

# **European Journal of Arts**

**Nº 3 2017**

# European Journal of Arts

Scientific journal  
№ 3 2017

ISSN 2310-5666

**Editor-in-chief**

Kubiak Antonina, Poland, Doctor of Philosophy in Art History

**International editorial board**

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

**Proofreading**

Kristin Theissen

**Cover design**

Andreas Vogel

**Additional design**

Stephan Friedman

**Editorial office**

Premier Publishing s.r.o.

Praha 8 – Karlín, Lyčkovo nám. 508/7, PSČ 18600

**Email:**

pub@ppublishing.org

**Homepage:**

www.ppublishing.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.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

## Instructions for authors

Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the Premier Publishing s.r.o. home page at: <http://www.ppublishing.org>.

## Material disclaimer

The opinions expressed in the conference proceedings do not necessarily reflect those of the Premier Publishing s.r.o., the editor, the editorial board, or the organization to which the authors are affiliated.

Premier Publishing s.r.o. 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:



## © Premier Publishing s.r.o.

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 Premier Publishing s.r.o., Vienna, Austria on acid-free paper.

## Section 1. Fine and applied arts and architecture

*Bogomaz Svetlana M., PhD,  
The Russian ethnography museum,  
E-mail: s.m.bogomaz@gmail.com*

### THE INFLUENCE OF SOVIET IDEOLOGY ON THE DECORATIVE AND APPLIED ARTS OF LITHUANIA (ON THE EXAMPLE OF FOLK WOODEN SCULPTURE)

**Abstract:** This article is devoted to the influence of Soviet ideology on the traditional wooden sculpture of the Lithuanians. The changes were analyzed in compositional, stylistic and plot aspects. The situation of carvers specializing in the carving of religious sculpture is considered.

**Keywords:** wooden sculpture, arts and crafts of the Lithuanian SSR, Soviet ideology.

The influence of ideology upon traditional art is a popular topic that has been constantly raised by the researchers during the last decades, and the territory of the post-Soviet space of the Baltic States is not an exception. It becomes especially urgent in the process of discussing the issues associated with monuments of the Soviet past and instigates stormy discussions, not only on the level of culture, but on that of politics as well. However, despite the fact that a great amount of publications is devoted to the influence/transformation/neutralizing of separate aspects in architecture, painting, monumental sculpture, there were relatively few similar researches of the applied and decorative arts. This article attempts to study the influence of Soviet ideology upon the Lithuanian traditional wooden sculpture as the most outstanding and distinctive area of the folk art.

There is no consensus in the research literature in relation to the time of emergence of wooden sculpture on the territory of modern Lithuania. According to the written sources, in the XVI<sup>th</sup> century its Catholic version replaced the pagan tradition of carving the gods of wood that has existed for many centuries. Consequently, for a long time the wooden

sculpture reflected the religious-mythological component of the culture, having undergone a dramatic change of religious paradigm. It survived, even despite a powerful influence of the Soviet ideology, thereby forming a stable language of the folk culture. That is why the topic of the influence of totalitarian power upon the art as embodied in wooden sculpture is so interesting, because in Lithuanian culture it possessed a high status, regional stylistic peculiarities and was widespread in all regions. Thus, ideological influence in this kind of the applied arts was as significant as if it would come through the communication channels typical of the influence of totalitarian regime, such as: architecture, literature, monumental sculpture, etc.

First of all, there have been changes in the very process of sculpture creation: rural crafters were replaced by the workers of collective farms, factories, educational institutions, etc., who united into creative teams and unions at the enterprises. A starting point for such organization was the Act of Central Committee of the Communist Party of the USSR "On the folk artisan craftwork" (1975) as a result of which various enterprises and structural units were inspected with

respect to a creative activity, and relevant places for meetings/exhibitions of artists, carvers et al. were created [1, 123–125]. During Soviet period, there existed both local and global forms of craftsmen associations: The Society of folk art of the Lithuanian SSR and the Union of Artists of the Lithuanian SSR. The latter coordinated the activity of the local unions and organized the interaction between the artists and factories/shop floors. Such activity led to the spread of certain topics that fitted the party politics: a high status of a working man, the achievements of production, scientific-technical progress, etc.

Besides, anti-religious propaganda was one of the significant factors of the USSR ideological politics influence. Its activity was involves the restriction of divine services, cutting down of the Catholic parishes and the quantity of priests, prohibition to produce/reproduce religious symbols, etc. All these changes have directly influenced the folk woodcarver's activity, because cultic theme was the main one for the rural craftsmen in pre-Soviet period, as evidenced by the widespread wooden sculpture, crosses and chapels. The latter represented a sign-symbolic synthesis of a centuries-long technological tradition, the categories of existing worldview and external features of people who lived in that period. The Soviet ideology made its adjustments to all the above-mentioned components: the carving techniques changed and the new ones emerged; new images and plots of non-religious character appeared; local distinctive features in the faces of figures almost disappeared. Apart from the transformations in the image of the sculpture itself, there were changes in its circulation — the tradition of mounting crosses, chapels and wooden sculptures of saints everywhere was interrupted.

First of all, we need to focus our attention on the characteristics of the plot themes in the wooden sculpture of the Soviet period:

**Religious themes.** Despite of the influence of atheism, the craftsmen continued to create the images of Jesus Christ, Virgin Mother, iconographic scenes and the saints. However, for the carvers they

were of a predominantly artistic, not religious, interest. Iconic images of the saints and the technical aspects of their creation were revised. The carved figures were often not painted, the features became more strict and detailed. Traditional canons were not so strictly observed – new interpretations of iconography emerged. The works of the carver L. Shepka created in 1950's can serve as a vivid example of such tendency.

**Folkloric themes.** This group includes the images fixing traditional customs/rites that emphasized the peculiarities of a national culture. It is relevant to mention here the following works: “Get up, the newly-weds” by A. Mazhejka (1969), “The Hanging of a co-father-in-law” by A. I. Skietgilas (1983), “The game of lads” by A. Chesnulis (1981) and other. A separate group is formed by the sculptures of witches, stargazers, wise men, devils (especially widespread in the region of Samogitians of the Lithuanian SSR). Another element of this group was the folkloric characters. As a rule, they are captured in a certain movement, with emotions that can be easily read, a lot of objects are painted with bright, rich colors that strongly contrasts them to other wooden figures. It is worth to mention here the works “The Stargazer” and “A Wise man” by R. P. Matulenis (1986), “A priest and vestal virgin” by I. Uzhkurnis (1979), “Laughing devil” by G. Jurenas (1965).

**Caricature plots.** The irony and the sense of humor of folk carvers are evident here; they managed to show in wood the charmless features of human character/behavior and to express them via artistic language. This is one of the most popular plot line among the craftsmen of Soviet period. The images formulated by the sculptors fully reflected the system of ethical constants of the Soviet period and corresponded the propagandist politics of that time that was demonstrated by other forms of arts as well (literature, theatre, cinema, etc.). The most widespread ones include the following: gossips, sanctimony, greed, theft, etc. In this context it is relevant to mention the following works: “The Goody” by A. Bagochunas (1963), “The

Devil and the gossip" by S. Riauba (1966), "The Gossipers" by A. Chesnulis (1980's), etc.

**The images of workers** (cattleman, blacksmith, dairymaid, etc.). They also belong to the one of the most popular categories in the Soviet period. This category demonstrated new social roles in society. This was rather important, because the life style has undergone cardinal changes. Besides, there was a need to mark a high status of a common worker, to show the importance of middle class as a basis of modern society. The following sculptures are among the bright examples of this group: "The Blacksmith" (1958) P. Rudminas, "The Watchmaker" (1966) by S. Riauba, "The Harmonist" (1983) by A. Chesnulis, etc.

**Political themes.** The figures of this group demonstrate the attitudes of the USSR authorities towards the capitalistic order through the emphasis upon the problem of inequality and infringements of various population segments. Caricature imagery and allegories are predominantly used. The following sculptures can be classified as belonging to this theme: "A peasant on one leg" by K. Adomas (the exact date of creation is unknown), which shows the deficit of land among peasants, because all the lands belonged to the privileged class; "Messieurs" by S. Riauba (1960' s) shows a middle-aged couple with excess weight and a captured expression of defiance on their faces, etc.

**Monumental memorial sculpture** of the Soviet period is mostly famous by the following monuments: statuesque complex of victims' commemoration in the village Ablinga built in 1972, and "The Road of Churlionis" constructed in 1975. Both of them consist of monumental wooden sculptures carved by the best sculptors of that period. They amazingly combine national symbolic language of the Lithuanian culture with a widely spread in the USSR practice of constructing monumental complexes in honor of the events of World War II and in order to perpetuate the memory of outstanding figures.

**Abstract categories.** On the one hand, it is one of the most politicized themes, on the other hand,

it is the most interesting manifestation of the national artistic language. For example, the sculptures "Peace" (1958) by N. Linkavichus and "Warmth" (1980) by R. Gindulis. Here the abstract categories gained a material expression in the wood, with national cultural codes being actively used.

Generally speaking, we should mention a variety of plots and images that appeared in Soviet period, however, despite of this, they didn't go beyond the limits of the sign-symbolic system of the existing political order. The wood and master remained, but the statues themselves ceased to exist in a "close" space of a man, they became detached, as any other object of arts. The sculpture is endowed with different functional field: transmission of new professions and forms of leisure, propaganda of political and aesthetic views of the emergent sign-symbolic codes in clothes, etc.

The Soviet influence can be traced in the carving stylistics as well. It should be mentioned that the authors of the Soviet period have moved away from the "naïve" features in figures. The lines of sculptures became more confident and harder, the images themselves became dynamic, embodying a constant strive for the motion which characterizes the arts of the Soviet period in general. The influence of the socialistic realism with its laconism of forms, absence of small details and ornament – is rather evident. Its manifestation can be seen in the love to the material itself, in our case – to the wood, which led to a mass rejection of the polychromic painting of the sculpture. However, even if the painting was used, it didn't have a strict symbolic meaning, as it had in a religious field, but was used as an artistic addition.

At first sight, folk art and ideology seems to be incompatible, because the essence of the former is the realization of traditional aesthetic visions of ethnos that form during a long period in a context of the worldview of a traditional culture. The essence of the latter one is the substitution of a certain reality by another one, which fits a political order. While the influence upon the "high art" can be exerted by the

authorities and can be implemented rather quickly, the folk art doesn't fall so easily under such influence and demands a long time in order to incorporate the new elements into the traditional view of the world. Nevertheless, during the first decade after Lithuania entered the USSR, before any official decisions, a great number of works appeared, in which the influence of Soviet ideology in plots and production stylistics could be easily traced. The folk art was a reflection of the new reality and a tool to propagate new values and visions. At the same time, the socialistic themes were not the main ones, and a lot of works contained, though not religious, but national, folkloric motives. The wooden sculpture became a tool to preserve a memory about one's own, traditional culture and about the feats achieved by the previous generations. There is no doubt, that Sovi-

et ideology has virtually put an end to the existence of the religious wooden sculpture as a Lithuanian cultural phenomenon, but, simultaneously, it favored the development of carving of wooden figures.

Thus, a range of serious changes in relation to the wooden sculpture has taken place in the Soviet period. First of all, it influenced the production process itself: the use of the new tools and technologies, the formation of unions, creative classes where the masters could exchange their knowledge and discuss the themes of the future exhibitions. At the same time, this has exerted a powerful ideological influence upon the plot line of the wooden sculpture and cancelled out the creation and use of the cultic sculpture from everyday life. The latter was dramatically reflected in the status of a thing: once close and inalienable, it becomes a secular object, a symbol of folk culture, not its integral part.

#### **References:**

1. Римкус В. Литовское народное искусство в современной художественной жизни республики // Искусство Прибалтики: статьи и исследования. – Талин: Кунст, – 1981. – С. 123–140.

*Sokolnikova Natalia Mikhailovna,  
Dr. pedagogical Sciences, Professor Institute of arts,  
Moscow state pedagogical University  
E-mail: sokolnat@yandex.ru*

## **THE MATRYOSHKA PRINCIPLE IN SCIENCE, DESIGN AND ARCHITECTURE**

**Abstract:** the matryoshka principle helps to visualize the model of the structure of many objects. A structural scheme that includes some objects inside of other blocks, quite common when describing scientific research. Designers and architects create objects- matryoshka with this creative search is mainly in the field of forming outer and inner space.

**Keywords:** the matryoshka principle, structural integration, embedding objects in one another, shaping, design objects-matryoshka, building-matryoshka.

*Сокольникова Наталья Михайловна,  
доктор педагогических наук,  
профессор, Института искусств,  
Московский педагогический государственный университет  
E-mail: sokolnat@yandex.ru*

## **ПРИНЦИП МАТРЕШКИ В НАУКЕ, ДИЗАЙНЕ И АРХИТЕКТУРЕ**

**Аннотация:** принцип матрешки помогает наглядно представить модель строения многих объектов. Структурная схема, включающая одни объекты внутри других блоков, весьма часто встречается при описании научных исследований. Дизайнеры и архитекторы создают объекты-матрешки при этом творческий поиск идет в основном в области формообразования внешнего и внутреннего пространства.

**Ключевые слова:** принцип матрешки, структурная интеграция, вложение объектов друг в друга, формообразование, дизайн объектов-матрешек, здания-матрешки.

