очертить принципы методологии, познавательную установку на выявление дифференциальных признаков содержательной характеристики исполнительского мастерства циркового искусства, — *искусства, виртуозно владеющего языком трюкового повествования.*

Сущность вопроса изначально задает необходимость рассмотрения манежного исполнительского мастерства как приложения творческой процессуальности, обусловленной внутренней структурированностью трюкового художественного воплощения. Определенность логики превращения трюка сводится к принципу осуществления «экспрессии удовольствия» от того, что художник-творец в рамках циркового манежа демонстрирует высочайшие человеческие достижения, всякий раз ошеломляющие — «ювелирную» точность, искусность и виртуозность, — как процесс творчества, отраженный в границах от предельного жизнеподобия до крайней степени абстрагированности форм [1; 6; 7; 8].

Действие в цирковом искусстве предьявляет специфику способа действия актёра как материальную структуру, носящую безусловный физический характер, выражением которого служит активное стремление к предельно обостренной — собственно трюковой форме. Означаемое основным качеством действия циркового актёра непосредственно связано с органически присущей неотъемлемой «настоящностью», проявляемой главным образом в том, что цирковое действие «не терпит имитации», подобной театральной «игре действия». Ни сальто-мортале на галопирующей лошади, ни кар-де-парель, ни кар-де-волан, ни трапецию под куполом цирка «сыграть» невозможно. Трюки «необходимо вполне реально выполнить, вполне реально продействовать» [2, 166–  
– *техника, штрихи и акценты;*

– *драматургия формы (динамический план, кульминации, развитие образов, контрастность);*

– *фразировка, принципы использования динамики;*

– *фактура, характеристика художественных средств.*

Творческий процесс, разворачивающийся на манеже, необходимо рассматривать как динамическую структуру, в которой развитие творческой устремленности мастера цирка имплицитно содержит в себе стремление к созиданию ради самотрансценденции (самотрансляции). Другими словами, создавая новое, мастер становится центральным звеном художественного продукта и «системой координат» воздействия на зрителя, тем самым, делясь с реципиентом своим новым качеством — «я-в-отношении-со-зрителем», содержащим в себе и новизну мастерства, и инновации формально-выразительных решений, и ноу-хау исполнительской сферы, и будущее потенциальности осуществления недостижимого. Так, эволюция в манежном исполнительстве осуществляется в соответствии с развитием творческих методов созидания нового.

Можно сформулировать тезис: «реконструкция» циркового искусства осуществляется посредством «реконструкции» циркового образа, неотъемлемой для всех жанров цирка «полиритмией» единства «Актёр — Образ», играющей историческую роль в развитии циркового исполнительства как особой формы художественного познания, опосредованного разработкой виртуозной «пришлифованной» фактуры трюка.

Манежное мастерство, по сути, выступает механизмом синтеза энергии духовных поисков мастеров, где каждый новый цирковой образ «все шире раздвигает пределы веры в человека» [3, 66–69]. Соответственно, тенденция потребности нового в «трюкачестве» выступает определяющим стремлением к более высоким уровням смысловой наполненности и формально-выразительных оснований циркового исполнительского мастерства, в сущности, к высокой креативной активности, порождающей весь смысл формы и содержания, всецело раскрываемого лишь в акте со-творчества с реципиентом.

Следовательно, можно констатировать, что манежное преобразование мыслится как созидательный процесс, перестраивающий не только человека-актёра, но и человека-зрителя. Основываясь

на толковании природы циркового искусства как преобразования по законам красоты, манеж развивает его в свободное волевое устремление человека-творца, преобразующегося и преобразующего мир по собственной воле и устремлению. Витальная сущность цирка предрешает переживание состояний, выводящих за рамки обыденно-логического бытования: на манеже человек-актер обретает свободу — в экзистенциальном смысле слова — как безграничное количество вариантов самоосуществления, тем самым, формируя ориентационные установки для зрителя.

В содержательно-выразительном видении циркового исполнительского мастерства на первый план в осознании его сущностного выражения выходит такая черта, как воспроизведение деятельности по исторически заданным исполнительским основаниям — творческим «алгоритмам», традициям. Именно исполнительские «матрицы» и «схемы», предполагающие определенное качество эстетического вкуса, в частности, приемы акцентуации выразительности, выстраивающие фактурную насыщенность «трюкового изложения»,

стилистики образных эффектов, обрамляющих технику исполнения, которые передаются от поколения к поколению, не редко будучи обусловленными феноменом цирковой династичности, плюс инновационный стиль деятельности как многоуровневая целостная система принципов художественного мышления, собственно, и позволяют ухватить суть, нащупать «стержень», смысловые координаты, на основе которых строится мастерство как транслятор процессуального видения творческой деятельности, аккумулятор исторического опыта [6; 7].

Таким образом, в определенном смысле манежное мастерство — некая система синтеза «схем», передающихся от прошлого к будущему, от содеянного — к будущим деяниям. Это открытая система с постоянным движением — созданием подлинной «цирковой мысли», а ее алгоритмы — это открытые алгоритмы, позволяющие высвободить практическую энергию действующего мастера, содержащую в себе открытый спектр творческих потенций и технических исполнительских возможностей.

#### Список литературы:

1. Шумакова С. Н. Генезис и эволюция харьковской школы циркового искусства: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 26.00.04 «Украинская культура»/С. Н. Шумакова; Харьков. гос. акад. культуры. – Харьков, – 2015. – С. 357.
2. Ельшевский Н. Художественный образ в цирке/Н. Ельшевский // Совет. цирк. – 1964. – № 1. – С. 166–167.
3. Сергунин В. Н. Современный цирк. Поиск смыслов / В. В. Сергунин//Процирк. – 2005. – № 5. – С. 66–69.
4. Баринов В. А. Трюк в цирке. Семиотика трюка : трюк-знак, трюк-код, трюк-символ / В. А. Баринов. – М. : Редегир, 2006. – 265 с.
5. Баринов В. А. Феноменология цирка / В. А. Баринов. – М. : МГУКИ, 2005. – С. 188.
6. Шумакова С. Н. О сущностных основах современного отечественного циркового искусства/С. Н. Шумакова // Культурно-мистецьке середовище : творчість та технології : матеріали Сьомої міжнар. наук.-творч. конф., 9 квіт. 2014 р. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2014. – С. 84–87.
7. Шумакова С. Н. Художественно-образная система в контексте циркового искусства/С. Н. Шумакова // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Сер.] Мистецтвознавство. – Харків, 2011. – № 10. – С. 183–185.
8. Шумакова С. Н. Специфика художественно-образного строя циркового искусства / С. Н. Шумакова//Актуальні питання сучасного соціогуманітарного знання : матеріали третього міжвуз. наук.-практ. семінару, 19 січ. 2012 р. / Нац. аерокосм. ун-т ім. М. Є. Жуковського «ХАІ». – Харків, 2012. – С. 126–128.

## Section 4. Theory and history of art

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-48-51>

Rudenko Yaroslava V.,  
post-graduate student  
Kyiv National University of Culture and Arts  
E-mail: 4690324@gmail.com

### Raisa Kyrychenko creativity — in the art paradigm of Ukraine

#### Abstract:

**Objective:** to analyse the role and the creative impact of Raisa Kyrychenko, an outstanding Ukrainian singer, in the cultural and artistic education and promotion of Ukrainian song culture.

**Methods:** general scientific (observation, synthesis, historical method) and special scientific (biographical, cultural methods, regional-musicological analysis).

**Results:** based on the analysis, the author makes such conclusions. The creativity and song legacy of Kyrychenko play an important role in maintaining the authenticity of Ukrainian culture, folk songs in its variety of professional forms of musical life, the functioning of musical and educational centres and institutions, which greatly influence on the establishing of new status of Ukrainian culture and national identity. In addition, at the end of the XX — XXI century the concert, musical and educational activities of the singer and her colleagues contributed to the professionalization of the musical life of the Poltava region and in the state.

**Scientific novelty:** the author is the first, who analyse the contribution of Kyrychenko in the development and popularization of Ukrainian musical song culture.

**Practical significance:** the materials and conclusions of the article can be used in scientific and educational work for the researching the issues, related with the development of Ukrainian art culture, including musical singing one.

**Keywords:** Raisa Kyrychenko; Art; Musical and singing art; Folk song; Ukrainian culture.

#### Introduction

The scientific paradigm of the research of Kyrychenko creative life is focused on a wide range of artistic and cultural context. In this perspective, the analysis of cultural, educational and artistic phenomena, events of the educational and museum institutions is actual. It is clear because artistic, social and cultural phenomena have been considered closely related in the social practice. Naturally, it led to the formation such concept as a «socio-cultural» and the integrated approach to the researching and reconstruction of the socio-cultural reality. People constantly change it by their activities, including art and culture.

All in all, the analysis of the creative life of Raisa Kyrychenko in the context Ukrainian musical culture needs to study the influence of the singer on cultural and art education and her contribution to the formation of social and cultural reality in Ukraine. However, we should pay attention to the singer activities, related to cultural and artistic education. First of all, it is her social and educational-pedagogical work.

#### Results of the research

It is well known, that the subjects of the musical aesthetic cycle are an integral part of general human education rights. In the context regional context, it involves the study of regional art and culture with



maximum using of education potential of the artistic and aesthetic environment and national ethnic artistic values.

Thus, Raisa Kyrychenko had been worked a lecturer in the department of choir singing and vocal class in the high art school — Mykola Lysenko Poltava School of Music since September 1994. This school is one of the oldest in Ukraine. She also worked and remained an Honoured professor of the music and singing chair of the Psycho-Pedagogical faculty of Poltava National V. G. Korolenko Pedagogical University.

In our opinion, the most important achievement of Kyrychenko as a lecturer is cultivating the love to Ukrainian songs among students and showing the importance of folk materials in singing. In addition, the great point in the vocal education is the forming of the vocal personality. This process includes the interaction of factors of the national performing, composing and pedagogical traditions, which we cannot understand out of national cultural heritage. Here we can see the hidden nature of the role of national vocal art as an influential factor of the artistic personality in the ethnonational space.

The greatest achievements of Raisa Kyrychenko educational activities are manifested in the works of her students. Among them we can find the pupils of the music class of Zemlyanky school, where the singer studied and created the choir «Kalinowe grono».

Today, the most famous and talented student of Kyrychenko is Natalia Shinkarenko, a Ukrainian singer. The girl is a follower of Kyrychenko talent. She won many music festivals such as the program «Step to the Stars», festivals «Bless friends of Raisa Kyrychenko», «Golden Song», «Play Accordion», «Song source»; Prize of Prominvestbank, Prize of D. Lutsenko etc. She is also the winner of the Grand Prix at the National Festival of Creative Teams of MVD Ukraine in 2006, and the winner of the festival «Star of Militia» in 2007.

Various festivals and competitions of Poltava region play significant role in the education of young performers. In memory Raisa Kyrychenko, the Department of Culture of the Executive Committee of the Poltava City Council organized the XIII Open Festival Competition of Vocal and Choral Art «Song

Wings of Churayivna» in autumn 2016. This festival is for the youngest talents. The children at the age of six and older can take part in it. This festival has long lost its regional character. It has already got a status of the International Children's Vocal Competition.

This festival is not only a tribute to Kyrychenko creativity but it is also an important event in the artistic and socio-cultural sphere. It helps enrich the spiritual heritage and cultural diversity of our country [1].

Remarkably, the competition took place at Poltava City School of Arts «Small Academy of Arts», named after Raisa Kyrychenko. The school is one of the largest elementary specialized artistic educational institutions of Ukraine.

The Ukrainian song festival in memory of R. Kyrychenko «Bless friends of Raisa Kyrychenko» has been supported by the President of Ukraine since 2004. This decision is explained by the significant personal contribution of the People's Artist in the development and popularization of Ukrainian songs.

Bilash stressed that Kyrychenko always was faithful to Ukrainian folk songs. Many folk songs, which had been forgotten, got new life due to her hard work. She also sang the songs of modern composers very well. All her songs sounded nobly and truly [2].

The folk song is one of the identifying features of the nation that's why the singer of folk songs play a significant role in the development and preservation of ethnic culture as well as in the development of the state. Therefore, we want to revise the words of D. Lutsenko, devoted to Kyrychenko: «She is a people's artist, not only due to her title, but also by the fact that she had grown by her roots in the soil of our nation and Ukrainian folk song» [3].

There are many various cultural institutions in Poltava region. The ensemble «Churayivna» is the most famous team of the Poltava Regional Philharmonic, where Raisa Kyrychenko had been working after returning from Cherkasy since 1987. The singer was called Churayivna after this Poltava creative team, whereas the ensemble was entitled after Maria Churai, a legendary folk singer of Poltava region.

Today, the grateful audience characterize Kyrychenko by poetic epithets such as «Unforgettable Churayivna». Thus, V. Podryha says: «During her life Raisa Kyrychenko got great popularity. She

became the guardian of the Ukrainian song, and was associated with Maria Churai, a famous singer. Therefore, she is often (It is truly!) called Churayivna. This name absolutely describes the singer. She worthily continued the tradition of performance Ukrainian songs, withstood the worst blows of fate, and kept her love to Ukrainians and folk songs. At late XX — early XXI century she was one of the small group of people who managed to resist spiritual impoverishment of people and teach new followers of national spirit» [4, P. 63].

Kyrychenko fellow villagers promote her songs and creativity very much. The artist understood the importance of the village in the preservation of the authenticity and spirituality of Ukrainian culture, including songs. The most part of Ukrainian songs were saved by the peasant traditions. It is not surprising that at the beginning of XX century, Kvitka, a well known Ukrainian folklorist, underlined the aesthetic principles of Ukrainian song culture, emphasized its importance in the spiritual life of Ukraine. He paid great attention to the role of Ukrainian agricultural and rural culture, which had kept artistic treasures of our people [5].

In our opinion, there are many song, devoted to the village, home, a mother, ordinary people in Kyrychenko works. So, wherever the singer stayed, she was organically linked to two things — native Poltava land and native Ukrainian song. «She always saw herself near her own mother, the field with a celestial birds and her fellow villagers» [3].

It is not surprising, when the grateful villagers breathlessly was listening to her amazing beautiful and powerful voice, called her «Bereginya of Ukrainian songs», «Our Churayivna», «Our Cossack Woman» [6, P. 61]. In thankfulness to the singer there are many events, devoted to Raisa Kyrychenko in the houses of culture of Globino district. «Ukraine, I am your Cossack Woman!» is the meeting, which takes place in Velykokrynkvitsi every year [7].

Finally, in 2000 Raisa Kyrychenko and Olexander Bilash with the support of the Culture Department of Poltava Regional State Administration and Globino district Council launched a regional cultural arts festival « Song spring», which takes place in the native village of Bilash. Bilash nad Kyrychenkos took

part in it. Thanks to Mykola Mikhailovich, the initiative husband of the singer, in May 2007 the Art Museum of «Svitlytsya of Raisa Kyrychenko» was opened at the Zemlyanki secondary school.

Every year on October 14 Zemlyanki school warmly welcomes fans of Raisa Kyrychenko at singing festival «Voice of the Native Land».

We should focus on the singer promotion of Ukrainian culture and national traditions abroad. In Soviet times, the Cherkassy chorus and the artist traveled all over Ukraine, Belarus, Central Asia. Being a member of the various delegations she toured in Australia, Algeria, America, Bulgaria, Canada, Mongolia, Germany, Poland, Tunisia, the Philippines, gave a speech at the UN headquarters. So much touring abroad, Raisa Kyrychenko never gave up singing by her performing style and kept her approach to the selection of her repertoire.

The singer had also done a lot to bring the Ukrainian song not only to the people of Ukraine, but to other nations. Raisa Kyrychenko understood her work as a special, important mission. Her main goals were to open, say and reproduce on the stage the artistic beauty and spiritual power, strength of the Ukrainian language, poetry, songs. She painfully perceived social problems, connected with Ukrainian language [6, P. 58]. The master of Ukrainian song called herself «Cossack Woman» and often emphasized her commitment to the Ukrainian language and song. She stated the existence of Ukrainian songs meant the existence of Ukraine.

Kyrychenko creativity play great role in the the development of national culture, as well as the formation of national consciousness. Her life demonstrates us her belonging to the best Ukrainian folk traditions, broadcasting Ukrainian identity to new generations. Baladina says that such subliminal effect of her work is achieved by «Kyrychenko song space, which was full of various manifestations of love. They were love for parents, relatives, houses and native land, to song and to the people. The leading emotional core of her songs was deep, concentrated lyricism, full of warmth and sincerity» [8, P. 23]. In addition, the «personality of Raisa Kyrychenko is full of strength from the depths of folk wisdom and morality. She was a self-sufficient bright personality. Her

singing exuded all the grandeur, the beauty, elegance and nobility of Ukrainian song culture» [6, P. 59].

In addition, the phenomenological sense of national song culture of Ukraine reveals the most important law of cultural development — heredity. It explains the phenomenological paradigm of Ukrainian vocal school in the system of transferring the mental cultural experience. Thus, a folk song has so much energy that it can inspire thousands of singers [9, P. 66]. So folk song associated with the spiritual and physical healing the person setting it to a positive emotion [10]. The work of Raisa Kyrychenko determined the development of modern professional performance in the folk tradition, which, unfortunately, is slightly forgotten now.

Understanding all the positive properties of human folk songs, Kyrychenko probably intuitively formed her repertoire of songs, which confined «characteristic-specific words of the Ukrainian national culture (poetic canons, folk-song phrases). They could add expressiveness and awaken genetic memory. «The keys to the heart” of listener are

not only words but also their links and contexts» [8, P. 20–21].

### Conclusions

Thus, the works of Raisa Kyrychenko as well as her song heritage have played a significant role in the preservation of the authenticity of Ukrainian culture and understanding of the fundamental principles of the nation, especially in times of strong pressure of the followers of the Soviet idea, who tried to eliminate the ethnic and national diversity.

The significant contribution is made by memorialize of the singer and continuing of her creative endeavors in a variety of forms of professional musical life of musical and educational centres and institutions, which have played and play the most important role in the development of the new status of Ukrainian culture since 1991. We cannot object to the fact that at the end of the XX — XXI century Kyrychenko and her colleagues made great contribution to the professionalization of the musical life of Poltava region and in Ukraine in general.

### References:

1. Outdoor festival-contest of vocal and choral art memory Raisa Kirichenko “Song wings Churayivny” (Vidkrytyy festyval'-konkurs vokal'no-khorovoho mystetstva pam'yati Rayisy Kyrychenko «Pisenni kryla Churayivny»)/[Electronic resource]. Access: URL: <http://www.rada-poltava.gov.ua/news/27896464/> (in Ukrainian).
2. Bilash O. Kyrychenko [Electronic resource]. Access: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A0WHbZCO2ok> (in Ukrainian).
3. Zoloty fond ukrainskoi estrady. (Golden fund of Ukrainian pop) [Electronic resource]. Access: URL: <http://www.uaestrada.org> (in Ukrainian).
4. Podryha V. M. Obraz Raisy Kyrychenko v ukrainskii literaturi (Image of Raisa Kyrychenko in Ukrainian literature)//Tvorchist Raisy Kyrychenko v kulturnomu prostori Ukrainy na pokordonni XX–XXI (Creativity Raisa Kirichenko in the cultural space of Ukraine at the range of XX–XXI centuries): the 70th anniversary of the birth of Ukrainian songs Bereginya: Coll. Science. pr./compilation., ed. Ed. G. Kudryashov. Poltava: PNPU name Korolenko, 2013. P. 62–66 (in Ukrainian).
5. Kvitka K. Potreby v spravi doslidzhennya narodnoyi muzyky na Ukrayini)//Needs in the case study folk music in Ukraine/Flower K//Music. – 1925. – No. 2. – P. 67–73 (in Ukrainian).
6. Osipenko V. Vykonavskiy styl Raisy Kyrychenko v aspekti ukrainskoi mentalnosti. (Performing style of Raisa Kyrychenko in terms of Ukrainian mentality)//Tvorchist Raisy Kyrychenko v kulturnomu prostori Ukrainy na pokordonni XX–XXI (Creativity Raisa Kirichenko in the cultural space of Ukraine at the range of XX–XXI centuries): Coll. Science. pr./ed.: G. Kudryashov; Poltava. nat. ped. University of them. VG Korolenko. – Poltava, – 2013. – P. 54–62 (in Ukrainian).
7. Kirichenko, R. Ya kozachka tvoya Ukrayino. (I am Your Cossack, Ukraine/R. Kirichenko; years. record compilation. A. Mikhaenko. – Poltava, – 2003. – 216 p. (in Ukrainian).

8. Balandina N. Raisa Kyrychenko yak znakova postat ukrainskoi kultury. (Raisa Kyrychenko as a landmark figure of Ukrainian culture)//Tvorchist Raisy Kyrychenko v kulturnomu prostori Ukrainy na pokorodni XX–XXI (Creativity Raisa Kirichenko in the cultural space of Ukraine at the range of XX–XXI centuries): Coll. Science. pr./ed.: G. Kudryashov; Poltava. nat. ped. University of them. V. G. Korolenko. Poltava, – 2013, – P. 17–24 (in Ukrainian).
9. Kagarlyksky M. F. Naodyntsi z sovistiu: Obrazy diiachiv ukrainskoi kultury. (Alone with the conscience: Images figures of Ukrainian culture), Kyiv: Radyans'kyi pys'mennyk, – 1988, – 487 p. (in Ukrainian).
10. Betsenko T. Pryroda movno-poetychnoyi universal'nosti narodnopisennyoi tvorchosti (The nature of language and poetic creativity universality folk-song)/T. Betsenko [Electronic resource]. Access: URL: <http://dspace.uabs.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/11156/2/Betsenko.pdf> (in Ukrainian).

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-52-55>

*Popova Raisa Nikolaevna,  
Ekaterinburg Academy of Contemporary Art,  
Assistant of Department of actual cultural practices  
E-mail: [raissa.popova@gmail.com](mailto:raissa.popova@gmail.com)*

## **Mythological codes in the art of Post-Impressionism: new aspects of visualization**

**Abstract:** The article examines a specific character of myth in the historical context, as well as the structure of myth and symbol as a medium for transmission of artistic messages. In particular, the author shows how mythological codes become apparent in the art of Post-Impressionism. Also, the article analyzes connections between the contemporary concept of myth and symbol, and the art on the border of XIX and XX centuries.

**Keywords:** Post-Impressionism, myth, symbol, semiotics of art, mythological codes, visualization.

Often myth, as well as symbol, becomes a mediator between perceptible “eye” and the world of Ideas, and, in this sense, myth sometimes remains unnoticed. Nevertheless, myth is perceived (and is comprehended in many works of contemporary researchers) as a prototype, cultural DNA, as a seed of an artistic idea or an artistic origin. The significance of the myth becomes prominent when we begin to investigate something greater than is concealed in the painting. The research on myth assists to uncover deep layers of the message the artist embodied in his work.

The research on myth and symbol as a method of reality structuring again becomes prominent in the XX century. We find such ideas in the works on semiotics by the following researchers, as Yuri Lotman, Eleasar Meletinsky, Umberto Eco. It is also important to mention the philosophical works

relating to myths, for example, the works of Joseph Campbell. However, myth as a structure has not examined enough in connection with the fine art. Thus, it remains very important to investigate the development of myth in art not from the position of mythic stories in the figurative art, but the position of mythological perception in the works of Post-Impressionism, in particular, the research on mythological codes in this artistic field.

Myth that hides behind a variety of layers and contexts and is indicated by Claude Levi-Strauss with the absence of any “real limits of analysis” [1, 15], is a language that wonderfully combines visual and textual. The attraction of the myth consists not only in its mystery, but also in the unique ability to tell a story as long as eternity, using one single symbol, to hide the amazing depth of the ocean of unconscious, and to expand a story ad infinitum.

This ability creates the structure of art, dynamic, but at the same time organized. The capability of myth to transform visual images to the text and, vice versa, creates special communicative possibilities of art: it facilitates the launch of the spectator's endless sensual dialogue with himself. This capability was used by the Post-Impressionists, the Divisionists and the Symbolists, as it gives a key to the world of Spirit, but never explains anything completely. On the background of the great artistic, historical and social changes that occurred between the end of the XIX and early XX century, the ability of myth to transform reality and use all the possibilities to translate the artistic message becomes especially significant. Since the end of the XIX century and up to the modern experiments in the art of Postmodernism, the communicative function of art becomes one of the leading, and the "message" of the artist, perhaps, becomes the most exciting element in the perception of art. According to the modern conceptions, art is not only a form of visual pleasure, but also a special process of aesthetic knowledge. The perception and comprehension of art lead to the evolvement of the fundamental function of the humans — the ability to think creatively, realize and develop their own images and ideas.

Mythological code is presented as one of the types of cultural codes that transfer the information about world, social life, laws and rules peculiar to one or another society, of one or another age. Mythological code prevailed in the age of prehistory, particular in the pre-written language cultures, but is not limited to this period. A lot of the modern research on myth and "mythological thought" [2] shows that it doesn't pass into history. The force of myth still makes itself felt when we perceive the reality. Often mythological codes are easy to "read" and comprehend, even if the human being doesn't understand where it has come from.

The concept of mythological code is related to semiotics, especially to that of art, indicating that the human being is always placed in the structured system of cultural signs and communicates through the recognizable system of signs and symbols. Art, in fact, becomes one of the ways of comprehension of the world, emotional experience and perception

of reality through the certain artistic text. According to Y. Lotman, "the language of an artistic text in its essence is an artistic model of the world, and in this sense, with all its structure, belonging to "content" — it carries information" [3, 49].

Semiotics helps understand, through the use of a particular artistic language, how the aesthetic subject unfolds and how this Ariadne's thread leads through the labyrinth of spiritual and aesthetic experiences. In the context of semiotics, image becomes a language that mediates between the world of our inner emotions and the external world. To analyze the perception of the Post-Impressionist visual images it's necessary to show the structural features of the artistic text of the period, to study the mythological visual codes of Post-Impressionism and analyze how the artist chooses his own artistic sign system.

In the context of semiotics, the concept of symbol has a particular importance for the study of myth and mythological codes. The specific term has many meanings, so it is frequently used in the everyday sense, but still plays an important role in the formation of a mythological worldview. In the mythogenesis, symbol denotes a number of functions.

Appearing in the artistic text, symbol organically fits in the artistic structure, and normally it's quite easy to distinguish. This is one of the features of symbol: it never completely belongs to one cultural period. "It always pierces the history vertically, coming from the past and going to the future. Memory of the symbol is always much more ancient than the memory of its non-symbolic environment" [4, 159]. Symbol also functions as cultural memory. Preserving a cultural information, symbol carries its structural model throughout the time. Due to this effect, symbol remains recognizable. Besides, symbols not only save the memory of the culture, but also unite it, connecting and collecting cultural heritage into the historical chain.

Speaking about myth in the context of semiotics, it is important to mention that in its substance myth is the first attempt to structure the world. The life is a structure, whether we speak about physics, biology, or art. "The structural order is a conductor, a carrier, by virtue of which life manifests itself in all its grandeur, majesty and clarity" [5, 149] In myths the

man forms his sacred order, the transformation from chaos to organization of space, the system of internal and external relations through the symbols and rituals. For another thing, myth is usually organized on the strict binary and bisexual structure, and often we can observe a distinct balance of opposites.

Post-Impressionism is a true watershed period for the history of art, when the perception of art began changing and, therefore, the visual language has been also changing. The complicated and heterogeneous history of Post-Impressionism, which John Rewald aptly named “puzzle”, became the precursor for large and conceptual changes in the contemporary art. Twenty years, that are too short for the full development of the style, from the last exhibition of the Impressionists in 1886 and up to 1906, when “officially” the art of Avant-garde was born, have marked the final abandonment of the classical realistic art. Twenty years have resulted into the beginning of the end, the milestone that has changed the whole course of the twentieth-century art. With the advent of Post-Impressionism, we have faced the situation, when there is a need to reconsider the apparent reality or rather, when the visible is no longer what it was even ten years ago.

So, a heterogeneous style, having no distinct frames, allowed the Post-Impressionists not to rely on the mainstream ideas and concepts, but resort to their own style: trying, improvising, making mistakes or definitely insisting. In the Post-Impressionism context, it usually refers to the French giants like Van Gogh, Seurat, Signac, and rarely are considered artists of any other country. Often this period is conceived in many other countries only as a time of decadence, the residual echo of impressionism, previous to the powerful and uncompromising movement of avant-garde. Nevertheless, during this period something important took place, and not just in the technical and “visible” aspects, but in the psychology of perception and the reproduction of visual arts. Perhaps one of the most precise definitions of the Post-Impressionist ideas can be found in Henri Matisse’s words, “There are two ways to depict an object. One is just to show it, and the other is to admire it ...” [6, 3] This sensuous experience of

any object, whether it could be an apple or Madonna, is the essence of Post-Impressionism. Self-awareness of art and self-awareness of artist are the two poles of attraction of Post-Impressionism.