Научные открытия, передовые технологии и материалы дают новые возможности для проектирования объектов дизайна и архитектуры на основе принципа матрешки — размещения внутри одного объекта нескольких последовательно уменьшающихся. Этот принцип идеально подходит для научного описания и структурирования многих явлений (социальных, культурных, экономических, биологических, географических, физических, химических, медицинских и др.).

Например, его использовали физико-географы для анализа иерархии природных геосистем. Они исследовали иерархически организованную земную оболочку как вложенные друг в друга матрешки. Принцип матрешки вполне применим и к изучению земной оболочки как природно-социальной системы. Но в этом случае мы имеем дело с многоликими матрешками, ибо каждая из них — глобальная, региональные, локальные – имеет свое природное и социальное выражение. Кроме того, природная и социальная

«половинки» каждой матрешки не подгоняются, а накладываются друг на друга, имея разные пространственные рисунки. Матрешка как модель мироздания отпечатывает матрицу сознания.

Прогностическое исследование спроса требует разделения розничного рынка на отдельные сегменты. Причем они могут пересекаться или входить один в другой по принципу матрешки, что связано с разными критериями сегментирования розничного рынка.

Эффективное сохранение и передача информации — глобальная проблема современного мира. «Информационные единицы должны обладать гибкой структурой. Для них уместно использовать принцип матрешки, то есть рекурсивное вкладывание одних в другие. Каждая информационная единица может быть включена в состав другой, и из каждой такой единицы можно выделить некоторые ее составляющие. Для этих операций могут использоваться принадлежность элементов к классу, роду и виду» [1; 2].

Считается, что у человека семь энергетических оболочек. Первоначально традиционная русская матрешка вмещала 7 куколок. Платочек и одежда каждой матрешки были окрашены в один из цветов радуги. В результате самая маленькая матрешка всегда была красной, а самая большая — фиолетовой. Точно так же распределяются эти цвета в энергетических оболочках нашего тонкого тела.

Матрешка символизирует жизненный путь человека от самого рождения. «В семиместной модели каждая матрешка олицетворяет одну из оболочек человека: 1) физическое тело (наименьшая кукла); 2) эфирное тело (психика); 3) астральное тело (эмоции и желания); 4) ментальное тело (мыслеформы); 5) кармическое тело (наши хорошие и плохие дела, а также накопленный опыт); 6) разум (душа, смысл, самосознание); 7) дух (человеческий стержень), духовное начало (самая большая кукла)» [3]. Необходимо понимать, что физическое тело не так важно, как духовное начало, а совершенствовать их надо всю жизнь.

В современных пакетах оптимизации компьютерного проектирования (САПР) практикуется иерархический способ построения программного обеспечения. Он подразумевает взаимодействие программ разного уровня таким образом, что обращение к программам нижнего уровня иерархии осуществляется по командам из программ верхнего уровня иерархии. Таким образом, программы разного уровня представляются как бы вложенными одна в другую по принципу матрешки.

Дизайнеры-конструкторы при проектировании автомобильной, авиационной и космической техники вынуждены постоянно бороться за увеличение скорости, снижение веса и малые габариты. Применение принципа матрешки, позволяющего разместить некоторые узлы друг в друге, позволяет эффективно решать поставленные задачи.

Группа Томаса Фесслера (Thomas F. Fässler) из технического университета Мюнхена (TUM) разработала способ изготовления сложных комплексов вложенных друг в друга молекул. Учёные сумели упаковать единственный атом в решётку из других атомов, которую, в свою очередь, поместили в ещё большую атомарную клетку. Полученные кластеры атомов по виду напоминают фуллерены и многослойные нанотрубки, но сделаны не из привычного в таких случаях углерода, а из металлов.

«Матрешка» Фесслера — это необычная бронза, в которой атом олова, расположен, словно в шкатулке, в клетке из двенадцати атомов меди. А эта клетка сама находится в кристаллической оболочке из 20 атомов олова.

Важно, что немецкие коллеги научились изготавливать мириады таких атомарных «матрешек». Эти структуры, по мнению создателей, пригодятся в роли молекулярных проводов с настраиваемыми электрическими свойствами и катализаторов [4; 5].

Дизайнеры на основе принципа матрешки создают новый художественный образ предметной среды XXI века (примеры посуды, мебели, бытовой техники, арт-объектов и др.). Им удается



добиться максимальной экономии пространства и многофункциональности комплектов.

Посуда, инструменты для готовки можно компактно сложить один в другой, благодаря инновационному дизайну. Например, набор прозрачных стаканчиков, украшенный рисунками матрешек, складывается по их принципу и занимает минимум места на кухне. Дизайнеры французской компании Deglon разработали набор столовых ножей «Meeting», в котором все ножи разного размера и удобно вкладываются друг в друга. Четыре ножа из нержавеющей стали занимают место всего лишь одного.

Стул-матрешка (Inception chair) от дизайнера **Вивиян Чиу** в собранном виде выглядит впечатляюще – зритель видит перед собой иллюзию глубокой перспективы. Детали стула выполнены из дерева ясеня и при сборке вставляются один в другой превращаясь в арт-объект. Столы, сложенные по принципу матрешки, размещаются весьма компактно, а в разобранном виде имеют различное назначение (журнальный, для чая, для телефона и др.).

Принцип русской матрёшки использовал дизайнер Карим Рашид в оригинальном наборе мебели «МатрёшКарим» (Matryoshkarim). Три предмета (стул, подставка и стол) легко собираются в одну композицию. Они сделаны из финской ели и смотрятся очень интересно. Нежные светлые оттенки и плавные линии отлично сочетаются в этой мебели. Предметы выглядят стильно и способны выгодно дополнить небольшое пространство. Из нескольких наборов, можно составить один абстрактный арт-объект, который будет выполнять роль украшения общественного интерьера.

Оригинальный проект «Matrioshka Storage System» дизайнера С. Митровича (Сербия) представляет собой модульную систему хранения, состоящую из разных по цвету и размеру шкафчиков. При этом у них одинаковая форма со скругленными углами, и они идеально прячутся один в другой, что весьма удобно при транспортировке. Название «Матрёшка» раскрывает суть идеи.

Модельеры проектируют костюмы и аксессуары на основе принципа матрешки. Они создают многослойные ансамбли одежды и ювелирных украшений. Дизайнеры одежды всего мира находят вдохновение в образе матрешки.

Принцип матрешки начали применять и современные архитекторы. Творческий поиск идет в основном в области формообразования объектов. Важно отметить, что используется идея проектирования в виде матрешки как внешнего облика зданий, так и их внутреннего пространства.

Форму матрешки, увеличенную до гигантских размеров, использовал для своих проектов архитектор Борис Бернасconi: «Смысл матрешки в том, что это новая, очень красивая, симметричная, обтекаемая и сама по себе лаконичная архитектурная форма, к тому же несущая в себе человеческий образ. Несмотря на кажущуюся простоту и на то, что она выглядит со всех сторон одинаково, матрешка — разнообразная вещь» [6]. В проекте Matrex для Москвы Б. Бернасconi предложил главное офисное здание для Сколково построить в форме усеченной пирамиды высотой 60 метров, внутри которой расположен атриум в виде матрешки с трансформируемым партером, балконом и ложами. Над ними располагается спиральный пандус, являющийся экспозиционным пространством музея Инноваций. На более высоких уровнях, вдоль стен здания разместятся офисы компаний. Также предусмотрены бассейн и ресторан со смотровой площадкой.

«Принцип матрешки реализуется в том, что сначала мы видим фасад, проходим в него и попадаем в одно внутреннее пространство, а затем во второе — атриум. Проектируя матрешку, мы в первую очередь рассказываем о пустоте, а не об оболочке. Пустота — это след от вынутых предыдущих матрешек, который сам по себе говорит о том, что архитектура не только поверхность, но и то, что находится внутри нее. Если хотите, мы проектировали оболочку. Но под оболочкой может быть все что угодно: жилье, офисы, торговые

центры и рестораны, парковки. «Кукла» может быть многофункциональной, а сам ряд матрешек, на самом деле, бесконечным: все зависит от технологий. Матрешка — это польза – прочность – простота и сверхсимвол, отбрасывающий все лишние детали», – считает Б. Бернаскони [6; 7]. Здание Matrex – визитная карточка инновационного комплекса «Сколково», которое объединяет в себе все современное в архитектуре, науке и искусстве.

В мировой практике встречаются здания-матрешки разной величины от небольших павильонов до небоскребов в 50–60 этажей из разнообразных материалов (бетон, стекло, металл и др.).

В китайском городе Маньчжурия создана городская площадь под названием «Матрешка». На ней построено сооружение в форме матрешки высотой 30 метров. Внутри расположены рестораны европейской кухни и зал для представлений. Здание декорировано росписью с китайской,

монгольской и российской девушками в национальных костюмах. Вокруг основной матрешки расположены восемь зданий-матрешек меньших по размеру. Площадь украшают еще 200 маленьких матрешек с изображением знаменитых политических и общественных деятелей всего мира.

Таким образом, проектирование на основе принципа матрешки позволяет сочетать традиционные и инновационные решения, открывает новые перспективы в таких различных областях как социология, география, биология, химия, компьютерное программирование, исследование космоса, радиоэлектроника, дизайн (одежды, ювелирных изделий, посуды, мебели, аппаратуры и др.), архитектура и др. Конечно, вместо принцип матрешки можно сказать принцип концентрирующей интеграции, но матрешка лучше запоминается как хорошо знакомый и реально существующий объект.

#### Список литературы:

1. SciCenter.online. Технические науки. Информационные системы. Свойства и типы знаний [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://scicenter.online/informatsionnyie-sistemy-scicenter/svoystva-tipyi-znaniy-64357.html>
2. Большая энциклопедия нефти и газа. Матрешка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.ngpedia.ru/id139038p2.html>
3. Сакральный смысл русской матрешки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.liveinternet.ru/users/4061666/post382813862>
4. Инвестиции. Инновации. Бизнес. Химики «построили» бронзовую атомарную матрешку [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.spb-venchur.ru/news/13494.htm>
5. Попов Л. Химики создали бронзовую атомарную матрешку [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.membrana.ru/particle/17567>
6. Архитектурное бюро Берласкони [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://bernaskoni.com/biennale>
7. Bernaskoni B., Kalgaev A. Matrex, – 2016.

## Section 3. Musical arts

*Rasulova Tatyana Salikhovna,  
the Candidate of Philosophical Science,  
Professor of the Department of the Socially-humanities  
Science of the State conservatory of Uzbekistan.  
Tashkent, Republic of Uzbekistan.  
E-mail: navouzbek@mail.ru*

### CULTURAL HERITAGE OF MIRZA ULUGH BEG

**Abstract:** This article is about Ulugh Beg (1394–1449), his life and scientific activity in Central Asia. He became a ruler of Maverannakhr at the age of 15 and continued the cultural traditions founded by his granddad Amir Timur. Ulugh Beg was a highly educated person and no wonder that he began his great participation in the social, cultural and scientific construction. Thus he has built madrasah in Bukhara, Samarkand and Gijduvan, Observatory in Samarkand and has written Astronomical tables which were known in all over the world.

**Keywords:** Central Asia, culture, Oriental Renaissance, astronomy, Astronomical tables, Samarkand Observatory, education, science architecture.

*“Often you say a word **cult-ure**, it means “worship of Light”.*

*So Remind how great is common responsibility to the Light, if every thought may darken or clear the space”.*

(Hierarchy, 173).

Mirza Ulugh Beg (1394–1449) has left, like his great granddad Amir Timur, a deep track in the history and culture of the Central Asia, and has had influence on the developing of the world’s cultural and historical process. He became a ruler of Maverannakhr at the age of 15, and then Ulugh Beg was able to keep a state sovereignty and continue the cultural traditions founded by Amir Timur. It is no more chance that later this epoch was named the Oriental Renaissance or Timurid Renaissance so far as the epoch was connected with the extraordinary developing all the components of culture, in particular science, architecture, music, poetry, landscape art and so on.

Naturally, investigators of the life and scientific work of Ulugh Beg note that in the process of his government Samarkand continued to strike (stagger) his contemporaries by the brilliance of the capital life, as the pearl of the all Central Asia. For understanding the importance of the culture was inherent in both Ulugh Beg and Timur so far as following, or according Roerich’s words: “Culture is worship of Light. Culture is love of a man. Culture is fragrance, combination of life and beauty. Culture is synthesis of high and refined achievements. Culture is the weapon of Light. Culture is rescuing. Culture is motive power. Culture is heart” [1, 46].

No wonder that Ulugh Beg himself, being highly educated, knew some oriental languages, understood the theory of the literary style, taking his part in the literary public debates, which periodically took place at court of Maverannakhr, and were dedicated to the consideration of the oriental poets’ creation.

Ulugh Beg, like his relatives-Timurids, wrote good poetry, and in the future would quite have been able to repeat, or even increase fame of the famous king and poet – Zakhir-ad-Din Mukhammad Babur. (If you know, Babur was a direct descendant of Amir Timur in the fifth generation).

But as fate has willed it, Mirza Ulugh Beg went to unbeaten track, thorny path of the learned-thinker, on which nobody of his kingly relatives had gone before or after him. And Ulugh Beg became a remarkable astronomer, whose fame can be comparative with the fame of his great granddad Timur, though their activities existed in the absolutely different, even opposite spheres.

When Ulugh Beg was a very young man, he began his great participation in the social, cultural and scientific construction... Thus he has built a madrasah in Bukhara, Samarkand and Gijduvan, which became a center not only religious and spiritual, but also secular education. No wonder that there is a unique inscription on the portal of Bukhara's madrasah: "Aspiration for knowledge is a duty of every Mussulman and Moslem-woman". For long before the construction of the Observatory, Ulugh Beg had begun training of the scientific specialists (as we could say today), by means of broadening the educational package of madrasah, in which besides theological subjects they taught astronomy, mathematics and history.

This fact is a good prove of Ulugh Beg's progressive views, who himself did lecturing on astronomy and mathematics in madrasah. Thus, Al-Kashi (or al-Kashani), who was contemporary of Ulugh Beg, wrote: "He (i. e. Ulugh Beg. – T.R.) gives lectures on "Leaflet of Nasir-ad-Din" and "Shah's present" so well, that it shouldn't do any addition" [2, 57].

Introduction of secular science into the madrasah educational package promoted the broadening of the student's world outlook, overcoming their narrowly religion views, which were widespread among the medieval society. The circumstance, that a man was able to define the stars trajectory motion, to calculate lunar and solar eclipses and so on, didn't go to Procrustean

bed of the stereotype religion views of that epoch provoking a negative reaction of the clergyman.

Scientists of that epoch tried to argue a necessity of studying stars so as to reduce the negative reaction of their contemporaries. Once a scientist Ibn-Yunus in the introduction of his astronomic computus, wrote: "The study of the heavenly bodies isn't alien to religion. This study let know the prayer time, the time of rising dawn (daybreak) <...>. This study is necessary to turn to Kaaba during the prayer <...> to find the direction without losing one's way" [1, 59].

As Al-Kashi said, Ulugh Beg attended lessons in Samarkand madrasah several times a week, taking part in debates (disputes) on the scientific questions and problems. Al-Kashi himself wrote about it: "From time to time between His Majesty (i. e. Ulugh Beg. – T.R.) and students there were such debates in different spheres of knowledge that it was impossible to describe. He even gave an order and commanded not come to the common consent until the scientific question would be completely solved, and didn't create an illusion that everything was absolutely clear. And if somebody agreed because of his respect to His Majesty, he was dissatisfied, saying: "Don't expose me in my ignorance"" [3, 37].

The words of Al-Kashi denote of great intelligence, wide world outlook and genial capability of Ulugh Beg, as only a real talented man can be self-critical to understand that his knowledge isn't infinite (boundless). And only a really talented man can be generously tolerant to perceive and take into consideration the other man opinion, even if it varies with his own.

Babur in his famous "Babur-name" devoted some pages to Ulugh Beg building-construction in Samarkand, still existed in the time of Babur himself: "From Mirza Ulugh Beg buildings there were a madrasah and khanaka inside the citadel. The khanaka dome – a very high dome; there are not very many such high domes in all over the world" [3, 7].

These words say that in the time of Ulugh Beg there was high development of mathematics, for construction of such monumental building as madrasah

and khanaka with a large cupola, demanded serious and exact mathematical calculations. And it was impossible to do it without deep knowledge of mathematics and geometry. Therefore it is possible to say that in Ulugh Beg's time mathematics had a practical direction, connected with the necessity of astronomical calculations and solution of some applied architectural tasks.

The idea of the construction Observatory, which took possession of Ulugh Beg thoughts and consciousness (mind), as Al-Kashi said, discussed a lot with enthusiasm during the scientific meetings. Herewith Ulugh Beg not only took part at these storm debates of the Observatory construction, but he also studied carefully all the details and all the specification of the suggested architectural plan. And when the construction of the Observatory was over, it began to work in full intensity. As a result of its activity there became a famous "Zidj Gurgany", i. e. Astronomical tables of Ulugh Beg, measurement accuracy of which were so surprised that the students were taught by them in European countries.

Babur wrote about the unique construction of Ulugh Beg: "Another high erection of Ulugh Beg mirza is the Observatory at the foot of the narrow Kukhak, where the tool (equipment) for stars table compilation is placed. There are three storeys. *Ulugh Beg mirza has written Gurgany tables at this Observatory, now used in all over the world. The other tables are used seldom.* Before there had been used "Ilkhan tables", by Khodja Nasiry Tusy (i. e. Nasir ad-Din At-Tusy. – T. R.) in the time of Khulagukhan in Maraga. Khulagukhan is also named Ilkhan" [1].

Such scientist-thinkers as Ulugh Beg did the utmost of their power, to shoulder a heavy burden on themselves so as to pull a man's thought out of the narrow-mindedness and to direct it into the Boundless Cosmic space. For Cosmic Boundless not only calls to investigate its immense celestial distance and spaciousness, but also helps to understand, that terrestrial mankind isn't lonely in the Universe. There came the comprehension of the unity of all the Boundless Cosmos, as well as understanding the deep ignorance of narrow-thinking representatives of the religious worship, ready to curse (imprecate), kill, torture to death and burn down in fires those scientists and thinkers, who possessed broad world outlook, and were able to apprehend surrounding-world without dogmatism and prejudice.

In other words, the science martyrs, i. e. remarkable scientists and thinkers among whom, there also was our Ulugh Beg, brought people the real pearl of knowledge light, freeing their consciousness (mind) and spirits from the dark ignorance. What is more, the scientists not only sacrifice themselves and their personal welfare for the sake of Common Good, but often in return received incomprehension, insults and even violent death from the hands of their contemporaries, who were not able either to understand or give a meaning as well as assess their progress and accomplish scientific exploit. And only posterities, to whom we, living in XXI century, comprise in, remember with deep gratitude Ulugh Beg's contribution to world science and culture, memories of which have continued to this day not only in the cultural heritage of Mirza, but also in our hearts.

### References:

1. A quotation from: Юсупова Д. Ю. Письмо Гийас ад-Дина Каши к своему отцу из Самарканда в Кашан.
2. A quotation from: Кары-Ниязов Т. Н. *Астрономическая школа Улугбека.* – М. – Л.: Издательство Академии Наук, – 1950.
3. Захриддин Мухаммад Бабур. *Бабур-наме* // Перевод М. Салье. – Ташкент: Главная редакция издательско-полиграфической акционерной компании "Шарк", – 2008.

*Sedih Tatyana Tomovna,  
the assistant professor of the pulpit  
“Music-theoretical discipline”  
State institute art and cultures Uzbekistan  
Tashkent. Republic of Uzbekistan  
E-mail: navouzbek@mail.ru*

## **INSPIRATION IN LIGHT OF THE NEW DIRECTIONS CREATIVE ACTIVITY**

**Abstract:** In proposed article are touched some questions to polyhedral activity of the composer Uzbekistan. V. Saparov author symphonic, chamber-instrumental, chamber-song, pianos, theatrical-scenic product, вдохновлен idea to connect the jazz elements with uzbek national rhythm-formula. Product form spirituality young musician, bring up harmonious developed generation independent Uzbekistan.

**Keywords:** art, music, jazz, theatre, composer, style, talent, ability, creative activity, conductor, pianist.

*Седых Татьяна Томовна,  
доцент кафедры «Музыкально-теоретические дисциплины»  
Государственный институт искусств и культуры Узбекистана.  
Ташкент. Республика Узбекистан  
E-mail: navouzbek@mail.ru*

## **ВДОХНОВЕНИЕ В СВЕТЕ НОВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ТВОРЧЕСТВА**

*Музыкант должен уметь всё  
В. Сапаров*

**Аннотация:** В предлагаемой статье затрагиваются некоторые вопросы многогранной деятельности композитора Узбекистана. В. Сапаров автор симфонических, камерно-инструментальных, камерно-вокальных, фортепианных, театрально-сценических произведений, вдохновлен идеями соединить джазовые элементы с узбекскими национальными ритмо-формулами. Произведения формируют духовность юных музыкантов, воспитывают гармонично развитое поколение независимого Узбекистана.

**Ключевые слова:** искусство, музыка, джаз, театр, композитор, стиль, талант, способность, творческая деятельность, дирижер, пианист.

В «Год диалога с народом и интересов человека», состоялась встреча Президента Республики Узбекистан Шавката Мирзиёева с творческой интеллигенцией страны [1, 1], и вышло Постановле-

ние «Об организации деятельности композиторов и бастакоров (мелодистов) Узбекистана». Всё это направлено на «... создание новых высокохудожественных произведений в современном духе,

отвечающих эстетическим потребностям нашего народа, крупным музыкальным произведений, в том числе развитие таких классических жанров, как опера, симфония, концерт и оратория» [2, 1].

В свете новых творческих устремлений вдохновенно трудится известный композитор-педагог Валерий Сапаров, автор симфонических, камерно-инструментальных, камерно-вокальных, фортепианных, театрально-сценических произведений. Талантливый композитор, великолепный пианист и дирижер, вдумчивый педагог, он предстаёт как яркая индивидуальность, вдохновенно осуществляющий свои идеи и замыслы. Духовно-эстетический строй художника, отличается особой утонченностью, поэтичностью, является своего рода антиподом материально-конструктивного мироощущения, которым характеризуется нынешняя эпоха глобализма.

Творчество Сапарова выделяется широтой жанрового и стиливого диапазона, разнообразием интересов, где важное место принадлежит джазовому искусству, что особенно ощутимо проявляется в его инструментальных и музыкально-театральных сочинениях.

В творческой лаборатории Сапарова всегда рождаются оригинальные идеи, замыслы и решения. Свобода музыкального мышления композитора, не укладывающаяся в обычные представления, в то же время неотделима от традиций, что дает уникальные художественные результаты. Композитор вдохновлен идеями соединить джазовые элементы – с узбекскими национальными ритмо-формулами. Примерами этому служат циклы десять полифонических пьес для фортепиано (1980), 24 Прелюдии для фортепиано (в джазовом стиле), над которыми Сапаров работал в течение 2001–2010 годы. В предисловии к изданию данного цикла композитор пишет: «Я не ставил перед собой задачу создания музыкальной антологии истории джаза. В первую очередь, мне хотелось, чтобы юные музыканты могли познакомиться с разными направлениями эстрадно-

джазовой музыки, независимо от их пристрастий и вкусов. Также мне хотелось, чтобы музыка прелюдий была доступна как исполнителям, так и слушателям» [3, 3].

Уделяя особое внимание детям, Сапаров, находит подход к формированию духовности юных музыкантов, создает оригинальные джазовые пьесы для фортепиано, в числе которых: «Вальс для Барби», «Регтайм для Барби» (1993–1994), «Блюз для Барби» (2008). В приобщении подрастающего поколения к ансамблевому музицированию, к современным мелодиям и ритмам интересен цикл «Мы играем в джаз», для фортепиано в четыре руки.

Одним из ярких творческих достижений Сапарова является композиция-мемориал «Элегия» памяти Арно Бабаджаняна, получившая широкое применение в отечественной и зарубежной музыкальной педагогике, существующая в разных версиях: фортепиано (соло), для фортепиано, флейты и камерного оркестра (2001).

Произведения Сапарова изданы в ряде сборников: «Юный пианист» выпуск № 2–3 (1980–1981), «Детские пьесы композиторов Узбекистана» (1985), «Фортепиано» (2009), совместно с Гульчехрой Алиматовой учебно-методическое пособие «Фортепиано» (2006), с Нодиром Салиевым «Саксофониана» (2011), с Раъно Атабековой — методическое пособие для фортепиано 1 часть (Младшие классы ДШМИ) «Джаз для детей» (2015), с Лолой Ганиевой. В сборниках созданных Сапаровым совместно с другими специалистами, важно отметить коллегиальность и содружество в выборе методологии труда. Также Сапаров создал учебное пособие «Эстрадные и джазовые произведения» (2014) по фортепиано для бакалавров и магистрантов в связи с расширением педагогического и концертно-исполнительского репертуара.

В разные годы (начиная с 1961) Сапаров вел педагогическую деятельность: первоначально в детской музыкальной школе в Ашхабаде, затем

в Ташкенте в Республиканском дошкольном педагогическом училище, в Ташкентском государственном музыкальном училище имени Хамзы, в Республиканской Эстрадно-цирковой студии.

С 2006 года он работает в Государственной консерватории Узбекистана на кафедре эстрадного инструментального исполнительства и преподает дисциплины фортепиано, класс импровизации. В 2006–2008 годах руководил студенческим Биг-Бэндом.

В педагогике Сапаров стремится к целенаправленным результатам, регулярно проводит мастер-классы. Он неоднократно работал в составе жюри республиканских конкурсов ССУЗов, ДШМИ – молодых исполнителей по эстрадно-джазовому направлению. Его многочисленные ученики продолжают традиции, развивают творческие принципы педагога, это: Руфина Усманова, Санжар Нафиков, Андрей Рыжов, Сайёра Ибрагимова, Евгения Приходько и другие.

Одной из главных сфер творческой деятельности композитора является музыкальный театр. Он создает разножанровые, весьма актуальные спектакли, дирижирует исключительно своими сочинениями. Его сценические произведения популярны и пользуются зрительским признанием. На эстрадно-джазовом материале построены оперы-сказки для Республиканского театра кукол «Пахта-ой» (1988), «Волшебная лампа Аладдина» (1991). Созданная для Ташкентского театра музыкальной комедии (оперетты), мюзикл «Любовь в стиле блюз» (2013), по рассказам О'Тенри, насыщен современными интонациями и ритмами. Музыка основана на утверждении человеческих чувств, любви и духовных ценностей.