In the context of mythology, Post-Impressionism revives myth not in a canonical representation of the Renaissance, but in its wild authentic perception of spirituality, not as a form, but as an experience. In the broadest sense, the art of Post-Impressionism consists not in the external forming, but in the searching of Idea, an attempt to understand and emotionally reproduce everything that happened in the unstable world between XIX and XX centuries. In this sense, the artist on the turn of the centuries is similar to a primitive man. The earth is quaking and the lightning is flashing, the air smells of storm, something is yet to happen. Now all happens in a figurative sense, but it makes a little difference, and the artist meets no obstacles to conceive his wildness and vulnerability in the mythological categories. This situation contributes to the development of a special interest to symbolism, mythology, and mythogenesis. When doing research on the visual perception, it is important to understand how the mythological codes fulfil themselves in the Post-Impressionist works.

Besides, myth is a springboard into imagination. Myth does not only manifests its wonderful ability to structure and shape our lives, embodies the creative and aesthetic function in the natural events, but also transforms our lives by the instrumentality of the imagination. Mythological thought can be active for any period in the history of art. Mythological and archetypal codes in one way or another can be followed up in any artistic work and, consequently, the iconographic and symbolic structure of an artistic text can be defined. But myth is something very special for the art of Post-Impressionism, not as a superficial expression of stories, but as a deep comprehension of spiritual perception. Post-Impressionism has become a watershed in the history, when the art moves from formal to psychological, from the expression of reality to the interpretation of experience. In the artworks of Post-Impressionism we see how visual things begin their transformation, sometimes disintegrate in order to become fully absorbed by the abstract art after a couple of decades.

### References:

1. Claude Levi-Strauss. *Mythologiques*. – Vol. 1. FreeFly. – Moscow. – 2006.
2. Ernst Cassirer *The Philosophy of Symbolic Forms: Mythical thought*. Yale University Press, – 1955.
3. Lotman Yuri. *The structure of the artistic text*. Art. SPb, – 1998.
4. Lotman Yuri. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. – 1996.
5. Joseph Campbell. *Myths to live by, Sophia*, – 2002.
6. Herbert Read. *A Concise History of Modern Painting, Art – XXI century*, – 2009.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-55-59>

*Yan Irina Mykolaivna,  
Ph.D in Arts, associate professor,  
doctorant of the National Academy of Managerial  
Staff of Culture and Arts, Ukraine  
E-mail: iniko2004@ukr.net*

## Tradition and innovation in Ukrainian music and drama theatre in the late XIX – early XX century

**Abstract:** The article examines the traditions and innovations in Ukrainian music and drama theatre in the context of socio-cultural processes of late XIX — early XX centuries. Creative activity of outstanding Ukrainian theatre personalities formed the repertoire basis of the Ukrainian music and drama theatre, contributed to preserving cultural identity, national self-assertion, promoted the ethnographic foundations and traditions of the Ukrainian nation and proved creative affinity Ukrainian theatrical culture with European culture.

**Keywords:** Ukrainian theatrical culture, socio-cultural processes, Ukrainian music and drama theatre, traditions, innovations, repertoire.

In the process of building an independent Ukrainian state updated the questions of studying and preservation of the national cultural heritage in its retrospective diversity. Historical and cultural understanding of formation and development process Ukrainian music and drama theatre, which is an important component of historical memory and vivid manifestation of national identity, enables playback of common cultural and historical background, to identify the relationship of tradition and innovation to explore the cultural and artistic achievements of the leading theatre personalities of the time.

Social and cultural preconditions of Ukrainian theatre are revealed in the in historical-cultural, of art works of D. Antonovych, A. Krasylnykova, B. Romanytskyi and oth. The study features the director's interpretation are devoted of Ye. Horovych,

D. Dmytriev, I. Yershov, V. Moskalenko, A. Popov and oth. However, despite the significance of the scientists' achievements, historical and cultural aspects formation of Ukrainian music and drama theatre and development in terms of national cultural traditions and in the projection of European artistic trends still requires historical and art analysis. This caused the choice of the theme proposed article, which aims to highlight and analyze the traditions and innovations in Ukrainian music and drama theatre in the context of socio-cultural processes of late XIX — early XX centuries.

In the late nineteenth century development of Ukrainian culture and its artistic component — Ukrainian theatrical culture — was accompanied by significant spiritual elevation, caused by spread of the national liberation movement.

Ukrainian intelligentsia, following the system of Shevchenko's spiritual values, based their works put the national idea, as a component of national self-assertion, promoting democratic ideals, recovery and cultivation of the historical memory of the Ukrainian people, divided at that time between two empires — the Russian and Austro-Hungarian.

In this period, with the spread of cultural stage of the national liberation movement in the Ukrainian society, the Ukrainian theatre became a primary national cultural affair and at the same time became the brightest demonstration of its national identity, language and culture.

Artistic positions of outstanding theatre personalities M. Kropyvnytskyi, M. Sadovskyi, I. Karpenko-Karyi, M. Starytskyi, M. Zankovetska, P. Saksahanskyi were based on an understanding of the fact that Ukrainian theatrical culture has not experienced all stages of artistic and stylistic evolution, as European and Russian, because of long-lasting colonial and semi-colonial existence. The of outstanding theatre personalities saw the purpose of their activity in withdrawal of Ukrainian theatre culture to the European way of development, strengthening national identity in their own creative work, promotion of Ukrainian art heritage by means of theatrical art among the general public [4]. In that period, thanks to the creative work of outstanding theatre personalities, Ukrainian theatrical culture is represented to the society as a bright ethno-cultural phenomenon.

National specifics was the solid foundation for artistic and aesthetic system of Ukrainian music and drama theatre. On its basis gradually formed a national repertoire, diverse themes, genre forms, artistic form of the play, and principles of performance, stage design and directing, character of scenery, costumes, and choreographic design concepts. Careful and hard work formed a new, universal type of a Ukrainian actor, a true master of psychologically truthful stage characters.

Founders of Ukrainian theatre making effort to respond to the historical, ideological and aesthetic needs of the time defended in their works the principle of respect for the ideological and aesthetic systems of realism, organic connection with the mass audience. Their artistic and aesthetic concept of

creativity revealed the essence of Ukrainian theatre revival.

The luminaries of Ukrainian stage implemented realistically domestic style on the basis of psychological realism. Following its principles, Ukrainian playwrights strived to synthesise theatre performance, to put emphasis on integrity of director's idea and acting, to find optimal performance art form for accurate reproduction of the author's text.

It should be noted that ethnographic orientation was the main feature of the Ukrainian music and drama theatre; it played an active role in creation of nation, preserving ethnical treasure and consolidation, because under those social and cultural conditions in which Ukrainian society functioned, imperial oppression was aimed at the destruction of the Ukrainian nation and Ukrainian culture. To preserve national identity, revive and preserve national folk-song, folk tradition luminaries of Ukrainian scene applied all their creative toolkit — music and drama, ethnographic domestic specifics of repertoire, ethnographic character of sets, costumes, choreographic design concepts.

National features of theatre performance were distinguished by masterful inclusion to dramatic action vivid means of expression: vocal and music (music pictures, folk songs) and dance (divertimento, folk dance, choreographic composition). The most important was the principle of folklore source preservation with only minor art processing and orientation in compliance with vocabulary authenticity, composition (avoiding repetition), literary text, manner of performance and the costumes. Folk episodes in luminaries' productions were a powerful means of improving psychological typification of characters. Domestic types, created in artistic song and dance way, represented different classes and social strata, their nature, internal emotions, controversial inner world [4].

Directing founders of Ukrainian theatre of is characterized by spectacular solution of stage space, picturesque staging. Folklore dance scenes in M. Kropyvnytskyi's productions significantly contributed to revealing deep artistic content of the work and impressed the audience. I. Maryanenko notes the following: «M. Kropyvnytskyi knew the



secrets of the impact on the audience, which was in his theatre: he precisely considered effects of every stage and could meet the needs of the most sophisticated theatre experts. Every act and the whole piece were built so as to keep the audience in the gradual emotional increase» [3, 100].

Directing of M. Starytskyi is ethnographic in its nature. For the production of bright musical and dramatic performances, the director introduced in the stage action both mass folklore-ethnographic scenes and individual dance duets and trios. For preserving national color, M. Starytskyi skillfully applied the dynamics of music and dance to enhance the influence of the dramatic action, content-accented scenes, and separate plastic staging [6].

An important synthetic component of Ukrainian theatrical performances was instrumental supporting music: orchestra, instrumental ensembles, etc. In particular, M. Kropyvnytsky's troupe included 40 singers with selected voices and an orchestra (25 qualified musicians) under the direction of M. Vasyliev-Svyatoshenko [4].

Ukrainian performances showed national psychological type of Ukrainians, promoted their ethnographic features and traditions, contributed to national spiritual awakening and were popular with the general public. The most popular plays of outstanding Ukrainian playwrights were as follows: «Natalka Poltavka» by I. Kotlyarevskyi, «Zaporizhzhian Cossak over the Danube» by S. Gulak-Artemovskiy, «Nazar Stodolya» by T. Shevchenko, «Two Families», «After Inspection», «Moustache», «Give a Heart Freedom, and It'll Lead to Captive ...» by M. Kropyvnytskyi, «Vechornytsi» by P. Nischynskyi, «Martyn Borulya», «Over the Dnipro», «The Maidservant», «Bondarivna» by I. Karpenko-Karyi, «Chasing two Hares», «It didn't Happen as It Should Have», «Oh, do not Go Hryts to Vechornytsi» by M. Starytskyi and oth. [5, 231].

Thus, Ukrainian music and drama groups gained an opportunity to disclose deep psychological, social and philosophical content, expanding national genre, repertoire range, due to the blossoming of dramatic art.

Surely, great popularity of Ukrainian music and drama among the general public in the late

nineteenth century provoked an imperial authorities' reaction. Government institutions tried to artificially slow down its rapid development, the censors did not give a permission for setting Ukrainian plays, banned some troupes to visit certain cities in Ukraine, which significantly limited the geographical touring for Ukrainian music and drama groups; work of theatrical performances still was under the most severe censorship, the Ukrainian language was still banned.

I. Karpenko-Karyi and P. Saksahanskyi, luminaries of the Ukrainian theatre, in a memo to the First All-Russian Congress of stage actors noted excessive colonization of Ukrainian theatre: «The writers supplying now repertoire of all theatres, could have written much better and more interesting if censorship did not limit so mercilessly in their choice of topics. To translate from foreign languages to little-russian language was prohibited, to write of the historical past — such a rich topic and interesting for the audience — was also prohibited. The words like «Zaporizhzhian cossak», «cossak», «native land» were as bogey for censorship and if the play is more or less well composed and has these words, it is better not to send it to censorship because it will not be allowed anyway ...» [7, 38].

However, the imperial state authorities failed to destroy the Ukrainian theatre tradition, to restrain spiritual and cultural progress of the Ukrainian community. Creative work luminaries of the Ukrainian theatre, based on Shevchenko's precepts and ideals became the general Ukrainian spiritual and cultural phenomenon that consolidated the Ukrainian elite on the basis of national goals and objectives.

In the early twentieth century leaders of Ukrainian national liberation movement developed a strategy for national development, the main core of which was reproduction of their own state, a broad national, territorial and cultural autonomy. The dominance of imperial ideological doctrine led to an open confrontation of active Ukrainian intelligentsia, which was reflected in the formation of parties, political associations of different directions (federalists, autonomists, independence supporters). At that time the entire social structure gained relative completeness, focusing on the path of modernization at

the initiative of Ukrainian political and cultural leaders, it formed an extensive network of national public, scientific, cultural and educational organizations [2, 84–85]. Accordingly, these new social and political changes were reflected in the Ukrainian theatre and its organic component — the Ukrainian music and drama theatre.

Modernism in national art became a kind of ideological, artistic and aesthetic revolution. Modern European artistic-aesthetic direction synthesized a few leading at the time in European art trends, such as futurism, constructivism, expressionism, cubism and others. With great enthusiasm, characteristic of that time revolutionary-romantic mood elevation and experimental mood, Ukrainian artists, as well as European, plunged in search of artistic and stylistic innovations, techniques and means of expression in theatre. Consequently, it should be noted that the development of Ukrainian music and drama theatre, like the Ukrainian art in the whole, took place in the context of European culture development.

Characteristics of Ukrainian music and drama theatre development were due to the colonial status of the Ukrainian lands, total russification and continuous imperial censorship harassment, which greatly influenced the course of development and gave it subdued and undeveloped character. However, the main feature of Ukrainian music and drama theatre development was that drama, its organic component, was involved in the modernistic process.

The new generation of young playwrights, proponents of Ukrainian modernism such as Lesya Ukrainka, O. Oles, V. Vynnychenko, L. Starytska-Chernyakhivska and others had their modernistic style of thinking and strived to «resurrection», «revival» of Ukrainian theatre. They were aware of its ideological, national, educational, ethnic-consolidating function and felt the need to reform theatrical artistic and aesthetic system, created by luminaries, so that it combined national and universal values [5, 241]. It should be noted that the new Ukrainian playwrights, creating a new theatrical repertoire, allegedly denying a national theatrical tradition actually only treated it in a new way, framing a new dramatic and theatrical forms, creating new modernist theatrical world on a national archetype basis.

About the time of the new Ukrainian theater formation L. Starytska-Chernyakhivska said in her memoirs: «The Ukrainian theater lived and gained fame, in spite of all the evil circumstances because it was led by talented writers, who would not be at the end of the table even in Russian literature. Talented playwrights and artists, art intelligent attitude — these all factors strengthened at that time Ukrainian theater and raised it to the highest level. For a long time it was the only national flag that flattered over oppressed nation. Its best representatives understood it: they defended their own flag as they could and brought it to our days» [6, 239].