В музыкальной комедии «Слуга двух господ» (2014 по Карло Гольдони) В. Сапаров использует аллюзии на вокальные стили А. Вивальди и Дж. Россини, а в следующем произведении «Ро-

мантики» (2015 по пьесе Эдмона Ростна), композитор обращается к музыкально-романтическим истокам, органично сочетая их – с эстрадными и джазовыми интонациями и ритмами.

Несомненно, творческой удачей композитора стала музыкальная комедия «Двенадцать стульев» (2016) по роману И. Ильфа и Е. Петрова. Сапаров создал яркую темпераментную музыку, используя материал российских композиторов Геннадия Гладкова и Александра Зацепина. Применение в спектакле современных постановочных технологий и видеоряда, включающего кинокадры из художественных фильмов, документальную кинохронику и мультимедиа, обогатило представление в информационном плане и расширило семантическое пространство музыкальной выразительности.

Создавая музыкально-сценические произведения, композитор выбирает актуальные темы. Преломление мировой классической литературы в музыкально-сценической драматургии нашего времени дает высокий художественный результат.

Произведения Валерия Сапарова исполняют молодые и прославленные узбекистанские и зарубежные музыканты, воспитывая слушателей духовно, развивая высокие человеческие качества, их художественный интеллект.

Перешагнув 70-летний рубеж, Валерий Сапаров – член Союза композиторов и бастакоров Узбекистана, кавалер ордена «Дўстлик» («Дружба»), пианист и дирижер, музыкант широкого диапазона. Его творческое кредо: «Музыкант должен уметь все» определяет жизненные принципы, неутомимые поиски новых форм выражения музыкальной мысли.

Он находится в расцвете творческих сил и вдохновлен на создание произведений воспитывающих гармонично развитое поколение независимого Узбекистана.



**Список литературы:**

1. Мирзиёев Ш. Развитие литературы и искусства, культуры – важный фактор повышения духовности нашего народа. – Ташкент. – 2017. Народное слово. – № 153 (6817). 4 августа. – С. 1.
2. Мирзиёев Ш. Постановление Президента Республики Узбекистан «Об организации деятельности Союза композиторов и бастакоров (мелодистов) Узбекистана». – Ташкент. – 2017. Народное слово. – № 161 (6825). – 16 августа. – С. 1–2.
3. Сапаров В. 24 Прелюдии для фортепиано (в джазовом стиле). – Ташкент: – 2010. – 80 с.
4. Седых Т. Призвание: интеллектуальный джаз Валерия Сапарова // Формирование гармонично развитого поколения в современных условиях. Часть 3. – Ташкент: НИИ педагогических наук им. Т. Н. Кары-Ниязи. – 2010. – С. 73–77.
5. Седых Т. Джазовое искусство в Узбекистане // San'at. Art. Искусство. – Ташкент: – 2008. – № 2. – С. 32–34.

*Chystiakova Natalia Victorovna,  
graduate student, Kharkov National Kotlyarevsky  
University of Arts, Kharkov  
E-mail: Chinata.1972@gmail.com*

## **TRADITIONS AND INNOVATIONS OF AMATEUR VIOLIN MAKING IN UKRAINE AT THE END OF XX<sup>TH</sup> CENTURY-BEGINNING OF XXI<sup>ST</sup> CENTURY (ON THE EXAMPLE OF ENSEMBLES OF THE CHILDREN'S AND YOUTH MUSICAL SOCIETY "VIOLINO")**

**Abstract:** The article is devoted to amateur string music making. Creativity of amateur collectives becomes an object of musicological research rarely. This narrows the scope of musical and artistic phenomena in the contemporary cultural situation. For example of the creative activity of the ensembles of the Children's and Youth Music Society "Violino" we can trace the traditions and innovations related to the sphere of ensemble performance. A brief overview of the compositions of the ensembles, which were in the DUMO, the history of their origin, stylistics, are analyzed. Some samples of the repertoire are analyzed too and the organizational forms of the ensemble's existence are characterized in the article. Also, the names of the leaders and accompanists of the ensembles are indicated. The producer, in whose hands the financial and organizational activities of the DUMO "Violino" were concentrated. Is indicated too. This research shows that amateur musical groups existed in different epochs and in different national and regional conditions. They formed the basis for the formation of both academic violin creativity and performance, and the corresponding environment of lovers of this art.

**Keywords:** amateur music making, ensemble of violinists, Children's and youth musical society "Violino".

*Чистякова Наталья Викторовна,  
Аспирант, Харьковского национального университета  
искусств им. И. П. Котляревского  
E-mail: Chinata.1972@gmail.com*

## **ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ АМАТОРСКОГО СКРИПИЧНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В УКРАИНЕ КОНЦА XX НАЧАЛА XXI ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ АНСАМБЛЕЙ ДЕТСКО-ЮНОШЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА «VIOLINO»)**

**Аннотация:** Статья посвящена аматорскому струнно-смычковому музицированию. Творчество аматорских коллективов достаточно редко становится объектом музыковедческих исследований, что существенно сужает охват музыкально-художественных явлений в современной культурной ситуации. На примере творческой деятельности ансамблей Детско-юношеского

музыкального общества (далее Дюмо) «Violino» прослежены традиции и новации, относящиеся к сфере ансамблевого исполнительства. Дан краткий обзор составов ансамблей, входивших в структуру Дюмо, история их возникновения, стилистика. Проанализированы некоторые образцы репертуара и охарактеризованы организационные формы существования ансамблей. В статье названы имена руководителей и концертмейстеров коллективов, а также продюсера, в руках которого была сконцентрирована финансово-организационная деятельность Дюмо «Violino». Данное исследование свидетельствует о том, что любительские музыкальные коллективы существовали в разные эпохи и в разных национальных и региональных условиях, составляя базу для формирования как академического скрипичного творчества и исполнительства, так и соответствующей среды любителей этого искусства.

**Ключевые слова:** аматорское музицирование, ансамбль скрипачей, Детско-юношеское музыкальное общество «Violino».

В системе, определяемой термином «практика общественного музицирования», действуют закономерности, связанные с особым характером распределения форм и видов этой практики по трем пластам музыкального искусства. В музыкознании общепринятой на этот счет была концепция В. Конен [3, С. 27], в которой выделены фольклорный (первый), академический (второй) и «третий» (особый, промежуточный, развлекательно-бытовой) музыкально-культурные пласты.

Потребность в музицировании относится к разряду генетических, но уровни реализации этой потребности обусловлены (детерминированы) культурно-социальными факторами. На этой обширной социальной почве, состоящей из более или менее квалифицированных и музыкально-художественно ориентированных слушателей и формируется база аматорского музицирования, формы и способы организации которого отличаются достаточным разнообразием.

По В. Далю, «аматор (аматеръ) — любитель, знаток, охотник до чего; занимающийся чем не по званию, а по призванию, любви, охоте, наклонности (говорится о художествах, особенно о музыке)» [2, С. 14]. Аматорское музицирование было одним из истоков развития профессиональной музыки, что особенно касается камерной ее сферы. Точка зрения Т. Адорно [1] акценти-

рует в аматорском музицировании его главную философско-методологическую базу – категорию *Homoludens* – Человека играющего. Степень подготовки, а также уровень природных данных обучающихся музыке – критерии, по которым формируется категория музыкантов-аматоров, в том числе, и в такой области исполнительства, как скрипичное. Для создания условий, позволяющих осуществлять такую практику, необходим целый комплекс организационных и творческих мероприятий. Что касается профессионально-технической стороны, то аматорское скрипичное исполнительство, начиная с того периода, когда оно отделилось от академического, предстает в настоящее время как своеобразный «мостик» между профессионализмом и любительством в данной сфере музицирования. У каждого украинского аматорского коллектива, организованного на основе струнно-смычковой группы, складывалась творческая судьба, что отражалось и на формировании исполнительского стиля. Несмотря на любительский статус, подобные коллективы в процессе функционирования вырабатывали свои индивидуально-стилевые особенности.

Это относится и к ансамблям Детско-юношеского музыкального общества «Violino» (далее Дюмо), объединившего в своей структуре пять коллективов – Днепропетровский детский ан-

самбль скрипачей «Violino», в состав которого входили в основном учащиеся детских музыкальных школ города (возраст участников – до 13 лет); аналогичный (и под тем же названием) ансамбль г. Павлограда Днепропетровской области; юношеский ансамбль скрипачей из числа учащихся Днепропетровского государственного музыкального училища им. М. И. Глинки (возрастная группа 14–18 лет); харьковский ансамбль скрипачей под тем же названием, участниками которого, в основном были студенты Харьковского государственного института искусств им. И. П. Котляревского; детский вокальный коллектив г. Павлограда.

Датой создания самой организации Дюмо официально считается 26 августа 1998 г. Однако, как отмечается в буклете 1996 г., выпущенном к 20-летию ансамбля «Violino», сам этот коллектив был создан еще в 1976 году М. П. Суммом – одним из талантливейших педагогов скрипичной школы. Тогда он существовал в статусе народного самодеятельного коллектива, базировавшийся во Дворце студентов г. Днепропетровска, и был известен среди слушателей как «детский городской ансамбль скрипачей». За годы своего существования ансамбль пережил несколько кризисов финансового порядка, а также ряд смен руководителей. Коллективами Дюмо за весь период его существования с 1976 по 2003 год руководили: детской днепропетровской группой – М. Сумм, А. Абаев, Р. Джавадов, Т. Погореленко; Павлоградской детской группой – Т. Зуб; юношеской Днепропетровской группой – К. Крамчанинова, Л. Бабенко; Харьковской юношеской группой из числа студентов ХГИИ – Л. Холоденко; Павлоградской детской хоровой группой – Е. Богатко.

Обращает на себя внимание такое отличительное качество названных ансамблей, как их своеобразное промежуточное положение между профессиональным и аматорским исполнительством. На примере этих ансамблей хорошо заметно, что между этими двумя видами музицирования существуют не только различия, но тесные

связи. Одной из специальных задач, отраженной в Уставе объединения «Violino», было содействие детям и талантливой молодежи, которая в этом нуждается, в приобретении профессий, связанных с музыкой. В этом смысле все детские ансамбли Дюмо были фактически своеобразной формой подготовки к профильной музыкальной деятельности в рамках струнно-смычкового исполнительства. Особенности этой подготовки были: а) коллективное музицирование, б) достаточно постоянная практика концертных выступлений, в) определенная преемственность в виде перехода в более старшие возрастные группы, г) профессиональный статус ансамбля старшей (студенческой группы), сформированной из тех юных музыкантов, которые избрали струнно-смычковое исполнительство своей профессией.

По-существу тогда, то есть в конце 1990-х годов, в Украине обозначились новые организационные формы деятельности аматорских скрипичных коллективов. Это были некоммерческие общественные (а не государственные или муниципальные, как это практиковалось в советский период) организации, существующие на средства добровольных пожертвований, то есть на меценатской основе. Спонсорами ансамблей «Violino» 1990-е годы были ПФК «Единые энергетические системы», концерн «Регионы Украины» а также отдельные частные предприниматели. Следует отметить еще один важный отличительный момент, касающийся наличия в подобных ансамблях продюсера, в руках которого находится вся организационная и финансовая часть работы. Такой фигурой в ансамбле «Violino» с 1990 года являлась С. В. Либ, юрист по профессии (с момента официального учреждения ОО Дюмо «Violino» она стала ее председателем).

Благодаря успешной и продуктивной организационно-финансовой работе С. Либ, ансамбль «Violino» в достаточно короткие сроки приобрел популярность не только в Украине, но и за ее пределами. Как отмечается в буклете, выпущен-

ном к 25-летию ансамбля «Violino» первые зарубежные гастроли коллектива состоялись в Германии в 1994 году, где в одном из отзывов местной прессы коллектив был охарактеризован как «бриллианты Украины». Далее были гастроли в Америке, Франции, Польше, не говоря уже об участии коллектива в масштабных творческих проектах в Украине, например, в телепередаче «Классик-премьер» (1997 г.), презентации программы академической музыки перед концертом Ванессы Мей в Национальном дворце «Украина» 1998 год и др.

Среди отзывов в отечественной прессе, появившихся после выхода передачи «классик-премьер», обращает на себя внимание статья Е. Щеткиной, опубликованная в 51 номере газеты «Зеркало недели» от 20 декабря 1997 года, где автор отмечает, что днепропетровский молодежный ансамбль «Violino» стал настоящим открытием для киевской публики. Совсем юные исполнители с блеском исполнили «Танец фурий» Д. Бортнянского и тут же показали умение работать и с современным материалом, сыграв две части из сюиты для струнного ансамбля В. Скуратовского. Далее делается важный для нас вывод о том, что исполнители-аматоры продемонстрировали не только чуткость к тексту, где было все выстроено и выверено – интонация, динамика, темп, но и чувство ансамбля, которое обеспечило высокую слаженность звучания. А на это не всегда способны даже взрослые, профессиональные коллективы.