Within modernism, as the leading philosophical and ideological trend in the Ukrainian dramatic works, is typical desire to reveal the complex psychological conflicts, the search for new methods to render age, national, historical, professional features of plays characters, their social conditioning and the evolution under the influence of society. The plot of dramatic prose is based not on the sequence of events, but on the changes of experiences, when the author allegedly merges with the hero. New works of Lesya Ukrainka, V. Vynnychenko, O. Oles, L. Starytska-Chernyakhivska by its substantial entity, by individual characteristic features formed the new Ukrainian drama (philosophical and psychological, lyrical and poetic) with a new directing-acting type of thinking under the influence of new trends and styles of European drama — plays of H. Ibsen, M. Maeterlinck, G. Hauptmann, A. Strindberg.

These Ukrainian plays became the adornment of modernistic repertoire: «Blue Rose», «Stone Host», «Orgy», «Cassandra», «Obsessed», «On the Field of Blood» by Lesya Ukrainka, «Without Lumen», «Petro Kyrylyuk», «On the Watch», «The Earth» by S. Cherkasenko, «Disharmony», «Steps of Life», «Great Moloch», «The Song of Israel» by V. Vynnychenko, «Getman Doroschenko», «Ivan Mazepa», «God's Mercy», «Sappho», «Wings» by L. Starytska-Chernyakhivska and oth. [5, 242]. Therefore, this repertory explosion clearly demonstrates the full-blooded «Europeanization» of Ukrainian theatrical arts.

Thus, creative activities of luminaries of the Ukrainian theatre, representatives of Ukrainian

modernism contributed to awakening of national cultural identity and proved creative affinity of consciousness, preservation of historical memory, Ukrainian theatrical culture with European culture.

#### **References:**

1. Antonovych D. Three hundred years of Ukrainian theater, – 1619–1919. – Prague, – 1925. – 272 p.
2. Hrycak Y. Outline of the history of Ukraine: Formation of modern Ukrainian nation XIX–XX centuries. – Kyiv: Genesis – 2000. – 356 p.
3. Maryanenko I. The Past of Ukrainian theatre. – K.: Arts, – 1953. – 180 p.
4. Kropyvnytskyi M. Works in 6 volumes. – Kyiv: Derzhlitvydav. USSR. – Vol. 6–672 p.
5. Novykov A. Ukrainian drama and theater from ancient times to the early twentieth century. – Kharkiv: Basis, – 2011. – 408 p.
6. Starytska-Chernyakhivska L. Selected Works: Dramatic works. Prose. Poetry. Memoirs. – K: Scientific Thought, – 2000. – 848 p.
7. Chernychko I. Culture and the State: trends, problems and development prospects of relations between power and theatrical-artistic structures in Ukraine. – K: CPF of Ukraine, – 1998. – 68 p.

## Section 5. Theory and history of culture

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-60-64>

*Gertsman Ekaterina Evgenievna,  
Ph. D., Associate Professor,  
St. Petersburg State Polytechnic University,  
E-mail: kitriger2205@yandex.ru*  
*Karymova Svetlana Mikhailovna,  
PhD, Associate Professor,  
Highest School of Print and Media,  
E-mail: karymova.s@gmail.com*

### To a question about the etymology and differentiation of the concepts of «Fool» and «buffoon»

**Abstract:** This article is devoted to the phenomenon of “buffoonery” in European culture. In the current study is conducted etymological and semantic analysis of the concepts of “buffoon” and “buffoon” allowed to clarify their meaning and to identify patterns of use within the historical and cultural studies.

**Keywords:** Jester, buffoon, buffoonery, the culture of laughter.

*Герцман Екатерина Евгеньевна,  
кандидат исторических наук,  
доцент, Санкт-Петербургского государственного  
политехнического университета,  
E-mail: kitriger2205@yandex.ru*  
*Карымова Светлана Михайловна,  
кандидат философских наук,  
доцент, Высшей школы печати и медиатехнологий,  
E-mail: karymova.s@gmail.com*

### К вопросу об этимологии и дифференциации понятий “шут” и “скоморох”

**Аннотация:** Данная статья посвящена феномену «шутства» в Европейской культуре. Проведенные этимологический и семантический анализы понятий «шут» и «скоморох» позволили уточнить их смысловую нагрузку и определить закономерности использования в рамках историко-культурологических исследований.

**Ключевые слова:** Шут, скоморох, шутство, смеховая культура.

Тема шутства и скоморошества остается неизменно актуальной для исследователей европейской и отечественной культур средневекового периода. Практически во всех работах можно

встретить упоминание о шутах и скоморохах в связи с описанием различных праздников, гуляний и обрядов, что, несомненно, говорит о большой роли данной категории людей в жизни общества. Однако остается открытым вопрос о том, кого считать скоморохом, а кого шутом, поскольку они обладали разным статусом и различной ролью в обществе. Поэтому целью данной работы будет определение обозначенных выше понятий, выявление комплекса функций в культуре шутов и скоморохов, а также их классификация.

Первые упоминания о шутах появились в Европе еще в эпоху античности. Они пронизывали всю культуру Древней Греции — от мифологии до описания обыденной жизни древних греков. В источниках мы встречаем несколько терминов, применяемых для обозначения шутов. Это совершенно ясно показывает, что не существует единой точки зрения на то, как появились шуты. По одной версии первые шуты были жрецами, которые совершали шуточные обряды, о чем свидетельствует ряд терминов. Первый из них — ἀρετᾶλόγος (греч.): ἀρετᾶ — доблесть, слава, добродетель, соответственно дословным переводом этого термина является «разглагольствующий о добродетели» или «философствующий шут» [3, 231]. Следующее понятие — βωμολοχία (греч.): βωμολοχος означает «алтарь», следовательно, первоначальное значение данного термина — «стоящий у алтаря». Учитывая, что А. Х. Дворецкий уже переводит это слово как «скоморошество», «шутство», «кривляние» [3, 311], вполне разумно предположить, что так именовали человека, имевшего юридическое или же моральное право находиться рядом с алтарем во время различных церемоний, но при этом вести себя совсем несерьезно. Наконец, существовал третий термин, а следовательно, и версия о возникновении шутов — γελωτοποιός: в первоначальном значении — «возбуждающий смех», а в более позднее время — «шутник», «балагур» [3, 317]. Отсюда родилась гипотеза о появлении шутов из среды философов, которых приглашали специально на пиры для развлечения гостей и называли их именно γελωτοποιός.

Похожая ситуация сложилась и в Древнем Риме. Собрания знати были крайне скучны, и для того что бы улучшить обстановку приглашали *паразита* (*parasitus* — дословно «гость», «сотрапезник»), который своими речами и шутками развлекал собравшихся. Кроме того, в Древнем Риме, существовало еще несколько наименования для «шутловской профессии». Во-первых, *асрѡата* (лат.), дословно переводится как «легкая беседа», но имеет и другие значения — «виртуоз», «чтец», «рассказчик», «музыкант», которые поясняют нам, что должен был уметь представитель этой сложной профессии. Во-вторых, термин *пйгае* (лат.), который означает «пустяк», «вздор», «шутка», «болтун», «балагур», и раскрывает перед нами уже совсем другую функцию шута, а именно — умение развлекать бездумной болтовней и пустяковыми шутками. В-третьих, слово *сcurra* (лат.) — «паяц», «весельчак», «щеголь», «льстец», «праздношатающийся» [4, 909].

Такова греко-латинская этимология терминов «шут», разнообразие которых подтверждается и источниками. Например, по словам Светония (около 70 года н. э. — после 122 года н. э.), император Август любил находиться в обществе аретологов, которых мы упоминали выше: «*et aut acroamata et histriones aut etiam triviales ex circo ludios interponebat ac frequentius aretalogos*» («для развлечения приглашал музыкантов, актеров и даже бродячих плясунов из цирка, чаще же всего — аретологов») (См. Светоний Г. Т. Божественный Август. II, 74. Латинская цитата приводится по: С. Suetoni Tranquilli opera ex rec. M. Ihm. VI: de vita Caesarum Libri VIII. Lps., 1907). Другой автор, Плутарх (ок. 50 г. н. э. — после 122 г. н. э.), в своих Сравнительных жизнеописаниях рассказывает о Сулле, который «молодым и еще безвестным проводил целые дни с мимам и шутами» («*νέον μὲν ὄντα καὶ ἄδοξον ἔτι μετὰ μίμων καὶ γελωτοποιῶν διαιτᾶσθαι καὶ συνακολασταίνειν*») (Греческий текст приводится по изданию: Plutarch. Plutarch's Lives. with an English Translation by Bernadotte Perrin. Cambridge, MA. Harvard University Press. London. William Heinemann Ltd. 1916).

В Византии шуты именовались скоммархи (от греческого слова σκωμῆς — шутка, остро-та). О широком распространении этого явления в Восточной Римской Империи говорят не только сведения историков и летописцев, но и многочисленная критика шутовства со стороны официальных церковных властей, и особенно, отцов церкви. «Если ничто так не согласно со смиренномудрием, как плач, то без сомнения ничто столько не противится ему, как смех» (Κλίμαξ τοῦ Ἰωαννοῦ τοῦ Σιναιῖτου ἀρχιμ. Ἰγνατίου. Ὁρωπός, 1978, 1997. Русский перевод по изд.: Преподобного Отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица. Серг. П., 1908. Сл.7. О радостотворном плаче) — считал преподобный Иоанн Лествичник (525–595 гг. н. э.). Критические высказывания отцов церкви относительно шутов (См. например: Климент Александрийский. Педагог. Ярославль, 1890. Кн.2, гл.5). говорят о большом увлечении ими со стороны современников. Таким образом, Византия, несмотря на все ее попытки отгородиться от культурного наследия Великой Римской Империи, всё-таки переняла огромное количество черт своей предшественницы. Более того, учитывая привязанность граждан (причем, независимо от сословий) к категории людей «смехотворцев», власти не торопились законодательно ограничить существование шутовства. Все гонения, происходившие в жизни византийских шутов, так или иначе, были связаны с борьбой христианства за полное и непоколебимое главенство в умах граждан. Ведь именно в смеховой культуре, способной и увлечь человека, и расслабить, официальная идеология видела своего заклятого врага — язычество, при котором шутовство существовало повсеместно и всячески поощрялось сильными мира сего.

Однако нельзя не отметить, что на формирования европейской традиции скоморошества повлияли и представление об этой категории театральных развлечений у так называемых некоренных народов, населявших Европу. И здесь нужно упомянуть иудейские общины, в большом количестве расположенные по европейским городам. Несмотря на свою религиозную и идеологическую обособленность, иудеи с большим интере-

сом относились к «народной» культуре христиан. Тем более, что им было что привнести в этот аспект театрализованных действий.

Прежде всего, нужно сказать о понятии «лец» (*идиши*), имеющего значение «зубоскал», «нахал», «насмешник», и гармонично влившееся в европейскую шутовскую традицию. Кроме того, к периоду средних веков приобрел популярность термин *бадхан* (𐤁𐤃𐤅𐤍). Именно так иудеи называли человека, развлекавшего гостей на свадьбах. Интересно, что со временем, бадханы появились не только в свадебных обрядах, но и в других праздничных церемониях, а европейские христиане с удовольствием приглашали их на свои праздники. Таким образом, искусство шутов оказывалось востребованным в любом обществе, и не столь важно было, совпадают ли религиозное воспитание и культурные традиции общества и шута или нет. Не только зрители-христиане активно пользовались услугами еврейских шутов, но и в еврейских местечках с большим удовольствием наслаждались искусством христианских скоморохов. Оказывалось, что именно этот, «неблагородный», рассчитанный на самые малообразованные слои общества, вид театрального зрелища, становился объединяющим для разных народов и религий.

Своего апогея развитие шутовства достигло в эпоху раннего и классического средневековья. Бродившие по дорогам Европы шуты назывались по-разному: в Германии это были «шпильманы» (от немецкого слова «Spielmann» — «играющий человек»), во Франции — «гистрионы» (французское слово «histrion» ведет свои корни из латинского «histrion, histrionis» — актер), в Англии — «менестрели» (английское «minstrel» происходит от латинского «ministerialis» — «слуга»), в Италии — «мимы» (от древнегреческого «μῖμος» — «подражание») и т. д. Позднее шутов в Европе стали именовать либо *fool*, либо *buffo*. Последний термин происходит от французского *bouffer* и обозначает человека напыщенного, гордого. Точно также стали именовать и шутов, которые выходили на сцену с надутыми щеками, изображая дурное расположение духа. Причем, различались все эти артисты не толь-

ко названиями и этнической принадлежностью, но и жанрами, в которых они работали: спортивно-цирковое направление, музыкально-поэтическое, а также, говоря современным языком, «мастера разговорного жанра».

Таким образом, все перечисленные виды актерского ремесла сильно отличались друг от друга, но при этом выполняли единую функцию в культуре, которую допустимо назвать «релаксационной»: возможность выйти за рамки принятого в данном обществе поведения и разрешение услышать и увидеть то, что запрещено религиозно-нравственной системой. Именно в этой связи необходимо сказать о «расслоении» феномена шутовства в культуре: для крестьян шутами были странствующие актеры, певцы, памфлетисты, а для горожан — арлекины, акробаты и скоморохи, для представителей церкви — юродивые, а для высшего сословия — образованный человек, живущий при дворе и своим маргинальным поведением ставящий окружающих людей в неудобное положение. Таким образом, представляется некорректным употребление данных терминов в качестве синонимов, поскольку понятие «шутство» имеет явление в целом, а «скоморошество» — лишь элемент народной культуры. Не стоит забывать, что существовали и совсем иные, далекие от народа «шуты», занимавшие привилегированное положение при дворе и относившиеся к высшему сословию. В знатных домах и при царствующих особах всегда был человек, сопровождавший мероприятия и выступавший советником и выразителем мнения своего господина.

В России сложилась несколько иная ситуация. Здесь скоморошество было частью народной смеховой культуры, а появление шутства, скорее всего, связано с европейским влиянием на обиход высших представителей власти [1; 2; 5; 6]. Начиная с XVII века появляется практика назначать на роль придворных шутов выходцев из боярского сословия.

Шутство как социокультурный феномен явление многоплановое и неоднозначное. Данная

категория людей своим поведением, речью, одеждой сильно отличалась от остальных представителей сословий. С одной стороны, шуты жили при дворе, находились на официальной службе, получали оклад, т.е. присутствовали в жизни общества вполне реально. С другой стороны, их существование мыслилось на границе мирского и сакрального, и приносило в стройный и организованный мир социума некую хаотическую составляющую. Они являлись «посредниками» между противоположными состояниями бытия, с чем, возможно, и была связана традиция брать в шуты людей с физическими отклонениями (карликов, крайне непропорциональных людей, лысых, с гипертрофированными чертами лица и тому подобными дефектами). Символизм, пропитывавший их жизнь, проявлялся и в costume: одежда шутов не зависела от модных тенденций, а противопоставлялась им. Здесь уместно вспомнить о символике цвета, распространенной в средневековую эпоху, когда каждому сословию было позволено носить одежду лишь определенной цветовой палитры. Шуты имели некоторое преимущество: они могли совмещать в costume желтый (считавшийся «крестьянским») с пурпурным или синим оттенками (цветами «правлящих особ»), что, несомненно, подчеркивало своеобразность их статуса.

Таким образом, шутство, как культурный феномен, зародилось в античности и просуществовало вплоть до XIX века. Шуты радикально отличались своим положением в обществе от остальных представителей смеховой культуры. Это были люди харизматичные, образованные, зачастую представители высших сословий, находящиеся на официальной службе, обеспеченные, нередко имеющие физические недостатки. Однако в отличие от скоморохов и арлекинов шуты демонстрировали мнение определенного человека (своего господина) в отношении конкретных людей или же ситуаций, а не высмеивали пороки общества в целом.

#### Список литературы:

1. Белкин А.А. Русские скоморохи. – М.: Наука, – 1975. – 196 с.
2. Власова З.И. Скоморохи и фольклор. – С.Пб.: Алетейя, – 2001. – 524 с.

3. Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. – М., – 1958.
4. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. – М., – 1976.
5. Скоморохи в памятниках письменности. – СПб.: «Нестор-История», – 2007. – 680 с.
6. Фамицына А. С. Скоморохи на Руси. – СПб., – 1889. – 194 с.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-64-70>

*Kondratenko Irina Anatolievna,  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,  
PhD-student, of theory and history of culture chair  
E-mail: ira02111989@yandex.ru*

## **Regent Mikhail Litvinenko in Russia: regarding the Orthodox-choir culture revival**

**Abstract:** The article introduces in the scientific revolution a little-known biographical facts of the head of the Kiev Metropolitan choir Mikhail Semenovych Litvinenko, in particular, with the period of his stay in the Russian Federation. Based on published sources, reviews of the higher clergy and information gleaned from the memoirs of the Regent, given is the characteristic of his artistic activity, with the emphasis on its importance in the revival of Orthodox singing.

**Keywords:** Litvinenko M. S., regent, choir culture, church service, Orthodox singing, Metropolitan choir.

*Кондратенко Ирина Анатолієвна,  
Національна музикальна академія України,  
аспірант, кафедра теорії і історії культури  
E-mail: ira02111989@yandex.ru*

## **Регент Михаил Литвиненко в России: к вопросу о возрождении православной хоровой культуры**

**Аннотация:** В статье введены в научный оборот малоизвестные факты биографии руководителя Киевского митрополичьего хора Михаила Семёновича Литвиненко, связанные с периодом его пребывания в Российской Федерации. На основе опубликованных источников, отзывов высшего духовенства, а также сведений, почерпнутых из воспоминаний регента, дана характеристика творческой деятельности мастера и подчеркнута её важность в возрождении православного пения.

**Ключевые слова:** Литвиненко М. С., регент, хоровая культура, богослужение, православное пение, митрополичий хор.

Современное состояние православной хоровой культуры является плодом труда многих мастеров. Имя одного из них более известно старшему поколению, которое застало эпоху перестройки, и, соответственно, такое явление, как деление церквей. В данной статье речь пойдёт

о *Михаиле Семёновиче Литвиненко* (1927) — заслуженном деятеле искусств Украины, на протяжении тридцати трёх лет состоявшем главным руководителем Киевского митрополичьего хора.

Творчество М. Литвиненко примечательно тем, что в советский и постсоветский периоды



ему удалось создать не только полноценный богослужебный и концертный коллектив вопреки идеологическим коллизиям, но и сохранить верность Православной Церкви в наиболее ответственные моменты её истории. В свою очередь, вышесказанное является актуальным с научной точки зрения, поскольку затрагивает проблемы каноничности украинского певческого искусства и его места в современной богослужебной практике. С другой стороны, периоды пребывания деятеля в Российской Федерации, хотя и кратковременные, являются знаковыми как в аспекте коммуникативных отношений на почве хоровой культуры (как выяснится, не только церковной, но и светской), так и, несомненно, в его жизни. Анализируя источниковедческую базу, где об этом упоминается, выделим книгу Владимира Глушко [5], статью в Украинской музыкальной энциклопедии [9], Интернет-ресурсы [7; 11] и несколько публикаций в украинской и российской периодике. Особый интерес представляют материалы интервью для журнала «Регентское дело» [10], культурно-аналитического издания «Украинская культура» («Українська культура») [13], заметки в газетах «Православное слово Сибири» [8] и «Церковная православная газета» [14]. Не лишними будут документы личного характера и памятные подарки, хранящиеся в семейном архиве регента, а также сведения, почерпнутые непосредственно из его воспоминаний. Отсюда, руководствуясь биографическим методом, сформулируем цель настоящей публикации — охарактеризовать деятельность Михаила Литвиненко в контексте православной хоровой культуры и таким образом представить новое понимание его творчества.

Прежде чем перейти к рассмотрению фигуранта нашего исследования, заметим, что появление «информационной лакуны» в его жизнеописании обусловлено как малым количеством материалов, так и почтенным возрастом, что не позволяет воссоздать некоторые детали. Вдобавок, сам Михаил Семёнович очень неохотно вспоминает о своём первом «визите» в Россию, поскольку переживал сложные жизненные обстоятельства. Руководствуясь документами Отрасле-

вого государственного архива Службы безопасности Украины (ОГА СБУ), вследствие доноса М. Литвиненко был обвинён в «антисоветской пропаганде и агитации с использованием религиозных предрассудков» [2, С. 253–255]. Поводом к подозрению стали его беспартийность, учёба в Киевской духовной семинарии, и, конечно же, общение с некоторыми представителями духовенства и клира, имеющими судимость «за политические преступления». Прямо со стен Лавры юношу отправили в отдельный лагерный пункт на реке Унжа, расположенный на границе Костромской, Кировской и Горьковской областей. Если говорить о сроке заключения, то Михаилу Литвиненко, можно сказать, «посчастливилось»: он отбыл только три с половиной года вместо расстрела или двадцати пяти лет лишения свободы. Таким переменам способствовали как внешние факторы (приход к власти Н. Хрущёва и амнистия некоторых категорий политзаключённых), так и собственно черты характера Михаила Семёновича. Он вспоминал, что после года, проведённого на лесоповале, был назначен начальником цеха по сборке гиревых часов (поскольку освоил это ремесло ещё со студенческой скамьи), получил звание часового мастера высшего разряда, руководил самодеятельным хором Унж-ЛАГа, и благодаря своему трудолюбию остался в живых.

Именно в заключении раскрылся дирижёрский потенциал молодого музыканта: в 13-м, а через год — в 6-м отдельном лагерном пункте он возглавил коллектив из восьмидесяти певцов и сорока инструменталистов, среди которых было немало с музыкальным образованием [5, С. 71]. Незатейливый репертуар, разучивавшийся в отсутствие бумаги «по слуху», включал русские и украинские народные песни, а также — в угоду времени, — несколько произведений советских композиторов. Хор был отдушиной лагерной жизни, принимал участие в культурных мероприятиях, проводимых в стенах этого заведения, и даже получил отзыв в местной газете. Вот что припоминает М. Литвиненко об одном из таких выступлений: «В 1954 году, по случаю октябрьских торжеств хор вызвали в управление лагеря. <... > Мы разместились в двух вагонах, поехали.

*После первого отделения, который закончился фурором, нас окружили восторженные зрители, в основном — жёны офицеров охраны, лагерного и областного начальства. Они забросали нас живыми цветами. Живые цветы осенью на севере России!»* [10, С. 58].

Собственно, говоря о главном призвании Михаила Литвиненко, — регентском служении, — заслуживает уважения кредо мастера, которое даёт основание считать его, выражаясь конфессиональным стилем, «за веру притерпеша». Ведь после освобождения, являясь «политически неблагонадёжным» и не имея прав на проживание в областных центрах, будущий регент сменил семнадцать городов Украины за следующие двадцать лет [8, С. 20; 13, С. 3–6]. Пребывая на новом месте около года, он проявил исключительное мужество и не отрёкся от религии — хотя этому, если подумать, способствовало практически всё. С 1961 по 1975 М. Литвиненко руководил хорами разного исполнительского профиля, в чём пригодился его опыт. Особо следует сказать о Народной самодеятельной капелле районного Дома культуры города Миргород, которая в 1965 году выступила на Декаде украинского искусства в Москве и была награждена серебряной медалью, и Ансамбле песни и танца Дома офицеров г. Кременчуг (с этим коллективом в 1975 году М. Литвиненко совершил поездку по «золотому кольцу» России). В частности, знание песенного репертуара и навыки работы с хористами-любителями помогли дирижёру достичь успеха и в этой сфере, ведь об исполнении церковной музыки не могло быть и речи. Как работник идеологической службы, открыто совмещать работу и богослужения он также не мог, но в праздники старался посещать отдалённые сельские церкви, которые оставались действующими во времена хрущёвского режима. Понятно, с некоторой долей риска, поскольку «тайное богомолье» в любой момент могло стать замеченным и дать повод для преследований.

Вопреки лишениям и частым переездам, Михаил Семёнович создал семью, воспитал двух сыновей, расширял круг знакомств и повышал свой профессиональный уровень. Важной вехой в его

творческой жизни становится музыкальное образование: в 1961 году он закончил теоретическое отделение Московского народного университета культуры, о чём свидетельствует диплом с отличием. Хотя заочное образование даёт мало по сравнению со стационарным, музыкант почерпнул для себя достаточно. Во время сессий он посещал хоровые концерты, собирал библиотеку церковных песнопений, не упускал случая попеть в храмах Москвы (в том числе, в Патриаршем хоре под руководством Виктора Комарова). Впоследствии это окажет ему неоценимую услугу, ведь именно таким способом приобретаются знания, которым невозможно обучиться ввиду отсутствия постоянной регентской практики.

1975 год становится переломным в деятельности М. Литвиненко: он оставил светскую работу и официально трудоустроился в церковной сфере. По благословению Экзарха Украинской Православной Церкви митрополита Филарета (Денисенко) его приглашают в Киев и назначают руководителем хора Владимирского кафедрального собора. Позже, готовясь к Тысячелетию Крещения Руси, этот коллектив насчитывал в своём штате до шестидесяти человек и превратился в полноценную концертную единицу. Начиная с 1988 года, митрополичий хор дебютировал на сцене Киевской оперы, давал благотворительные концерты, записал три аудио-альбома (пластинка «Вознесох избранного от людей Моих» (1987), компакт-диски «Песнопения Всенощного Бдения» (1999) и «Поем Богу нашему, дондеже есмы» (2008)). Но, наверное, наибольшим достижением «киевского художественного хора» (как в обыденной речи именуются ведущие архиерейские капеллы), стал его вклад в киноискусство. Среди фильмов российских и украинских киностудий, где использована музыка в исполнении коллектива, — «Под благодатным покровом» и «Празднование 1000-летия Крещения Руси» (1988, режиссёр — Б. Карпов), «Этюды о Врубеле» (1989, Л. Осыка), «Тайны Киево-Печерской Лавры» (1999–2002, Н. Ильинский), «Свидетель эпохи» («Свідок епохи», 2007, О. Мирончук). Отдельную группу составляют хроники, выпущенные Студией

документальной кинематографии Киево-Печерской Лавры: «Анатомия раскола» (2002), «Глас Печерский» (2004), «Моя Лавра» (2009), а также видео-серия под названием «Богослужения» при участии Блаженнейшего митрополита Владимира (Сабодана) (2005–2006, О. Леонченко). Отметим, что выход митрополичьего хора на экран является не только знаком внимания и уважения к православной культуре, существенным шагом к её возрождению, но и служит подтверждением авторитета коллектива вопреки умонастроениям первых лет Независимости, когда о церковной жизни говорили ещё очень осторожно.

Из вышесказанного следует, что подготовка таких проектов диктовала требование как к финансовой базе коллектива, так и, соответственно, к его уровню. Не имея возможности остановиться на этом, лишь вкратце отметим об исполнительском составе и некоторых аспектах хормейстерской работы, проводимых М. Литвиненко. Учитывая сложившееся в Киеве отношение к религии, выбор кадров был не особенно велик: как и раньше, к концу 80-х коллектив состоял из пожилых артистов оперы и филармонии, а присутствие молодёжи могло обернуться проблемой. Не лишнее добавить, что в канун больших праздников Владимирский собор оцеплялся охраной, которая пропускала средневозрастных участников хора по спискам (на это было распоряжение митрополита), а на богослужениях и во время концертов певчие стояли за полупрозрачной занавесью — словом, все «маскировались» от постороннего глаза. Но и эти обстоятельства не мешали служить Богу и создавать новые интерпретации. Благодаря налаженной репетиционной работе коллектив легко «читал с листа», и поэтому произведение разучивалось в кратчайшие сроки. В результате, «богослужебный арсенал» был столь обширен и разнообразен, что песнопения Евхаристического канона («Херувимские» и «Милость мира»), — повторялись максимум дважды в год, а некоторые «праздничные» произведения — и вовсе раз. В стилевом отношении, предпочтение отдавалось музыке Д. Бортнянского ввиду её яркости и простоты изложения (кстати, коллектив исполнял все его концерты, за ис-

ключением двухорных), а также С. Дегтярёва, А. Львова, А. Архангельского, Г. Рютова и многих других. Михаил Семёнович не обходил вниманием и наследия своих современников — Василия Локтева, диакона Сергия (Трубачёва), Наталии Колесниченко, Сергея Толстокулакова, Геннадия Харитоновна, харьковского композитора Николая Цололо. Как свидетельствует сам руководитель, «... эти авторы входят в первую десятку признанных творцов, чья музыка является основой репертуара хора» [10, С. 61].