Упомянутое здесь имя В. И. Скуратовского (1963–2016) имеет прямое отношение к деятельности днепропетровских самодеятельных коллективов. Деятельность этого музыканта была поистине универсальной по охвату сфер и включала композиторскую, педагогическую, просветительскую, научную, поэтическую составляющие. Как отмечается в статье О. Скуратовской – вдовы музыканта – его жизненным кредо был девиз «Человек — это то, что он дает

людям» [4, С. 12]. В центре внимания В. Скуратовского (даже в ущерб его профессиональной композиторской и научной деятельности) было музыкальное просветительство, тесно связанное с аматорским музицированием, как «взрослым», так и детским. Достаточно лишь перечислить, вслед за О. Скуратовской, созданные им проекты и формы работы в этой сфере: «Кружок музыкально-ведческих проблем», «Музыкальная гостиная», «Дискуссионный клуб», «Встречи с классикой», «Игра в оперу», «Детская филармония для малышей», «Юная опера». Имя и достижения заслуженного деятеля искусств Украины снискали ему широкую известность и до сих пор являются образцом современной музыкально-просветительской деятельности, органично сочетающей профессионализм и аматорство.

Возвращаясь к коллективам Дюмо «Violino», охарактеризуем подробнее деятельность двух из них – детского ансамбля скрипачей г. Павлограда и аналогичного юношеского коллектива г. Днепропетровска. В связи со спецификой аматорского музицирования, основанного на коллективности, детский коллектив г. Павлограда не являлся собственно учебным, а функционировал с 1993 по 2003 год в рамках фактически студии при Доме творчества. Как отмечается в методической разработке, авторами которой являются руководитель Павлоградского детского коллектива и автор данной статьи, принципы работы в двух группах коллектива – основной и подготовительной – базировались на системах коллективного музицирования. Если охарактеризовать принципы деятельности рассматриваемого детского скрипичного ансамбля то наряду с коллективностью репетиционной и реперезентационной работы, следует отметить значение межпредметности, когда участники ансамбля не ограничиваются своими инструментами а музицируют вместе с вокальными ансамблями или солистами, что способствует выработке: а) выразительной кантилены в скрипичной игре, б) умения ощу-

щать метроритмические закономерности в организации вертикали, слушать не только себя и своих партнеров по струнному ансамблю, но и вокалистов-солистов или хористов.

По этому характеризуя репертуар павлоградского детского ансамбля, следует обозначить такие его «блоки», как: 1) переложения для ансамбля скрипачей образцов «популярной классики» (например «Интермеццо» из оперы П. Масканьи «Сельская честь», «Жалоба» Ф. Э. Баха, «Ариетта» А. Скулте); 2) обработки для того же состава фольклорного материала, в частности, украинского, а также мелодий популярных эстрадных песен (например, украинских народных песен «Ходить сонечко», «Орав мужик край дороги», «Yesterday» Дж. Леннона и «История любви» Ф. Лея); 3) вокально-инструментальные произведения, в аранжировках для детского хора и ансамбля скрипачей в сопровождении фортепиано, исполняемые совместно с детским хором («Dignare» из кантаты «Te Deum» Г. Ф. Генделя, «Колыбельная» из музыки к кинофильму «Цирк» И. Дунаевского).

Прежде чем охарактеризовать репертуарную политику и исполнительские качества днепропетровского юношеского ансамбля «Violino», входившего как центральное звено в группу коллективов ДЮМО, следует еще раз остановиться на фигуре подлинного лидера этого коллектива – В. Скуратовского. Будучи выпускником теоретико-композиторского факультета Московской государственной консерватории (среди его учителей – Ю. Холопов, Е. Назайкинский, Ю. Фортунатов, А. Леман и др.), В. Скуратовский был фактическим создателем и «личным» композитором этого ансамбля, репертуар которого строился, в основном на его оригинальных сочинениях и аранжировках, создаваемых специально под этот коллектив. В числе композиторских работ В. Скуратовского (всего их около 40) неслучайно ведущее место занимают камерно-инструментальные, предназначенные для различных соста-

вов. Это, в частности, – «Сюита в старинном стиле» для камерного оркестра, сюита «Виолино» для ансамбля скрипачей, Вальс-скерцо, Фуга-элегия для фортепианного квартета и ряд дуэтов для солирующего инструмента (домра, скрипка, альт, тромбон, туба) и фортепиано.

В имеющихся в нашем распоряжении материалах, любезно предоставленных женой В. И. Скуратовского – О. Скуратовской – и предназначенных для издания в рамках монографии о нем, композиторский стиль днепропетровского автора характеризуется как обусловленный влияниями позднего романтизма, некоторыми элементами неоклассицизма, отличающийся яркой театральностью. Отмечается, что в последних произведениях В. И. Скуратовского, наблюдаются поиски в сфере национальных украинских элементов музыкального языка, а также в области авторского переосмысления сюитного жанра.

Именно сюитный жанр был основой репертуара, созданного В. И. Скуратовским для юношеского ансамбля скрипачей «Violino». В данной статье предлагается в качестве образца анализ двух частей из Сюиты для ансамбля скрипачей с одноименным названием, созданной в 1997 г. Всего в сюите В. И. Скуратовского 5 частей: «Прелюдия», «Вальс», «Гавот», «Павана», «Испанский карнавал». Как видим, здесь наблюдается синтез классической танцевальной сюиты (гавот — возможная дополнительная часть в барочной сюитной концепции; павана — еще более ранний образец, идущий от сюитного диптиха «павана-гальярда») и программной камерной сюиты классико-романтического образца (прелюдия, которая в равной степени относится к сюитам разного типа; «испанский карнавал» — образец музыки, типичной для романтической эпохи, с присущей ей театральностью, выраженной инструментальными средствами).

В исполнении ансамблем «Violino» звучала как вся сюита, так и отдельные ее номера. В данном случае, как наиболее показательные

в композиторском и исполнительском отношениях, мы выбираем два заключительных номера — «Павану» и «Испанский карнавал». Эти части объединяются ярко выраженной испанской музыкальной лексикой, а также темповым контрастом, позволяющим мыслить данные два номера как своеобразный микроцикл. В исполнении юношеским ансамблем скрипачей здесь важно было подчеркнуть и танцевально-театральную игровую основу, что имел в виду и сам В. И. Скуратовский, предназначая свою Сюиту именно для исполнения данным коллективом.

«Павана» — медленный танец испанского происхождения, известный в истории сюитного жанра по диптиху «павана – гальярда», который был фактически первым образцом европейской инструментальной сюиты (XVI век). Характеризуя «Павану», обычно имеют в виду величественный, плавный танец на  $\frac{2}{3}$ , контрастирующий гальярде – подвижному танцу в размере  $\frac{3}{4}$ . В трактовке В. И. Скуратовского «Павана» предстает в несколько видоизмененном варианте — как трехдольный танец, основанный на двух достаточно контрастных темах, объединяемых общим лирико-созерцательным настроением (авторская ремарка *tranquillo cantabile*,  $\frac{3}{4}$ , простая трехчастная репризная форма типа АБА + кода). По фактуре экспозиционный раздел представляет собой сочетание двухголосия скрипичного ансамбля, в котором первые и вторые скрипки попеременно исполняют основную мелодию и различного вида подголоски к ней. Такая фактура соответствует самой природе камерно-инструментального жанра. В котором материал распределяется равномерно между участниками ансамбля, что в данном случае дает возможность показать равноправие обеих скрипичных партий. Функция фортепиано в «Паване» — сугубо гармоническая, аккомпанирующая, хотя в кадансовых зонах, а также в переходах-связках в этой партии возникают и мелодико-тематические моменты (в частности, аккордовые дублировки

«ленточного» типа мелодических фигур, представленных у скрипок). Особенности данной пьесы, включая ее образность и композиционное-фактурное строение, достаточно адекватно переданы в исполнении ансамблем «Violino». Это относится, в частности, к скрипичному звуковедению и звукоизвлечению, точному распределению смычка в штрихах *legato* и *detache*, метроритмическому балансу партий, их согласованию с фортепианным сопровождением.

Вторая пьеса из сюиты «Violino» В. Скуратовского, исполняемая одноименным аматорским скрипичным ансамблем называется «Испанский карнавал». В самой сюите это — заключительный номер, в котором обобщается весь круг испанских интонаций, положенный в основу этого сочинения. Финальный характер пьесы подчеркнут и специальными средствами тематизма и фактуры. Если сравнивать данную пьесу с проанализированной выше «Паваной», то вырисовывается отдаленное родство с раннесюитным циклом, где после медленной паваны следовала двухдольная гальярда в достаточно быстром темпе. «Испанский карнавал» также содержит жанрово-танцевальную основу, но не старинной гальярды, а более современного и широко репрезентируемого в популярной классике Новейшего времени (от рубежа XIX–XX веков) болеро. Ритм этого танца пронизывает всю пьесу В. Скуратовского, решенную в своеобразном синтезе болеро и скерцо.

Основная нагрузка в создании образа карнавала приходится на фактурно-тематический комплекс. Здесь действуют три темы, из которых первые две родственны и характеризуют, соответственно, активно-действенный и калиленно-лирический элементы единого образа испанского танца. Первая тема (*F-dur*), предваряемая аккордовой заставкой фортепиано, репрезентирует основной ритм болеро в сочетании двух скрипичных партий, из которых первая ведет мелодию, а вторая – ритмический контрапункт (собственно ритм болеро) к ней.

В исполнении этой пьесы ансамбль должен продемонстрировать достаточно серьезные навыки совместной игры, не говоря уже о трудностях самих скрипичных партий. Необходимо также выдерживать единый характер и темп звучания, поскольку вся пьеса исполняется как-бы на одном дыхании. Как уже отмечалось обе пьесы В. Скуратовского из сюиты «Виолино» входили в постоянный репертуар любительского коллек-

тива и звучали концертных программах, в разных городах Украины.

Успех «Violino» как творческо-концертной организации обеспечивался за счет синтеза традиций и новаций в организационной, исполнительской, композиторской и педагогической сферах струнно-смычкового музицирования, берущих начало в музыкальном аматорстве.

### Список литературы:

1. Адорно Т. В. Введение в социологию музыки / Теодор В. Адорно; пер. А. В. Михайлов // Избранное: социология музыки / Теодор В. Адорно. – М.: СПб, – 1998. – С. 7–190.
2. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: – Т. 1–4. – М. 6 Русский язык, – 1978. – Т. 1. А – З. – 1978. – 699 с. – 1 портр.
3. Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Дж. Конен; Рос. Ин-т искусствознания. – М.: Музыка, – 1994. – 160 с.
4. Скуратовская О. Живущий нараспашку [памяти маэстро Скуратовского] / Ольга Скуратовская // Газета «В поисках единства» – Днепр, – 2017. – № 8. – С. 12–13.



## Section 4. Theory and history of culture

*Abdouline Ilias,  
Lecturer at Department of Fine Arts Education.  
Near East University.  
Nicosia. Northern Cyprus  
E-mail: ilias.abdouline@neu.edu.tr*

### MUSIC OF THE TURKISH CYPRIOTS: YESTERDAY, TODAY AND TOMORROW

**Abstract:** This article deals with the formation and development of musical culture of the Turkish Cypriots as an essential component of ethnos of Cyprus.

**Keywords:** Island of Cyprus, ethnic cultural traditions of Cyprus, music of the Turkish Cypriots.

The origins of musical culture of the peoples from the Near and Middle East allow to speak of existence of the Middle Eastern Mediterranean musical tradition as a uniform system of artistic means, figurative themes, genres and etc., which originate from the ancient depths of history.

The timeframe of this process can be determined just approximately, but it becomes clear that the modern musical art of Cyprus, which is now perceived as traditional, was formed already in “historical” time, in connection with spread of the national Turkish culture on the Cypriot land.

Despite negative attitude of Muslim orthodoxy to musical art as a phenomenon that distracts believers from their religious convictions, Islam required the approval of its ideas through certain artistic images due to its nature perhaps even more than any other religion. This fact also affected the peculiarities of formation of the Turkish Cypriots musical culture.

A special study devoted to the Turkish Cypriots music has not been carried out yet. But the presence of foreign historiography forms prerequisites for such art-historical and musicological analysis.

It should be noted that the studies devoted to the folk music and dance traditions of various ethnic groups in Cyprus began at the end of XIX century. However, folklorists paid more attention in their studies to lyrics rather than to musical content.

Thus, researcher Panicos Giorgoudes states that “systematic studies of the Turkish Cypriots traditional music developed poorly, notwithstanding several articles about Cypriot music published by musicologists and Theodulos Kallinikos’ collection of Cypriot songs in 1951. Besides, many researchers focused their attention on lyrics and seldom on music” [7, P. 35].

The importance of studies of the Turkish Cypriots original authentic music came into the spotlight only after Cyprus gained independence in 2004. Thus, the Cypriot researcher Kani Kanol denotes in his report that the Turkish Cypriot motifs, melodies, rhythmic organizations are not only complex, but also poorly separable from Greek Cypriots authentic music. And this requires careful study” [5, P. 59].

Today, the collection “Music in Cyprus” by Samson Jim and Demetriou Nicoletta is one of the fundamental works devoted to the study of the Cyprus

musical culture, in particular to the musical traditions of Turkish Cypriots as ethnic component of the island's population [7].

“Cypriot folk popular music” — the work of the outstanding Greek composer and musicologist, founder of the first Greek conservatory Solon Michaelides is worth mentioning too [6].

The research of the said Kani Kanol devoted to the study and analysis of the Turkish Cypriots dancing culture, which is inextricably linked with the music of this ethnos, is interesting and quite informative [5].

Also we may mention the study of Cypriot scientist Beratli Nazim that deeply examines the Turkish Cypriots national identity in general and gives a sufficiently detailed account of the identity in the aspect of musical culture [3].