Именно репертуарная сторона, как наиболее актуальная, являлась важной составляющей так называемого советского регентского быта. Ведь в то время, когда другие хоры имели разветвлённую сеть заведений, где осуществлялась подготовка музыкантов разного профиля, — насильно прерванные традиции православного пения «реставрировались» и культивировались только в среде фанатов своего дела. Как вспоминает М. Литвиненко, необходимые для певчего знания передавались из уст в уста, и то втайне: руководители церковных хоров часто проводили репетиции у себя дома или у священника под видом семейных празднований, а ноты и церковную литературу хранили за пределами квартиры. Не следует забывать, что в 60-х и даже в начале 80-х регулярные обыски «богомолов» были обычным явлением, и желание «заявить, куда надо» не требовало от информатора каких-либо доказательств. С другой стороны, церковные песнопения по-прежнему оставались в дефиците, и именно «домашние концерты» давали, по сути, единственную возможность ознакомления с нотами и любительскими аудиозаписями. С помощью кассетного магнитофона фиксировались наиболее яркие фрагменты богослужений; иногда даже удавалось договориться со старостой храма для того, чтобы остаться в позднее время (когда не ходит транспорт), и осуществить более качественную запись. И партитуры, и кассеты считались наилучшими подарками на именины: ими обменивались практически все регенты и духовенство бывшего Союза. Такая магнито-коллекция есть и в семейном архиве Михаила Семёновича, но с течением времени информация на этих носителях не сохранилась.

В некотором смысле, ситуация в плане наличия информативных источников улучшилась только под конец 80-х, когда развернул свою деятельность отдел звукозаписи при Издательстве Московской Патриархии и появилась фонохрестоматия долгоиграющих пластинок под названием «Тысячелетие Крещения Руси» [1]. Одновременно начинают выходить из печати и духовные опусы — концерты Д. Бортнянского, «Литургия» П. Чайковского, «Всенощное Бдение» С. Рахманинова. Поскольку выпускался относительно небольшой, «юбилейный» тираж этих партитур (добавим, что они доступны для исполнения только профессиональными коллективами), то процесс их распространения происходил довольно медленно и практически не решал проблемы снабжения церковных хоров, количество которых возрастало с каждым годом. Как следствие, композиции (в том числе и известных авторов) распространялись в основном локально, пелись по размноженным через копирку рукописным «поголосникам», что не исключало наличия в них ошибок [3]. С другой стороны, препятствовали взаимообогащению репертуара и чисто субъективные моменты, когда некоторые регенты старшего поколения ревностно следили за благолепием своих служб и неохотно делились партитурами. Мы имеем основания обозначить эту тенденцию, которая всё ещё имеет место в современной клиросной практике как негативную, поскольку она неизбежно приводит к рутине, дилетантизму, и, как следствие, снижению исполнительского уровня.

Возвращаясь к репертуарному своду Киевского митрополичьего хора, невозможно не упомянуть о стараниях М. Литвиненко в плане его обновления. Михаил Семёнович был одним из немногих регентов советского периода, который обратился к украинской музыке и активно внедрял её в богослужение. Под его управлением звучали концерты Артемия Веделя и Максима Березовского, до недавнего времени редко исполняемые в храме, а также песнопения авторов первой половины XX века — Николая Леонтовича, Кирилла Стеценко, Александра Кошица, Якова Яциневича, Михаила Гайдая, Петра Гон-

чарова, Григория Давидовского [6, С. 233–234]. Исторически сложилось, что большинство композиторов создавало музыку для Автокефальной Православной Церкви (ликвидированной в СССР), вследствие чего их наследие оказалось забытым на долгие годы. Во избежание различий в словесном тексте М. Литвиненко прибегал к редактированию некоторых произведений, что отнюдь не уменьшает их музыкально-эстетических качеств. Работая над партитурами, он уделял внимание кантилене, укрупнённой подаче слова и медленным темпам, образно напоминая хору о том, что «*пение должно литься, подобно реке*» [14, С. 6]. Следует отметить, что вкусу мастера импонировал величественный характер, присущий стилю названных авторов, и эту особенность подчёркивает бывшая певчая митрополичьего хора, кандидат искусствоведения Лилия Терещенко-Кайдан, называя его «*носителем торжественного периода*» православного пения [12, С. 267]. Также добавим, что подборка для первого аудио-альбома («Вознесох избранного от людей Моих»), — была им составлена именно из таких произведений [4]. Как вывод, не будет лишним обозначить вклад Михаила Литвиненко в популяризацию богослужебной музыки, новой для уха и для души, которая впоследствии заняла место и в репертуаре хоров Российской Федерации. Как вспоминает регент, в храмах Москвы часто исполняются «Кресту Твоему» П. Гончарова, «Великие ектении» Н. Леонтовича и А. Кошица, «Богородице Дево» Я. Яциневича, «Ныне отпускаеши» Г. Давидовского и многие другие.

Кроме исполнительского мастерства, Михаил Семёнович получил известность и как композитор. Его перу принадлежит более двадцати песнопений, и, несмотря на солидный возраст, продолжает сочинять и сейчас. Выражаясь хормейстерской терминологией, произведениям М. Литвиненко присущи пластичность мелодических линий при сохранённой строгости аккордовой фактуры, удобные тесситурные условия, молитвенность и задушевность. С некоторыми из них («Хвалите имя Господне», «Величит душа моя Господа», «Трисвятое», «Свят

Господь Бог наш»), — можно ознакомиться в упомянутых нами фоно-источниках непосредственно в интерпретации автора; также они представлены на музыкальных Интернет-порталах. Посвящена всем православным архипастырям, миниатюра «Ис полла эти деспота» для хора и дуэта женских голосов стала настоящим шедевром и получила распространение за пределами Украины. Во время пребывания Михаила Литвиненко в Красноярске осенью 2006 года, архиепископ Антоний (Черемисов), который был знаком с его творчеством, в шуточной форме заявил, что «... не пели вашего Ис полла... — и службы как не было». Также высоко ценил это произведение митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Владимир (Котляров): «... Ваше удивительное «Ис полла...» исполняется в Петербурге и других храмах, где я служил. Необыкновенная музыка никогда не оставляла меня равнодушным: приводит в волнение до слёз». Дарственная надпись, сделанная архиереем на титульной странице своей книги «Жизнь и труды» (экземпляр которой хранится у М. Литвиненко), ясно свидетельствует о профессионализме и международном авторитете киевского регента.

Разделение церковью 1992 года, именуемое «филаретовским расколом», пагубно сказалось на православной хоровой культуре Украины. Так, главный церковный хор страны, вскорости перешедший из Владимирского собора в Киево-Печерскую Лавру, оказался без средств для существования и даже без помещения. При этом ни новообразованная митрополия, ни известность имени М. Литвиненко не были в силах что-либо изменить или предпринять. Но факт остаётся фактом, и тогда заявила о себе ещё одна грань его таланта, а именно культурно-общественная деятельность: проведение мастер-класса для церковных певчих и регентов в рамках программы фестиваля «Покровские встречи» (Красноярск, 15–22 октября, 2006) [7], участие в Поместном соборе РПЦ по случаю выбора Предстоятеля (Москва, 26–29 января, 2009) [11], выступления с интервью в средствах массовой информации [8]. В кругу его

общения — известные хоровые деятели митрополит Илларион (Алфеев), Анатолий Гринденко, вышеупомянутый Г. Харитонов; также Михаил Семёнович даёт рекомендации по богослужебному репертуару и ведёт переписку с регентами Петербурга, Пскова, Владимира, Абакана. И, наконец, вспомним о его наградах, врученных Святейшими Патриархами Пименом (Извековым) и Кириллом (Гундяевым), Предстоятелем Украинской Православной Церкви Блаженнейшим Митрополитом Владимиром (Сабоданом), архиепископом Красноярским и Енисейским Антонием (Черемисовым). Даже, выйдя в феврале 2009 года на заслуженный отдых, Михаил Семёнович остаётся активным участником богослужений и живо интересуется всем, чему посвятил свою нелёгкую, но благословенную Богом жизнь. Как мы видим, личный пример мастера показателен в плане сохранения каноничности церковного пения, его утверждения в культурном пространстве, и поэтому не теряет актуальности и по сей день.

Подводя итоги творческой деятельности М. Литвиненко, ещё раз подчеркнём важность некоторых аспектов его биографии. В частности, с Российской Федерацией мастера роднят годы учёбы и профессиональной практики (в том числе и со светскими коллективами); также здесь пересеклись его пути со многими представителями православного мира, нашлись друзья и почитатели. Но к регентскому служению мастера вёл невероятно долгий и сложный путь: арест, преследования, стагнация в церковно-певческом деле, и, конечно же, изменения на конфессиональной карте Украины, вопрос о которых особенно обострился в нынешнее время. Пребывая в Москве, Красноярске и других городах, искусство Михаила Литвиненко явилось своего рода «визитной картой» нашей страны, чему также способствуют аудио- и видеозаписи Киевского митрополичьего хора. Как вывод, достижения одного из старейших церковных тружеников заслуживают на исследовательское внимание, поскольку способствуют возрождению и развитию православной хоровой культуры.

## Список литературы:

1. Анатолий Шатов: «Владыка дал мне карт-бланш, чем я был очень доволен» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: [https://www.rop.ru/eto-interesno-el/article\\_post/anatoliy-shatov-vladyka-dal-mne-kart-blansh-chem-ya-byl-ochen-dovolen](https://www.rop.ru/eto-interesno-el/article_post/anatoliy-shatov-vladyka-dal-mne-kart-blansh-chem-ya-byl-ochen-dovolen)
2. Веденеев Д. В. Духовные заведения Украины как объект оперативной разработки спецслужб (по документальным материалам МГБ-КГБ УССР 1940-х – 1950-х гг.)/Д. В. Веденеев//Труди Київської Духовної Академії. – Київ: Видавничий відділ Української Православної Церкви, – 2015. – № 23. – С. 245–259.
3. Владимир (Курило), протоиерей. Создание хора храма Трёх Святителей в г. Харькове: [в 2-х ч.]/протоиерей Владимир (Курило) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://prokliros.ru/pevchie/42>
4. Вознесох избранного от людей Моих: 1000-летие Крещения Руси (988–1998) [Аудиозапись]: Богослужбные песнопения разных авторов/митрополичий хор Владимирского кафедрального собора под упр. М. Литвиненко [Компанейский Н. Тропарь святому благоверному князю Владимиру; Давидовский Г. «Свете тихий», «Малое славословие»; Яциневич Я. «Богородице Дево, радуйся», «Буди имя Господне»; Стеценко К. «Величит душа моя Господа», «Херувимская песнь»; Леонтович Н. «Великая ектения», «Благослови, душе моя, Господа», «Достойно есть»; Ведель А. «Слыши, Дщи, и виждь»; Литвиненко М. «Святой Боже», «Свят Господь Бог наш» и др.] – М., – Мелодия, – 1987. – 1 граммпластинка (LP). – Название с этикетки.
5. Глушко В. Пою Богу моему... /В. Глушко. – К.: Издательский отдел УПЦ, – 2011. – 156 с.
6. Кондратенко І. До проблеми професійного підходу регента щодо керування церковним хором (на прикладі творчого досвіду М. С. Литвиненка)/Ірина Кондратенко//Київське музикознавство: 36. ст./Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського; Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра. – К., – 2015. – Вип. 51. – С. 230–242.
7. Мастер-класс для церковных певчих и регентов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.kerpc.ru/pokrov/news/?cdate=2006-11-27>
8. Литвиненко Михайл: Верил, верую и буду верить непоколебимо! – Православное слово Сибири. – 2006. – № 8–9 (55–56). – С. 20.
9. Немкович О. Литвиненко Михайло Семенович/Олена Немкович//Українська музична енциклопедія: [у 3 т.]/[наук. ред. А. Калениченко, Н. Костюк, О. Немкович]. – К.: Вид-во Ін-ту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, – 2011. – Т. 3.: А-М. – С. 137–139.
10. Регент: воспоминания и размышления/[беседу с М. Литвиненко провели А. Верстюк и А. Лебедев].//Регентское дело. – 2008. – № 6. – С. 55–63.
11. Список участников Поместного собора Русской Православной Церкви – 2009 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.blagovest-info.ru/index.php?ss=2&s=8&id=25128>
12. Терещенко-Кайдан Л. В. Михайло Литвиненко – сучасна легенда церковно-хорового співу України/Лілія Володимирівна Терещенко-Кайдан//Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції «Культура і суспільство ХХІ століття: духовний, культурологічний, соціальний виміри». – К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, – 2010. – С. 265–267.
13. Яремчук А. Посівальник/Андрій Яремчук//Українська культура. – 2003. – № 1. – С. 3–6.
14. Яровий О. Спів – мов ріка.../Олександр Яровий. – Церковна православна газета. – № 24 (346). – 2013. – С. 6.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-71-75>

*Pushkareva Tatyana Ivanovna,  
Bauman Moscow State Technical University  
Ph. D. in Philosophy, Associate Professor  
E-mail: pushkatan@yandex.ru*

## The problem of aesthetic play in the culture

**Abstract:** The purpose of the article — to show the importance and creative actuality of the concept of “aesthetic play” in the history of culture. Special attention is given the manifestation of the beginning of the game in the artistic culture of the twentieth century and in the worldview of postmodernism.

**Keywords:** art, game, culture, postmodernism, spiritual freedom, creation.

*Пушкарева Татьяна Ивановна,  
к.филос. н., доцент  
Кафедра философии и политологии  
Калужский филиал МГТУ им. Н.Э. Баумана  
E-mail: pushkatan@rambler.ru*

## Проблема эстетической игры в культуре

**Аннотация:** Цель статьи — показать значимость и творческую актуальность понятия «эстетической игры» в истории культуры. Особое внимание уделяется проявлению игрового начала в художественной культуре XX века и в мировоззрении постмодернизма.

**Ключевые слова:** искусство, игра, культура, постмодернизм, духовная свобода, творчество.

«Эстетическая игра» — одна из наиболее значимых и интересных проблем в эстетике нового времени. Особенно же актуальной она стала в наше время, с той поры, как стали возникать многочисленные разновидности «активного» и «концептуального» искусств.

Родоначальником же теории эстетической игры принято считать Фридриха Шиллера (1759–1905), великого немецкого поэта и выдающегося мыслителя. Опираясь на данную И. Кантом формулу прекрасного как целесообразности без цели, он выстроил оригинальное эстетическое учение, идеи которого наиболее полно выражены в его «Письмах об эстетическом воспитании».

Прекрасное (а значит и искусство в целом) определяются им как игра. Но слово это трактуется Шиллером не в бытовом, а строго в философском смысле. Это совершенно особая форма деятельности, которая обеспечивает человеку духовную свободу, не отрывая его при этом от ре-

альности. Как утверждает Шиллер, «человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает человеком лишь тогда, когда он играет» [7, С. 302]. При этом «Красота есть единственно возможное выражение свободы в явлении» [7, С. 331].

«Пространства» человеческой жизни подразделяются Шиллером на несколько царств. Одно из них царство слепых природных сил, царство чисто животных потребностей. Еще одно царство — «священное царство законов», жестко ограничивающих и направляющих человеческую жизнедеятельность. В обоих этих «царствах» человек оказывается объектом подавления, ограничения, принуждения. Но, будучи гражданином этих «царств», человек «незаметно строит... третье веселое царство игры и видимости» [7, С. 253]. Именно в нем он находит освобождение от всего, что зовется принуждением, как в физическом, так и в моральном смысле. Так

возникает «эстетическое государство», в котором каждый человек обретает цельность и подлинные общественные качества.

Шиллер мечтал о появлении истинно цельного человека тогда, когда жесткое разделение труда и бюрократизация быта оборачивались отчуждением труженика от продуктов его деятельности, личности — от общественной жизни. Отмечая противоречия между чувством и разумом, природой и духом, свободой и необходимостью, Шиллер, воспитанный на идеях Просвещения, полагал, что устранить их можно посредством эстетического воспитания (а, значит, и все большего расширения сферы эстетической игры). По его мнению, на смену царству необходимости должно придти царство свободы (эту формулу позднее, в несколько ином контексте, активно эксплуатировали теоретики марксизма). Эстетическая игра оказывается тем началом, которое объединяет материальное и духовное, организует жизнь, формирует и раскрепощает человека.

В эстетических воззрениях Шиллера, есть, конечно, немало утопического. Однако в целом они отнюдь не абстрактны и опираются на наблюдения и знания. Об этом свидетельствует тот факт, что значимость игрового начала в жизнедеятельности людей была примечена еще мыслителями Древней Греции. Платон, например, писал: «Человек — это какая-то выдуманная игрушка Бога, и, по существу, это стало наилучшим его назначением» [6, С. 31]. Аристотель же определял человека как «смеющееся животное» [6, С. 15]. Несомненно, что эстетическая игра мыслилась Шиллером как универсальная и высоко значимая форма жизнедеятельности. Неслучайно поэтому в дальнейшем многие идеи шиллеровских «Писем об эстетическом воспитании» были восприняты и развиты Ф. М. Достоевским. Приписываемый ему афоризм: «Красота спасет мир» — по сути дела концентрированно выражает самую суть учения Шиллера. Немецкий поэт стал духовным учителем великого русского писателя — именно на шиллеровском идеале основывал Достоевский свою веру «в бесконечную силу человеческой души, торжествующую над всяким внешним насилием и над всяким внутренним па-

дением» [5, С. 61]. Сам Достоевский вспоминал, что еще юношей он «вызубрил Шиллера, говорил им, бредил им» [2, С. 57]. Более того, писатель утверждал, что Шиллер «в душу русского всосался, клеймо в ней оставил» [3, С. 31]. При этом следует отметить, что, освоив во всей полноте выводы шиллеровской теории эстетической игры, Достоевский избегал пользования этим термином: слово «игра» никак не соотносилось по своей эмоциональной, привычно бытовой окраске с глубоко серьезным характером творчества русского писателя-философа.

Лишь в XX веке появилась работа, теоретически развившая идею эстетической игры. Речь идет о работе голландского мыслителя Йохана Хейзинги (1872–1945) «Homo Ludens» («Человек играющий»). Новаторский характер этой книги, обретшей широчайшую популярность в интеллектуальных кругах Западной Европы (а ныне, с изрядным запозданием, и в России), заключается в том, что ее автор, по сути дела рассматривает игру как обязательный элемент всех форм человеческой жизнедеятельности. Он выявляет моменты состязательности не только в спорте, но и в искусстве, в военных действиях и т. д. При этом Хейзинга, вслед за Шиллером определяет игру как «свободное действие», происходящее вне обычной жизни, но полностью овладевающее участниками. Настоящая игра, как полагает Хейзинга, не связана с материальной пользой, но раскрывает способности человека, полнит его радостным возбуждением. Одним из важнейших качеств игры мыслитель считает изолированность: эстетическая игра происходит всегда «в определенных рамках пространства и времени» [6, С. 20].

По мнению Хейзинги, вся человеческая культура возникает и разворачивается в игре, а отчасти и в качестве игры. Причем, в большей степени, на ранних этапах развития общественных структур, нежели на поздних: «Игрою, — пишет он, — очерчен круг самой первобытной (primaevale) культуры» [6, С. 154]. При этом, как отмечает Хейзинга, «ее бытие протекает большей частью в форме коллективных игр» [6, С. 154]. По мере же того, как культура,



формируясь и развиваясь, становится все более серьезной, « оплотом цветущей и благородной игры остается тогда поэзия» [6, С. 155]. Впрочем, игровое начало сохраняется — в той или иной мере — и во всех других сферах культурной деятельности. По мнению Хейзинги, в процессе игры формируется человек общественный, способный сознательно участвовать в жизни коллектива, подавлять свои эгоистические устремления.

В книге Хейзинги подробно анализируются самые разнообразные формы игрового начала — в самых различных видах культурной деятельности. Конечно, наиболее явственно и мощно проявилось это начало в поэзии, музыке, танце, но, пожалуй, особенно интересны те главы книги, где предметом анализа становятся правосудие, воинские действия, философия. Выявляя элементы игры в тех видах человеческой деятельности, которые принято считать предельно серьезными, Хейзинга, по сути дела, обнаруживает в самой их сердцевине начала одухотворяющей и раскрепощающей человека художественности.

Особенно же надо отметить тот факт, что книга Хейзинги вовсе не была абстрактным теоретическим исследованием. Она возникла в эпоху, когда европейская культура находилась в катастрофическом состоянии и, казалось, должна была вот-вот рухнуть, уступить место тоталитаризму.

В этих условиях выявление игрового (то есть, освобождающего, раскованно-одухотворенного) начала имело принципиальное значение. Знаменательно, что практически одновременно с трудом Хейзинги возникла знаменитая книга М. М. Бахтина «Франсуа Рабле», в которой были продемонстрированы антитоталитарные, антидогматические качества низовой карнавальная (а, значит, все-таки игровой) культуры.

В то же время Хейзингу крайне беспокоил утверждающийся в современной жизни «пуэрилизм»: культурный инфантилизм, неразвитость сознания, оборачивающийся отсутствием чувства юмора, подозрительностью, чрезмерной серьезностью. Именно «пуэрилизм» осмыслился им как враждебное игре и свободной культуре начало. Нетрудно догадаться, что Хейзинга при

этом имел ввиду мировоззрение и мироощущение, которые утверждались в ту пору в Германии, в Италии, в широких кругах европейской общности.

В середине XX века возникает и еще одна книга, имеющее самое непосредственное отношение к теме нашего исследования — роман Г. Гессе «Игра в бисер». Описывая некую страну будущего, Касталию, — своеобразный аналог шиллеровского «эстетического государства» — немецкий писатель устраивает своего рода мысленный, художественный эксперимент: представляет нам некую утопическую культуру, основанную на независимой от политики, от быта «игре в бисер» — оперировании сущностями и смыслами всей мировой культуры. Но сама эта свобода от действительности, как оказывается, обескровливает творческую игру, лишает ее истинной содержательности.

Несерьезной теме игры посвящена и небольшая, но ставшая широко известной работа французского философа А. Бергсона «Смех». По Бергсону человек — это животное, которое может вызвать смех. Смех, а отсюда и игровое начало в жизни человека, Бергсон рассматривает как выражение живого, подлинного, которое противопоставляется всему искусственному, механическому.

Разумеется, и в этом случае мы имеем дело с произведением актуальным, неотделимым от культурной жизни современной Европы. Именно в XX веке игровое начало укореняется и наглядно обнаруживает себя в сферах «высокого искусства». И происходит это благодаря возникновению радикальных, авангардистских, (а позднее поставангардистских, трансавангардистских) художественных течений. Чего стоят, например, названия объединений русских художников — новаторов 1910–1920-х годов: «Бубновый Валет», «Ослиный хвост», «НОЖ»! Несомненно, сугубо игровой характер имела и деятельность западноевропейских дадаистов. На выставках да-да можно было увидеть несколько необычные экспонаты: сушилку для бутылок, унитаза, деревянный чурбан и топор, которым могли пользоваться зрители.

По сути дела, именно дадаисты заложили начала «активного» искусства, принявшего во второй половине века главным образом формы хепенинга (организация необычных, зачастую абсурдных ситуаций) и перформанса (театрализованное, опять же абсурдное действие).

Таким образом, в XX веке эстетическая игра стала для многих деятелей искусства одним из основных принципов практической художественной деятельности. Идеи Шиллера, частично и несколько огрублено усвоенные общественным сознанием, были претворены в жизнь, стали повседневными элементами художественного обихода. Но обихода — авангардистского и поставангардистского, контравангардистского.

Как пишет искусствовед В. М. Обухов: «В деятельности контравангардистов художественная игра становится формой познания и созидания. Ни в какой мере не отказываясь от принципа духовной свободы, контравангардисты тяготеют к художественной дисциплине. Поэтому они постоянно определяют для себя правила художественной игры: это может быть и система художественных самоограничений, и жесткое определение художественных задач. При этом художественные игры не являются самодостаточными: акции — концептуальны, концепции — разумны» [4, С. 181].

В то же время в кругу художников-традиционалистов происходил на протяжении XX века совершенно обратный процесс: элементы эстетической игры все более вытеснялись из их созданий, становящихся предельно серьезными. И часто, вместе с игровым началом такие работы лишались и начала творческого, поскольку оба эти начала неотделимы друг от друга.

Важной особенностью культуры постмодернизма является ее обращенность к человеку, к «повседневу». Одним из проявлений этой тенденции является интерес к игровому началу в жизни человека и человечества, в сферах быта и бытия.

Философия постмодернизма, которая вызвала столько споров сразу после своего возникновения во второй половине XX века, и в наше время провоцирует неоднозначное отношение к себе. Часто теоретиков этого течения философской

мысли упрекают в чрезмерной путанице суждений. Как отмечает И. А. Гобозов: «Постмодернисты, действительно, любят жонглировать фразами, лишенными смысла и заниматься словесными упражнениями» [1, С. 107]. Неискушенному (да порой и искушенному) читателю постмодернистских текстов действительно трудно разобраться в смысловых тонкостях и изысках таких новых терминов как «ризома», «смерть автора», «дивид» — и многих других. Но в то же время Гобозов совершенно справедливо признает: «Постмодернисты правы в том, что описание изменений современного мира требует применения новых методов и средств познания» [1, С. 173].

Однако, как бы мы ни оценивали постмодернизм, надо признать, что он внес много нового в понимание соотношения и взаимоотношения искусства высокого и низкого, классики и масс-медиа. И все более широкое распространение получает «кэмп» — художественная, чаще всего ироническая, «игра в кич».

И все же наиболее полно идея игры исследуется и реализуется в трудах деятелей постмодернизма. Она пронизывает многие их представления и положения, ярко выражена и в стремлении теоретиков постмодернизма найти новые оригинальные названия для обозначения волнующих их проблем. К ним относятся такие, ставшие очень популярными ныне, понятия как — «нарратология», «дискурс», «общество спектакля», «складка», «номадология», «шизофренический язык», «украденный объект» и др. Особенно акцентируется постмодернистами игровое отношение между искусством и действительностью. И как никогда актуальным становится утверждение романтика Новалиса, что мир — это сон, а сон — это мир.

Один из главных теоретиков постмодернизма Ж.-Ф. Лиотар особое внимание уделяет проблеме языковых игр, восходящих к исследованиям Л. Виттгенштейна. Причем, языковые игры, по Лиотару, не замыкаются на чисто агонических моментах, а способствуют формированию и развитию социальных связей.

В свою очередь Ж. Делез считает, что «необходимые» понятия должны дополняться поняти-

ем Другого, означающим некие возможные миры. Разум оказывается недостаточным, и в свои права снова вступает игра, приобретающая метафизический смысл. Противопоставление игры людей и мировой игры образует трещину, стык — тем самым обосновывается случайность, неоднозначность этого мира.

Особенно интересно игровое начало осмысляется и проявляется в творчестве М. Фуко. По его мнению, философский дискурс может свободно развиваться только через игры ограничений и исключений, в ином человеке случае происходит стирание реальности дискурса. Ярким примером такого свободного, игрового, творческого дискурса стало исследование проблемы безумия, связывающее воедино представления о, о его психологии, творчестве — с развитием общества и его институтов.

Вместе с тем игровой модус самоопределения, столь характерный для «постмодернистской чувствительности», ярко выразился в самом строе постмодернистского философствования: в текстах

Ж. Деррида, к примеру, активно используются всякого рода каламбуры, неожиданные аллюзии, то шуточные, то шокирующие. Для постмодернистов нет никаких границ между философствованием и художественно-литературным творчеством. Это, несомненно, придает их размышлениям чрезвычайную остроту, делает их предельно раскрепощенными. Но вместе с тем такого рода тексты несут в себе самоотрицание, оказываются односторонне диалектическими, то есть неистинными. Они в немалой степени сами становятся частью «шизофренического дискурса», вне которого, по мнению постмодернистов, не может развиваться искусство (а значит и эстетизированное, игровое философствование). И тем самым оказываются интегрированными в систему «шоу-власти» — того «интегрированного спектакля», которым часто является жизнь современных обществ. Таким образом можно говорить о продолжающемся формировании теории и практики эстетической игры, в ходе которых все явственнее обнаруживаются ее глубина и диалектичность.

#### Список литературы:

1. Гобозов И. А. Куда катится философия. — М.: Савин, — 2005. — 199 с.
2. Достоевский Ф. М. Письма. — М.—Л.: Госиздат, — 1928, — т. 1. — 590 с.
3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в — 30 т. — Л.: Наука, — 1981, — т. 23. — 420 с.
4. Обухов В. М. Практическое искусствознание и практическая философия // Ученая игра. Сборник материалов научной конференции. Курск: Союз, — 2006. — С. 180–189.
5. Соловьев В. С. Избранное. — М.: Советская Россия, — 1990. — 496 с.
6. Хейзинга Й. НОМО LUDENS. — М.: Прогресс, — 1992. — 464 с.
7. Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7-ми т. — М.: Государственное издательство художественной литературы, — 1957, — т. 6. — 794 с.