The mentioned subject is practically not represented in our country's musicology, which determines its relevance. As the conservation of ethno-cultural traditions, in particular the conservation of musical culture, is of tremendous significance, because this affect not only the fate of ethnic culture, but much more – inherent value of ethnos, stability of society and state.

Before examining the peculiarities of formation and development of the Turkish Cypriots musical culture, we will give a brief background of the island itself, as exactly the formation of Cyprus as an independent island state had a significant impact on the formation of culture in general, as well as on the formation of musical culture of individual ethnic groups on the island.

So, the main population of Cyprus consists of two ethnic communities: Greek Cypriots (southern, eastern and central part of the island) and Turkish Cypriots (northern part of the island).

Diagrammatically, the cultural-historical formation of Cyprus and Cypriot culture can be divided into pre-Ottoman period, Ottoman period and the period of formation of the island's independence.

Pre-Ottoman period. The name of this period in the history of Cyprus culture is fairly conventional, as this period includes other several significant development stages of the Cypriot culture:

- Classic period (480 BC – 310 AD);
- Byzantine period (XI – XII centuries);
- Frankish period (XII – XV centuries);
- Venetian period (XV – XVI centuries).

The end of XVI — the beginning of XVII centuries is called the Greek Renaissance epoch, during which the Byzantine cultural traditions (including musical ones) gained new momentum.

Many folk songs that were composed in the so-called pre-Ottoman period have survived till now. Cypriot folk songs are thematically divided as follows: songs about Akritai (independent peasant-warriors of the Byzantine Empire); historical; lyrical, satirical, military, religious, daily life, ritual songs, etc. Songs about Akritai were composed during the Byzantine period, when frontier warriors (Akritai) defended the Byzantine Empire frontiers from Saracens raids (Arabs). They glorified feats of the most famous knights – Digenes Akritas, Andronicus, Pusirkas and others.

Many lyrical songs were created during the ruling of the Franks in Cyprus (1192–1489). One of them is “Arodafnusa” – song about love between one of the representatives of the feudal family Lusignan and a rich lady Joan l'Alemán, named due to the exceptional beauty as Arodafnusa (beautiful and fragrant flower in Cyprus).

Among dance genres that were formed in the Cypriot culture of the presented period we may mention sousta, syrtos, ballos, zeibekiko, karotseris, etc.

Church music also needs to be separately mentioned. Investigation of numerous Byzantine musical manuscripts that survived on the island suggests that in Kykkos, Machairas, Saint Neophytos monasteries and other cloisters founded in XI–XII centuries there were special workshops, where handwritten musical anthologies were composed.

*Ottoman period.* Cyprus's ethno-cultural composition changed significantly after the island was

conquered by the Ottoman Empire in 1571. Thus, Turks, who brought their religion and culture to the island's coasts, assimilated into the purely Greek population of the island.

According to the decree of the Ottoman Empire's Sultan Selim II, more than 5 000 thousand of Turks were resettled to Cyprus. The majority of the resettled population was presented by craftsmen, jewelers, tailors, shoemakers, etc.

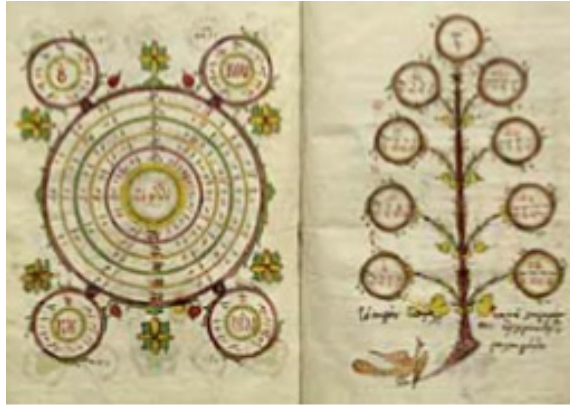


Figure 1. Ancient musical collection of Machairas Monastery



Figure 2. The specimen of recording the chants of Easter service

The conquest of Northern Cyprus by Turks-Muslims resulted in the existence of two national and religious communities on the island – Turks (Islam) and Cypriots (Orthodox Christianity)

(It is important to specify that the history of Islam in Cyprus dates back to the Arab invasion in the middle of VII century, when the first mosques were established in Paphos. After the defeat of

the Arabs (963–964), Islam reemerged in Cyprus with the appearance of Ottoman Turks in 1571) (Historical evidence suggests that Turkish Cypriot community was formed by two branches: on the one hand, by descendants of Ottoman conquerors and settlers from Anatolia, on the other – by Greeks and other Christians converted to Islam. Also there were Linovamvaki (literally “linen cotton”) – believers who adhered to Islam in public, but practiced Christianity in private life).

During the following centuries these two national communities of Cyprus lived side-by-side on the territory of the whole island, and despite such proximity each of the communities had its own culture that did not mix with another (for example, interethnic marriages were regarded as taboo for a long time).

All above-mentioned factors became fundamental for the formation of the Turkish Cypriots musical culture.

So, the Turkish Cypriots traditional music absorbed both Byzantine musical traditions of ancient Cyprus and traditions of Turkish (Ottoman) music.

The main characteristic feature of the Turkish Cypriots music is modality. A great part of the Turkish Cypriots folk music is based on such modes as Dorian and Hypodorian, Lydian and Hypolydian, Phrygian and Hypophrygian, Mixolydian and Hypomixolydian, Aeolian.

As an example for the abovementioned, let's cite the song “Arapiko” that is written in binary form A + B. Aeolian mode is used in the first part, and Dorian mode in a simple duple meter – in the second part.

Moderato M.M. ♩ = 72'

Λα - λούν μου τα --- με - λαχροι --- νά, λα - λούν μου  
γιω για 'ναν --- με - λαχροι --- νόν, μα ζιω για -  
τά --- με - λα - χροι --- νά, λα - λούν - μου - τα --- με  
'ναν --- με - λα - χροι --- νόν, μα γιω - για - 'ναν --- με  
λα - χροι --- νά, πως δεν - έ - χουν - α -  
λα - χροι --- νόν τη νιό - την - μ'έ γα  
γά --- πη, πως δεν - έ - χουν - α -  
σα --- την, τη νιό - την - μ'έ --- χα -  
γά --- πη, μα  
σα --- την.

Figure 3. Song of the Turkish Cypriots “Arapiko”

It should be noted that romantic element is prevailing in the Turkish Cypriots poetry and music. Songs often illustrate love between young people

who follow two opposite religions. For example, a love song-poem “Piitariki Foni”:

Oh, Gods, hear what I have to say...

Invite the whole world of Christians and Turks ...  
Greek goddess Aphrodite, born in Cyprus,  
brought love to the island.

Love is nothing like food that may appease your  
hunger.

It is like fire in the heart that can not be extinguished.

This happened to Christofis and Stillou.

This song was presented as Theme with variations.  
The first three variations were written in a-moll, in a  
fairly traditional meter 9/8.

Variation IV is composed in e-moll, with a com-  
plex meter-rhythmic pattern 9/8 (3 + 2 + 2 + 2).

*Andante* M.M. ♩ = 156 Var. I

Μεγαλο δὲ να με Θε ε Πλά στη και Κυ ρι ε μου  
 τῶ κόσμου Παντοκρά το ρα, ἴδε με και πά κου σέ μου.

Var. II

Οι σκαπουλλοι κ' οι κορα χιές α νταν α γα πη θου σιν  
 πα θάνουν σαν τα νη μα τα α μα σα ντα νω θου σιν.

Var. IV

Πό θεν ν' αρ κέ να τι να πα  
 και τι να τρα ου δη σω τα πα θη μου και τους καρσος  
 να σας τα μο λο η σω. Ποιος εν που να ῖρει δίπλα μου.  
 να κά τσει να γροι κί σει τι νος η πέν να το χαρ τίν  
 εν να τα ι στο ρή σει. *Fine*

Figure 4. The song "Piitariki Foni"

The given examples show us that we can find apparent influence of the Turkish melodies in the melodic texture of the Turkish Cypriot songs. Just the same as in Turkish melodies, we may distinguish long melodies with a wide range and uneven rhythm, with improvised structure. And this is not accidental, as “Uzun hava” is more typical for lyrical and love songs with a range of more than octave. Various techniques of melodic lead in tones of I, IV and V stages are often used in such songs.

Another stylistic basis of the melody is “Kyzyn hava” (short melody with a small range and even rhythm), which is more typical for dance melodies, plain songs or instrumental folk tunes.

In general, not only the principle of melodic line formation, but the entire modal basis of the Turkish

Cypriots music is very close to Turkish music, which is based on maqams (small modal formations that differ in relief). Interestingly, maqams are named after geographical places from where they originated (lefkosia, amorpha, etc.).

The ancient origin of maqam and its originally ritual function are evidenced by the fact that maqams were performed at the fixed time of the day. The musical ritual was associated with the strictly fixed position of the sun. For example, maqam “rehavi” had to be performed before sunrise; “ushshak” – after sunset; “rast” – before noon; “irak” – at noon; “zangule” – before sunset, and etc. This tradition dates back, perhaps, even to the pre-Islamic pagan worshipping of heavenly bodies.



Figure 5. The example of traditional maqam in the Turkish music

*Gam-zedeyim deva bulmam*

Uşşak şarkı  
Usulü : Düyek

Söz : Kesik Kerem  
Müzik : Kemani Tatyos Efendi

Figure 5. The example of traditional maqam, written in the form of dujek

The notion “maqam” has several semantic levels:

1. The development principle, which includes such aspects as modal (tone row) organization. In modality, in contrast to tonality, a certain arrangement is not necessary under a strictly sustained tone row;

2. Meter-rhythmic organization: in song (solo) music it is characterized by fairly free rhythm, absence of strict rhythmic pulsation; in ensemble music – by the use of certain rhythmic patterns, which are most often based on the meter 3/8, 8/8, 9/8;

### 3. Figurative-emotional modus of melody.

So, maqam is some kind of improvisation on modal modus and it may be clearly seen in the Turkish Cypriots music, as a single modus is not typical for the forms of the Turkish Cypriot monody. This is connected with the fact that their modality (both pitch and rhythmic) is based on ancient teachings about ethos of each mode and connected with a cyclic interpretation of time, human biorhythms and emotions.

Dance develops in parallel with the musical culture. The Turkish Cypriots performed folk repertoire at various festivities, festivals and weddings, etc.

As a musical accompaniment they used percussion instruments that were popular in the North African and Eastern traditions. Both bowed string instruments and wind instruments were used:

- violin or lute;

- tambourine (in Cyprus it was called pandura – bowed three-stringed instrument);
- pidkavli (wind instrument that resembles a flute);
- zurna.

Traditional dance genres include sousta, syrtos, ballos, zeibekiko, karotseris, etc. There is also a genre that is especially popular among the Turkish Cypriots, which is called Karsilamas – a suite consisting of four dances (for men and women). There are also varieties of Karsilamas in North Cyprus. For example, a variety of the dance during which dancers hold each others' wrists and form a circle. There are twelve basic steps, and one major dancer leads other dancers, with separate dances performed by both men and women. The main attributes of such dances are swords that are flung into the air and caught by men, while women dance with clay pots.



Figure 4. Karsilamas dance accompanied by violin and laouto. Nicosia

In contrast to other dance genres, this one has non-standard rhythmic basis –  $9/8$  ( $2 + 2 + 2 + 3 = 9$ ).

The following distribution of tempo-rhythm is often found in Karsilamas as a four-part suite:

- First Karsilamas –  $9/8$ ;
- Second Karsilamas –  $7/8$ ;
- Third Karsilamas –  $2/4$ ;
- Fourth Karsilamas –  $9/8$ .

The tempo of Karsilamas varies depending on the mood of dancers. It is interesting to note that this dance was originally called “Antikristos”, which involved two dancers, looking at each other. This dance is literally translated as “face to face”. Later the number of dancers increased, and mixed pairs were involved in this dance.

Among the most popular folk dance music of the Turkish Cypriots, which can be heard today, we can mention Chifteteli, Dolama dolamayi, Ayşem Türküsü, Al beni beni, Münüsem, Susta, Mevsimi geldi artık and others.

It is interesting that folklorists, who studied and cataloged the Turkish Cypriots folk music, often describe such music as primitive, old-fashioned, barbaric and “too folk”. Perhaps such perception is conditioned by practically lacking harmonization of songs and melodies.



Figure 5. Variety of Karsilamas dance

The Turkish Cypriots were unfamiliar with polyphonic and orchestral music until the second half of XX century. However, by the end of XX century, when urban elite emerged, not only orchestrated music, but also music of the western classical tradition gradually began to sound in cultural societies of that time. The presented trend is

also connected with the period of British ruling on the island (1878–1960).

The first Turkish-Cypriot cultural community was Dar’ul Elhan (Abode of Sounds). Founded in 1925, it cultivated Ottoman classical music and monophonic tradition. By the end of 1942 after a long break, the community began to add more polyphonic compositions to its repertoire.



Figure 6. Performance of Sama in Mawlawlyah Tekkes. Nicosia. Cyprus



Along with folk music, the Turkish Cypriots made a huge contribution to the development of sacred music on the island.

In XIX century there were two main musical directions of sacred music on the island: music of Christian Cypriots in churches and Sufi ritual music performed by Muslims in Tekke (Sufi order of the Mawlawyah). The first direction (music of Christian Cypriots) was based on Byzantine traditions that suggested the absence of instrumental accompaniment and monophonic singing.

Sufi music was connected first of all with dhikr (Meditation on the name of God). Sufi teachers stated that dhikr is the first step on the way of love: when someone loves somebody else, he/she likes to repeat the name of his/her beloved and constantly keep it in mind. Thus, meditation on Allah's name revealed His spiritual image to mystics.

This direction was also marked by the practice of collective singing-glorification of the Almighty, which was called Sama. This practice was accompanied by ecstatic dances. Sufis believed that musical prayers help to bring the love for God to life. It is not accidental that the outstanding Persian Sufi poet Jalaluddin Rumi stated: "The house of divine love is built of music, poems and songs. Heavenly Beloved is circling around this house, playing the rebab (Bowed stringed instrument of Arab origin) and singing dizzying melodies." [1, P. 179].

Turkish researchers N. Ayaz and A. Sultanova think that "Sufi traditions of Turkish Cypriots had a huge impact on formation of the Turkish Cypriots musical culture in general, connected with the period of heyday of Ottoman traditions on the island and further development of music" [2, P. 122].

Let us note that since secular nationalism emerged among the Turkish Cypriots in the late 1920 s, the development of sacral music sharply stopped. Although Tekkes continued to function in Cyprus even after Sufi lodges were banned by Turkey in 1925, their popularity was gradually undermined by the influence of Kemalist nationalists (Kemalism is the ide-

ology of Turkish nationalism that was suggested by Mustafa Kemal Ataturk. It is considered to be the official ideology in the Turkish Republic up to this day). And though certain communities of the Turkish Cypriot elite made efforts to preserve this "exotic" tradition, the Sufi Tekkes ceased functioning by the end of the 1950 s. Consequently, their musical practices also became rare on the island.

*Period of formation of the Island's independence.* The Turkish Cypriots resigned from the Cyprus government in 1963 and established the illegal "Provisional Turkish Cypriot government". It led to the conflict in 1964 between the Turkish and Greek communities of the island, as a result of which the UN Security Council adopted the decision to bring peacekeeping forces to the island.

After 1974, significant social forces in Cyprus, especially the Turkish and Greek Cypriot lefts, greatly influenced the formation of the nationalism model, which proposed to clearly distinguish ethnic groups on the basis of territorial affiliation, rather than ethno-cultural one.

However, M. Hatay and Y. Papadakis think that the Greek Cypriots developed a model of historiography after 1974, in which they emphasized conditional "peaceful coexistence" of two ethnic communities [4, P. 34]. According to this model, Greeks and Turkish Cypriots lived together for a long time, and therefore would be able to do it again in the future; in other words, the island should be reunited. As proof of this, researchers give an example of common traditions of everyday life, festivals, folk songs, etc.

From the 1980s onwards, despite the unstable political and territorial situation of Northern Cyprus, the island faced an acute problem of keeping the traditions of ethnic groups alive. Gradually "neofolklorization" of musical culture began. Significantly exactly this process gradually led to the fact that traditional music of ethnic groups began to be perceived as "sacred".

In the early 1990 s, new groups of traditional musicians and singers, performing Turkish Cypriots

ethnic folk music, reappeared in the course of stabilization of socio-political situation on the island. This was caused by a number of social and cultural events. The main event was the creation of the first private radio stations in Northern Cyprus. Later this new interest in traditional music was backed by financing provided by sponsors and state. Numerous festivals and concerts of traditional music of the island's ethnic groups were held on the island.

A big role in this was played by the Council of Turkish Cypriot Associations (CTCA UK) or Konsey. By holding various events, it allows

guests and participants of festivals to enjoy the tastes, sounds, dances and atmosphere of Turkish Cyprus.

So, the abovementioned indicates that music has always been the most universal cultural tool, which allows not only to keep different ethnic groups in a single cultural space, but also to preserve their authentic national culture. Exactly thanks to culture, especially musical one, Cypriots could preserve the unique authenticity of the Turkish Cypriots music and carry it through the storm of cultural-historical transformations.

### References:

1. Айтаджанова А.К. Ислам и Веды. Опыт сравнительного изучения суфийской и вайшнавской религиозных традиций / А.К. Айтаджанова. – Москва: Литагент «ИП Крупчанский», – 2015. – 192 с.
2. Ayaz N., Sultanova A. Mevleviliğin ve Bektaşiliğin Simgesi Olan Ayin ve Ayin Müziğinin Karşılıklı Tahlili (The Analysis of Ritual and Musical Themes of Mevlevi and Bektashi Sects). – 2013. – IDIL 2/7. – P. 118–134.
3. Beratli Nazim. Kıbrıslı Türklerin Tarihi. Galeri Kültür Yayınları. – Cyprus. – Kitap. 4. – 1993. – 254 s.
4. Hatay Mete and Y. Papadakis. A Critical Comparison of Greek Cypriot and Turkish Cypriot Historiographies (1940 s to the Present)', in R. Bryant and Y. Papadakis (eds), Cyprus and the Politics of Memory: History, Community and Conflict. London and New York: I. B. Tauris. – 2012. – P. 27–51.
5. Karol Kani. Kıbrıs Halk Danslarının Yakın Geçmişi (The Recent Past of Cypriot Folk Dances). Nicosia: Hasder Yayınları. – 2006. – P. 56–62.
6. Michaelides Solon. Kypriaki Laiki Mousiki (Cypriot Popular Music). Kypriaka Grammata Θ' [9], – 1944. – P. 115–126.
7. Samson Jim, Demetriou Nicoletta. Music in Cyprus. Farnham, Surrey, Eng.: Ashgate, – 2015. – 196 p.

*Korzhenko Olga Mikhailovna,  
Ph.D., Assistant Professor für LIC GBOU IN BGIK  
Shulika Maria Vladimirovna,  
Dozent in der TEC GBOU IN BGIK  
E-mail: mashylka80asp@bk.ru*

## NATIONALFEIERTAG IN DER RUSSISCHEN KULTUR: VERGANGENHEIT UND GEGENWART

**Zusammenfassung:** Der Artikel ist in der Kultur Russlands zu nationalen Feiertagen gewidmet. In der Analyse dieser Frage auf „Fest“ führt das Konzept, als seine Transformation, sowie das Wesen des Ferien Ivana Kupala in der Folk-Tradition der slawischen Völker. Der Autor gibt die Interpretation der Ergebnisse der Umfrage unter den Studenten im Institut für Kunst und Kultur eingeschrieben.

**Stichworte:** Folk Festival, Folklore, der christliche Feiertag, Massenereignis.

Russische nationale Feiertage und Zeremonien – eine der markantesten und ursprünglichen Komponenten der traditionellen Kunst und Kultur zugleich eine der komplexen und vielschichtigen Phänomene der frühesten ihrer Art – Folklore.

Urlaub akkumuliert die wichtigsten Ereignisse, Sitten, Rituale, Zeremonien und Rituale spiegeln die wirtschaftliche, soziale, religiöse und geistige Entwicklung bestimmter Nationen, sind ein Hinweis auf ihre Weltansicht. Urlaub Wert ist vielfältig: es ist eine feierliche Erneuerung des Lebens, spielt eine regulierende Rolle und kommunikativ, emotional und führt psychologische, ideologische und moralische und pädagogische Funktion.

Die Feier zum Leben erwecken Ereignisse der nationalen Geschichte, die das Schicksal der Nation bestimmt, daher sind die Menschen durch gemeinsame Erinnerungen unsichtbar verbunden. In diesem Sinne sind die Feiertage benachbarten Gedenktage über alle Ereignisse, die kollektiven Stolz und Trauer, Freude und Leid verursachen. Es geistige Struktur eine äußerst wichtige Rolle in der zentralen Matrix Menschen Weltanschauung einnimmt.

Das Konzept der „Urlaub“ ist der Mönch Chronist, der, dass viele Menschen während der Ferien glaubt sich einig, dass „nahe beieinander beim An-

blick der Sehenswürdigkeiten Dämon konzipiert“ und wird als dämonische Wirkung angesehen.

Eine interessante Interpretation des Festivals ist im Wörterbuch Dahl, die einen Urlaub „Tag versteht gewidmet zur Ruhe, kein Geschäft, nicht Arbeitshaus; Tag gefeiert, nach der Vorschrift der Kirche, oder anlässlich der Ereignisse in Erinnerung an den zivilen, staatlichen oder lokalen Brauch, gelegentlich in den Bereich, nicht aber auf Personen“ [1, P. 55].

Seit den Tagen des Begriffs „Urlaubs“ wird oft verwendet, emotionale Zustände (Fest für die Sinne, Gefühle, Seele, Herz) zu beschreiben. Wir gratulieren assoziiert Gefühl angenehmer, freudig, „die Sache beenden – nehmen kühn geht“ [2, P. 56]. Im Verständnis der modernen jungen Mann verstanden als Feiertag Freizeit, in denen sie nichts tun und entspannen können.

Die Analyse der Meinungen von Folkloristen, Historiker, wir, dass in der Stellungnahme eines großen Teils des Herrschers von Russland und Russland angeben kann, wird der Urlaub zu einer wichtigen staatlichen Angelegenheit betrachtet. Der erste, der ein „Dekret“ speziell ausgestellt große Feste zu halten war der russische Kaiser Peter I.

Es sei darauf hingewiesen, dass M. Zabylin stellte fest, dass: „In Russland, die jeweils von einem Volks-

fest Ritualen begleitet und die Lehren aus Gesang und Gesang“ [2, P. 36].

In der populären Kultur Geschichten gibt es einige Perioden, die in grundlegenden Veränderungen in der Festkultur der Slawen führen.

Die erste Phase wird mit der Annahme des Christentums in Russland verbunden sind, in Folge dessen gibt es neue Feste — religiöse (Christen, orthodoxe, religiöse). Sie wurden zu den bedeutendsten Ereignisse der Heilsgeschichte gewidmet, besonders verehrten christlichen Heiligen, die wunderbare Ikone. Die meisten von ihnen fiel am selben Tag (oder nahe daran), und dass die alten russischen Kalender feiern.

So fusionierte Ostern mit mehrtägigen Frühlingsfest des alten Slawen, die mit Hilfe von Opfern und verschiedenen magischer Riten waren reiche Ernten und Nachkomme Vieh, Wohlstand in Familien zu gewährleisten. Weihnachtsferien in der Zeit mit dem alten slawischen Fest gewidmet den Wintersonnenwende verbünden. Nativity Ioanna Predtechi — die alte Urlaub von Kupala, der Trinity — ein Semikov, markierte das Ende des Frühlings Feldarbeit (Pflügen und Säen). Der Kult des Propheten Elias (und Feiertag) wurde mit dem Kult der alten slawischen Perun kombiniert — der Gott des Donners (Donner), dem höchsten Gott im Pantheon der Kiewer Rus. Annahme, dass am Ende der Zeit der Ernte kommt, absorbierte eine Reihe von vorchristlichen Ritualen und slawischen mit dem Abschluss der Ernte zu Zoll und dergleichen.

Eines der wichtigsten Sommerferien ist Johannistag, genannt umgangssprachlich Ivan Kupala. In den Worten der alten Lieder wie durch den Wert des Urlaubs bestimmt. Wie wir im Jahr drei Festivals haben: Zuerst wird ein Feiertag -Semik ehrlich, Ein weiterer Feiertag – Pfingsten, Ein dritter – Globe.

In der slawischen Welt, in allen Nationen, ohne Ausnahme, ist Kupala Urlaub seine ursprüngliche Bedeutung nicht verloren, trotz des Jahrhunderte alten Christian. Aus dem Reich der landläufigen

Meinung, sie in den Kreis der vulgären abergläubischen von Bräuchen und Ritualen bewegten, die meisten Mitarbeiter für die ländliche Jugend Spaß, ganz unbewusst Auferstehung in ihren Lustbarkeiten verblassten Bilder unwiederbringlich in den Fluss des Vergessens versunken.

Mittsommer gefeiert russische Bauern im XIX — das ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts war ein Echo des alten slawischen Festes zu Ehren der Sonne. Teil des Bildes dieser Feier ist in den Denkmälern der Literatur XVI erhalten — XVII Jahrhundert [3, P. 84].

Gesammelte vom Vorabend Kupala Kräutertränke genießt besonderen Respekt kupalenska (zhelto-golov) und Blumen Ivan da Marja. Neben Kräutern, in einer Nacht Ivana Kupalu Volk Aberglauben rät solche „wilde Wurzeln“ und „bösen byliya“, wie Liebstöckel, Gras, Gras-Hop, Break-Gras zu suchen. Bevor die Leistung der letzteren kann nicht überleben, kein Schloss, wie es war nicht stark.

Midsummer in alten Zeiten zu Ehren des Feuergottes, der Sonnengott, zündete der Gott des Donners während der Sommersonnenwende Urlaub leuchtet. Mitten im Sommer Fest und jetzt die hellste Farbe ist der Brauch einmal mit Abgötterei auf dem Niveau zu verurteilen „Sonnwendfeuer entzündet“.

In Smolensk, Brjansk am Vorabend der Agra-fena-Trollblumen (6. Juli) Dorfmadchen gingen zu reden und Gerste schlug in einem Mörser, diese einfachen Arbeitslieder begleiten. Am Morgen auf Agrafena dieses Ritual Gerste gekocht Brei und isst es am Abend, wenn in dem Fest alle Beteiligten an den Fluss liefen — zum ersten Mal zu schwimmen.