## Section 6. Choreography

DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-76-79>

*Kvetsko Olga Yaroslavivna,  
a graduate of Kyiv National Academy of Culture and Arts,  
teacher Kalush College of Culture and Arts  
(Ivano-Frankivsk region, Ukraine)  
E-mail: olga.kalush@mail.ru*

### **Retrospective analysis dance Bojko in the Carpathian region in the context of Ukrainian choreographic culture**

**Abstract:** In the article the characteristics Boyko dance in the context of Ukrainian folk stage dance. The main trends of Boyko dance as part of the study of Ukrainian dance in general and peculiarities of choreographic traditions Boyko. Outlined role in shaping the folk dance choreography Boyko culture in Ivano-Frankivsk region. The analysis of the scientific coverage Boyko dance. Determined stylistic features choreographic culture Boyko. The actual problem is the synthesis of art experiences enrich Ukrainian culture choreographic achievements Boyko national dance in the Carpathian region late XX — early XXI century and on this basis to develop new approaches to the development of dance in general.

**Keywords:** boiko, choreographic culture, Ukrainian dance, Boiko`s dance, folk dance, ethnic groups, Carpathians.

The formation and development of choreographic culture Boyko in Ivano — Frankivsk region — a promising direction modern art history research. Analysis of historical and ethnographic research Boikivshchyna as a whole is extremely important for the study of the general laws of domestic and world culture-process. However choreographic culture Carpathians Boyko second half of XX — beginning of XXI century in modern scientific works are not covered. So important is the need to define methodological bases of formation and development of folk dance Boyko Ivano-Frankivsk region, features its stage of processing.

Analysis of the literature on the research showed that the study engaged Boyko dance choreographers — practices that were collected folklore material and performed interesting dance performances, so research Boyko dance is not illuminated. The paper uses comparative analysis and synthesis provisions professional works of Ukrainian scientists in

the fields of history, culture, ethnography, philosophy, art related to the theme of this thesis. Methodologically significant was the work of Roman Harasymchuk where ethnographer collected folklore material which made it possible to generalize the development Boyko dance.

Fundamental research is based on a synthesis of the general provisions of ethnographic research Boyko in the Carpathian region. Ethnographical research and the study of folklore Boikivshchyna engaged in Ukrainian and foreign scientists I. Vahylevych, V. Bahrynets, A. Sryzhak, R. Slivka, O. Galko.

Problem is clarifying becoming choreographic culture and trends Boyko folk dance Ivano-Frankivsk region and identify stylistic features choreographic culture Boyko Carpathians.

In the second half of the twentieth century Ukrainian choreographic culture appears as a separate discipline and the subject of study of various

sciences — history, philosophy, folklore, art, education and others. Today, various theoretical concepts of choreographic research culture in general based on a thorough study of folk dances, which are reflected in the performances of professional and amateur teams.

Choreography Ukraine passed a certain evolution. «From ancient times dance reflect the life, activity, feeling person. Researchers primitive culture has repeatedly stressed that the dance was inseparable from the song» [3, P. 11]. First Source dance was playing different work processes, beliefs in phenomena of nature and observe the world around them that changing under the influence of historical, social and economic factors. Every region of Ukraine has its own customs and rituals, traditions, preserved its national originality displayed in songs, music and dance. A special place in the development of Ukrainian choreographic culture takes Boykivshchyna.

Boykivshchyna — ethnographic area that occupies the central mastered most of the Carpathian Mountains (Beskid, Gorgan, Carpathians). In the Ivano-Frankivsk region Boykivshchyna covers Dolina, Kalush, Rozhnyativ and Bogorodchany of areas that today a preserved traditions, customs, rituals, whose residents in a certain historical period involved in the decisive events of the Ukrainian state. Originality and originality population Boyko edge manifested in philosophical ideas and beliefs, rituals and material and spiritual culture.

According to A. Bagan [1]. The basis for genotype striker became the ancient Aryan tribes — the «legendary Carpi,» which was a historic day slavs. Later, under the auspices of the White Croats, there was «state « Great Croatia, the boundaries of which coincided with the separation Boyko. Therefore, historians widely believed that the Carpathians in the Middle Ages were inhabited by white Croats. Origin Boyko tried to explore I. Vahylevych, A. Strizhak, Bahrynets V., R. Slivka.

In IX — XI century the territory of present Boikivshchyna was part of Kievan Rus, and in 1199 — to Galicia — Volyn principality. In the 40 years of the XIV century the land seized by Polish nobles. After the first partition of Poland in 1772, resulting in the seizure of Galicia Austria Boikivshchy-

na area was in the Austrian Empire. In November 1918, after the collapse of Austria-Hungary joined the ZUNR, which lasted five months. From 1919 to 1939 Boykivshchyna invaded Poland. Since 1939, the area within Ukraine.

Search activity allows more historians delve into the past, the study compared the facts, but they all converge into a single view that Jaunty emigrated in Western Ukraine, where new customs and rituals.

For the first time research Boyko studied dance R. Harasymchuk in 1939. It was a book, which is written based on field studies and in the post-war years has been supplemented and has been praised PP Virskyi. Also, this work was one of the best achievements of European horeolohiyi, but it was based on records of Hutsul, Boyko and Lemko dances in individual schemes and short historical analysis. Roman Harasymchuk «one of the first in Ukrainian Ethnography drew attention to academic performance mapping techniques to study ethnology and classification of musical material» [4, P. 9].

Dancing Boyko have much in common with eastern neighbors — Hutsul, but Jaunty perform their dances quieter, more smoothly and freely, on a slightly bent at the knees feet. Roman Gerasymchuk believes that the main features of Ukrainian Boyko dances enriched with specific features inherent to Boyko choreography. In his book «Folk dances Ukrainian Carpathians. Bojko and Lemko dancing, «he writes,» Boiko dances performed easily, smoothly with little bending your knees». According to Roman Herasymchuk basic features Boyko Ukrainian dances enriched with specific features, «Bojko dances performed easily, smoothly with little bending knees» [5, P. 63]. According to Boyko construction dances he divides them into: Boiko kolomyiky dancing Cossack dance Boiko, Boiko kolomyika-Cossack dance, dancing Boiko other structures. Analyzing R. Harasymchuk work, you can make the following list of basic folk dances recorded in the Ivano-Frankivsk region, «Vyvyvanets», «The Shepherd», «Chetvertak» (Vyshkiv, Dolinsky region); «Zhurylo» (Nadvirna), «Boykivchanka» (Ivano-Frankivsk).

According to geographical location Boyko living in the Transcarpathian region, it is possible to

determine the nature and manner of performance dance similar to the Slovaks. Great value in a dance becomes especially prytupy. Great value in dancing takes effect Boyko Hungarian dance culture from which it took over Jaunty music syncopated rhythm. Very similar to the Hungarian Boiko women jumping, twisting body and cross steps. In the manner of Hungarians Jaunty often dancing with raised up one or two hands. The structure of some Boyko dances are modified elements of Polish folk dances. From Slovaks took over and made his feature dance style perform some movements in the squat.

Besides adopt from other cultures dance movements, among the most common dances Boyko are «tropitka», «prysyadka-Hayduk», «vyhylyasy», horseshoes and other movements. Among Boyko folklore dances in the Carpathian region is like «Cumis Metuliferus» wedding dance «Big Dance», «Chetvertak.» An important role in the composition of dance techniques repeat play, drawing figures. Advantageously each start dancing men is «dancing.»

The most common dance Boyko Dolinsky, Rozhniativ and Kalush district is polka. No fun, weddings, evenings can not do without the polka. Polka is performed on a shallow squat, sometimes couples do alternate housing tilts to the right and left. To dilute the ordinary polka, dancers pass to Swivel steps (perestupannya) in pairs to squat, which may end «prytupom». Prytup takes only a man. It shows his agility and attracts attention.

The play of Ivan Franko «The Stolen Happiness», was based on events that took place in Boikivshchyna. When production of the play choreographers use Hutsul choreography, and would reflect Boikivskiy flavor. At the core of the play is the popular «Song of Shandar.» It has three options. One of them recorded Mykhailyna friend Frank Roshkevych 1878 by a peasant in the village of Sebaste Chyhur Lolyn Dolinsky district (today district). This song, which differed tragic conflict resolution, vivid characters individualization, which was clearly expressed desire for freedom just peasants, and became the basis of the plot

dramatic work of Franko. Extensive saturation plays Ukrainian folklore is one of the most important artistic means playwright, author created so realistic folk drama. Many filmmakers turn to choreographers when putting this play. Most performances show Hutsul dances, but really should show Boiko elements of dance. The village Lolyn Dolinsky district home to many old-timers who could share interesting facts even from the Life of Ivan Franko.

Choreographers Carpathians in their work often turn to treatment folk dances. Interesting Boiko choreographic compositions appear on the stages of Ivano-Frankivsk region, among them: “Dolinsky dribonkyy”, “Bojko fun”, “Vyshkivs’kyi cheerful”, “Boykivchanka”, “Boyky wedding”, “Boykovsky twisted”, “Lyubaska.” “The processes of birth and formation of a dance held differently, but basically it has always been dialectical interaction between collective and individual creativity as movements, shapes, invented one or several choreographers or dancers evolved, enriched the imagination of many” [2, P. 297].

Thus, the nature and manner of performance dance Boyko is one of the interesting elements of study Ukrainian dance in general. Problem research Boyko dance remains less explored. Before each choreographer — director raises the problem of implementation choreographic performances that would interest a modern audience, but kept the authenticity of their native land. So folk material in Western Ukraine — is an inexhaustible source for new theatrical dance tracks based on the principles of treatment of folk dances. Many dance groups today in his repertoire using elements of different types of choreography. Every year appear new choreographic compositions that are interesting for its authenticity, bright costumes and music. The successful combination of folk paraphernalia, interesting stories dances, music and costumes complement the material composition of dance artists, which makes them unique and distinguishes Bojko choreographic culture Carpathian all others.

### References:

1. Bahan O. Boikivshchyna: mistse i rol v ukrainskomu natsiietvorenni./O. Bahan//Litopys Boikivshchyny. – 2014. – Ch.1. – P. 5–8.

2. Bihus O. O. Stylovi osoblyvosti narodnoi khoreohrafichnoi kultury Prykarpattia/O. O. Bihus//Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. pr./NAKKKiM. – K.: Milenium, – 2011. – Vyp. 19. – P. 288–298.
3. Borymska H. Samotsvity ukrainskoho tantsiu/H. Borymska. – K.: Mystetstvo, – 1974.
4. Harasymchuk R. Narodni tantsi ukrainsiv Karpat. Kn. 1. Hutsulski tantsi/R. Harasymchuk; In-t narodoznavstva NAN Ukrainy. – Lviv, – 2008. – 608 p.
5. Harasymchuk R. Narodni tantsi ukrainsiv Karpat. Kn 2. Boikivski i lemktivski tantsi/R. Harasymchuk; In-t narodoznavstva NAN Ukrainy. – Lviv, – 2008. – 318 p.
6. Holdrych O. S. Tantsiuimo razom: tantsi z repertuaru narodnykh ansambliv vyshiv m. Lvova: «Cheremosh», «Polonyna», «Pidhiria». – Lviv: Spolom, – 2006. – 288 p.

# Contents

<b>Section 1. Fine and applied arts and architecture</b> .....	<b>3</b>
<i>Manhães Ricardo, Milton Luiz Horn Vieira, Carolina Cesar Coral</i>	
Adapting comics to storyboard language .....	3
<b>Section 2. Musical arts</b> .....	<b>10</b>
<i>Imamov Ulugbek Zunnunovich</i>	
The master. Ustoz. the teacher: pedagogical skill Muhtara Ashrafi .....	10
<i>Kodirova Khusnida Rahmonovna</i>	
New perspective on the musical theory explored in ground breaking work of Al-Khorezmiy “The Key of Knowledge” .....	13
<i>Berdikhanova Shakhida Nurlibaevna</i>	
Metrorhythmically structure songs of the lyrical Karakalpak epos. ....	17
<i>Matyakubov Matrasul</i>	
From history music performance Khorezm .....	21
<i>Mirtalipova Iroda</i>	
Oriental microchromatics and its role in the creativeness of the Uzbekistan composers .....	24
<i>Nasirova Yulduz</i>	
East-West issues based on the example of the Uzbek opera history .....	28
<i>Radjabova Mashhura Anvarovna</i>	
About problem of the music form in product composer Uzbekistan .....	30
<i>Satbaeva Kuralai Bolatovna</i>	
Stages of formation playing piano school in Kazakhstan .....	34
<i>Tashmatova Azatgul</i>	
The orchestra of Uzbek folk instruments — the phenomenon of national musical culture .....	39
<i>Ergasheva Gulchekhra Turobovna</i>	
Musical — the historical relationship of the peoples of the orient .....	42
<b>Section 3. Theatre arts</b> .....	<b>45</b>
<i>Shumakova Svetlana Nikolaevna</i>	
Differential signs of meaningful characteristics and Formally-expressive features of art performance at the circus: general methodological aspects of research .....	45
<b>Section 4. Theory and history of art</b> .....	<b>48</b>
<i>Rudenko Yaroslava V.</i>	
Raisa Kyrychenko creativity — in the art paradigm of Ukraine .....	48
<i>Popova Raisa Nikolaevna</i>	
Mythological codes in the art of Post-Impressionism: new aspects of visualization .....	52
<i>Yan Irina Mykolaivna</i>	
Tradition and innovation in Ukrainian music and drama theatre in the late XIX – early XX century .....	55
<b>Section 5. Theory and history of culture</b> .....	<b>60</b>
<i>Gertsman Ekaterina Evgenievna, Karymova Svetlana Mikhailovna</i>	
To a question about the etymology and differentiation of the concepts of «Fool» and «buffoon» .....	60



<i>Kondratenko Irina Anatolievna</i>	
Regent Mikhail Litvinenko in Russia: regarding the Orthodox-choir culture revival .....	64
<i>Pushkareva Tatyana Ivanovna</i>	
The problem of aesthetic play in the culture .....	71
<b>Section 6. Choreography</b> .....	<b>76</b>
<i>Kvetsko Olga Yaroslavivna</i>	
Retrospective analysis dance Bojko in the Carpathian region in the context of Ukrainian choreographic culture .....	76