In Vladimir, Lipezk und Rjasan Regionen vor der Zündung von Bränden Mädchen stiegen im Bad mit frischen Zweigen, gebunden zusammen mit duftenden Wildkräutern. Insgesamt Schwimmen mit Liedern gehalten weit aus ganz Russland, aber das Wasser (Bad) und Feuer (Reinigung) sind nach wie vor untrennbar mitten im Sommer Festivi-

täten verbunden, wie am Anfang des XIII Jahrhunderts, [3, P. 325].

In der Belgorod Region hat ihre eigenen regionalen Besonderheiten Ivana Kupala, und sie sind aufgrund der Tatsache, dass die Region der Heimat des russisch-ukrainischer Bevölkerung ist – Gießen von Wasser, Kommissionierung Kräuter, Vergrößerung zeremonielle Puppen – Marynki, kumlenie Ritual und Festessen.

Die zweite Stufe, die bestimmten Veränderungen in der Volksfestkultur gemacht – Peter I. Reformen, die eine feierliche Kultur in der Folk und säkularen teilt.

Die letzte Etappe, die ihre Wirkung gehabt hat, mit der Revolution und dem Sturz des zaristischen Regimes verbunden – 20 Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts.

Vor kurzem ist die Frage der Wiederbelebung der Volksfestkultur auf der Ebene des Gouverneurs der Region Belgorod gesehen. langfristiges Programm im Bereich der Volkskultur hat in den letzten zehn Jahren entwickelt über.

Für uns war es interessant, die Haltung der Volksfestkultur unter den Studenten am Institut für Kunst und Kultur in Richtung der Vorbereitung zu offene „Volkskunst und Kultur“.

Das Problem unserer Meinungsumfrage ist zwischen dem, was die nationalen Feiertagen in der heutigen globalisierten Welt ist nötig, die das kulturelle Erbe, Werte und Traditionen zu erkunden, aber es dauert nicht immer berücksichtigt Vorfahren Volkstraditionen und nicht genug Profis Veranstaltungen zu organisieren.

Für den Zweck unserer Umfrage geliefert wurden, werden Ziele und Hypothesen entwickelt. So war das Ziel die Identifikation der Haltung der Schüler 1 bis 4 Kurse an nationalen Feiertagen, die Regie und Inszenierung. Die Ziele: die Ansichten der Schüler zu diesem Thema zu studieren; die Entwicklung von Vorschlägen zur Verbesserung der Lage ausgerichtet.

Hypothese – im Verlauf der Studie kann davon ausgegangen wird, dass das Verhältnis von Studenten zu nationalen Feiertagen sein kann:

- positiv, da die Schüler in den Wiederaufbau der Festkultur teilnehmen möchten, können Sie eine Menge lernen, haben eine gute Erholung;
- negativ, weil die Studenten nicht verstehen, warum Überreste aus der Vergangenheit wieder zu beleben;
- neutral und Rühr mich nicht an mir egal, wo und was geht.

Als Konsequenz aus der Umfrage sind folgende Schlussfolgerungen von Studenten gemacht werden sollte.

So Beantwortung der Fragen zur Verfügung gestellt Meinungen 30 Studenten der Fragebogen wie folgt verteilt:

- 10 Studenten an nationalen Feiertagen im Gegensatz zu glauben, dass sie in Lieder, Spielzeit nicht reich genug sind;
- 15 Befragten glauben, dass nationale Feiertage erlauben, mit den Elementen der Kultur ihrer Heimat zu Ihrem Lieblingsvolkslieder, bekommen kennen zu entspannen, hören;
- die verbleibenden fünf Studenten glauben, dass die nationalen Feiertage nicht so schlecht sind, aber besser noch lieber zu Hause zu sein, als sie zu besuchen.

Bei der Analyse der Fragebögen auf dem Kurs, auf deren Basis wir ausgebildet sind, identifiziert Befragten die folgenden Muster. Der ältere Kurs, desto weniger Studenten fühlen festlich Volkskultur Relikt der Vergangenheit; In Anbetracht der Notwendigkeit, die nationalen Feiertagen oder deren Elemente in öffentlichen Veranstaltungen, Bildungsprozess der Vorschule und sekundären Bildungseinrichtungen zu ermöglichen.

So haben wir die folgenden entwickelt:

- Volksfest Kultur ist notwendig, in den Bildungsprozess vorschulischer Einrichtungen ab einzuführen, die in entspannter Atmosphäre mit den

Merkmale einer authentischen Kultur durch Gesang und Spiel Folklore kennen erlauben sollten;

- bei den Studenten zur Vorbereitung der „Nationalen Kunst-Kultur“, um mehr Zeit zu widmen,

nicht nur auf theoretisches Wissen, sondern auch über die praktische Anwendung von Wissen der traditionellen Festkultur.

**Referenz:**

1. Dahl V. Sprüche der russischen Backgammon / Dal. – M. – 1957. – 102 s.
2. Zabylin M. russisches Volk: ihre Bräuche, Rituale, Legenden, Aberglaube und Poesie, coll. M. Zabylin / M. Zabylin. – M. – 1990. – 284 s.
3. Kotovich O. Goldene Regeln der populären Kultur / O. Kotovich. – 8. Aufl. – Minsk, – 2013. – 592 s.

*Smirnova Elena,  
teacher of the Department of Foreign Languages,  
Nikolayev National University  
named after V. Sukhomlynsky, applicant  
E-mail: ipecheranskiy@ukr.net*

## **TO THE QUESTION OF ESSENTIAL-STRUCTURAL ANALYSIS OF MAGIC AS A CULTURAL COMPLEX**

**Abstract:** In the article on the base of philosophical-analytical and integrative-cultural approach, was analyzed the essential and cultural peculiarities of magic because of the category “cultural complex”. It was revealed that in opposite to “narrow” understanding magic which is identified with magical practices, purposeful cultivation of the magical picture of the world and connected with it some traditions of different people and in different time, the “broad” understanding goes to the status of high mentioned complex. To the components of the last one is possible to include the following: magical form of consciousness and knowledge of the world which are based on the mythology, esoteric knowledge and faith in possibility of over-individual intervention in the events duration, ritual activities of individual or collective subject which appear by the method of expansion of immanent cultural experience, and in general make the cult as the technique of “admittance” to the magical state, means and items which are used with (amulets, orders, gestures or modern psychotechnologies that are full of symbolism); organizational-practical and institutional features of the embodiment of the magical faith in the social, cultural and historical context; the very sphere of transcendence, the demand for which is an existential and cultural need of a person, and without the active-volitional appeal to which (as in the status of supernatural forces or in value systems and normative forms of behavior, whether under the guise of the latent reflections of the latter, etc.), magic is not possible as a spiritual and socio-cultural phenomenon.

**Keywords:** magic, cultural complex, structure, myth, religion, transcendence.

The system understanding magic as the cultural problem is impossible without using potential of theoretical analysis during which including the idea of transcendence makes the attempt to reveal and study all main aspects of magic considering the fact that it makes the great interest as the self problem, after all it appeared many years ago and has overcome a considerable way, this form of spiritual-cultural experience still exist as the specific phenomenon which differs by the essential signs, structure and great formal-functional characteristics in the society.

Including the potential of the philosophy analysis and integrative vision of the problem in the mea-

asures of culturology, the gain of this article is the attempt to highlight essential and morphological signs of magic as the component of cultural complex. It is necessary to underline, that correctly to use term “cultural” but not “religious-cultural” complex when it goes about the whole understanding this phenomenon, because the ontological parameters of magic are not limited not only by the religious mystical context since the essential signs are deeply rooted in anthropological principle without which are impossible mental-psychological, instrumental and social-organizational aspects as in the second half of XX century acquire the secular outlines.

L. White highlighted structural elements of culture joining them in internally-organized system which is possible to name cultural complex. In his opinion culture is objected, in the consciousness of a person (ideas, faith, emotions, values), secondly, in the process of social interaction of people (scheme of behaviour) and thirdly, in material aspects to which is possible to attribute work tools, and everything connects phenomenon people' life [1].

Taking to the attention this methodological point of view, of course, one can approach the comprehension of magic as an element of a complex system of culture, where it is studied in connection with other components (myth, science, religion, philosophy, politics, art, etc.), however when it comes to the integrative study of its very phenomenon, then, by analogy, one can try to look at it as the same cultural complex, which is a rather dynamic entity, which changes and develops, in accordance with the laws inherent in it Magic, as one of the oldest elements of culture, went with it a long way, which lasted tens of thousands of years, influencing culture and borrowing from it the necessary mechanisms and dynamics. Therefore, an attempt to look at it as a special cultural complex does not distort the vision of this phenomenon, but rather contributes to a deeper and more comprehensive understanding of it in the status of cultural-cultural problem.

Today, magic is one of the least studied phenomena in culture, which is largely contributing to: first, the lack of science, not to mention culturology, recognized and standardized definition of magic, which would be agreed upon by scientists from different schools and directions; secondly, magic as a scientific term in many cases is practically and theoretically impossible to correlate with the interpretations of paranoid, religion, and everyday consciousness; in this case, it is not about the differences between scientific and non-scientific knowledge, but about the significant "disgust" of the meaning; thirdly, as one of the most ancient elements of culture, it partly goes beyond the semantic system of language, which

greatly complicates the comprehensive study of its essential characteristics in modern science.

In the scientific literature there are a lot of magic definitions, which according to Yu. Yermolina, can be divided into two groups, when magic is the subject of research of science and is studied by scientists of various specialties and scientific disciplines, which are based either on own observations and laboratory experiments, or use various secondary sources, or when the followers of this phenomenon speak about it [2].

It is difficult to disagree and we all pointed this that magic is one of the oldest cultural forms of people life and in this plan it becomes like exception of proto-phenomenon of culture. As the important theoretical concept notion "magic like form of life in culture" according to Ye. Bielousova is opened in the following aspects: ontological (connected with peculiar magic reality), epistemological (mythological thinking as means of worldview), praxiological (magical ritual as the means of "domestication" of world, "technique" of fulfilling wishes), axiological (magic is estimated as high and low, black and white, useful and useless), social-psychological (means of control and manipulation of mass consciousness, expression of fear and envy) and existential (satisfying the human need in the mysterious and transcendent) [3].

From the dialectical-materialistic positions magic is analyzed by A. Hryhorenko. Despite the obvious methodological limitations of his approach, which is due to ideological factors, one of the first in the national science raises the question of the socio-cultural status of magic and its significance for the existence of modern society, for a better understanding of those individuals who are carriers of this way of thinking and actions.

Emphasizing on polymorphism, polyfunctionality and polyphony of magic, he substantiates the approach according to which it is a complex, closed and specially structured system that contains several levels: ideal, instrumental and social organization [4]. In our opinion, this vision, which is based on



philosophical argumentation, has not lost its heuristic potential today as it helps to make the necessary corrections to the theoretical analysis of magic.

The approach proposed by A. Hryhorenko was used by us during the course of carrying out a structural analysis of magic as a form of incarnation of a transcendent in culture, with the involvement of other points of view.

This made it possible to reach the understanding of magic as a system-dynamic cultural complex that contains: (a) the magical form of consciousness and knowledge of the world, based on esoteric knowledge and faith in the possibility of supernatural interference in the course of events; (b) the ritual actions of the individual or collective subject, which appear as a way of expanding the immanent cultural experience, and the means and objects that are used in this way (both components are associated with symbolism); (c) organizational, practical and institutional features of the embodiment of the magical belief in the social, cultural and historical context.

Considering the specifics of this work, the important fourth component is (d) the sphere of transcendence, the demand for which is the existential and cultural needs of human being, and without the active-volitional appeal to which (whether in the status of supernatural forces or in value systems and normative forms of behavior, whether under the guise of the un-reflexive ambushes of the latter, etc.) magic is impossible as a spiritual and socio-cultural phenomenon.

On the way to make such conclusion, they meet similar approaches of S. Hrechishnikov and Yu. Yermolina, which connect the understanding of magic as the historically conditioned way of spiritual-practical development the world which is based on belief in possibility of supernatural influence on the objects of the world from the side of a person who has a special secret knowledge, as well as the perception that this method performs in a society the function of a universal substitute for social institutions [5]. Category "spiritual-practical devel-

opment" is well-chosen concept, moreover, when it goes about breed magic and religion, because, the first one unlike the last one involves individual or collective emotional-volitional contact with supernatural forces in the case of traditional patterns of magic and use (through "curb") of their potential for their purposes, which is not foreseen by religion, which is conditioned by an anticipatory position in relation to the implementation of "covenants". Magic requires concrete practical results, whereas religion focuses on the abstract ideal embodied in God. "That is the boundary between magic and religion can be made as follows: "the magician" seeks to make the first step on his own; he comes in contact with the transcendent on his own initiative. A religious person, in general, passively waits for such a contact, trusting the transcendent himself to make the first step on his own. This eliminates a significant number of pseudo-problems associated with the definition of the semantic field of magic" [6].

It is difficult to agree with the status of "universal substitute for social institutions" proposed by S. Hrechishnikov due to the existence of undeveloped and archaic varieties of magic. It is impossible to tame magic so to accept it as a historically determined practice, which in the modern world is unlikely to replace civilized social institutions in its functionality. It would be more correct to use the term not "universal", but "alternative" and it is not about the goals of social institutions, but about certain of their functions that are not, from the standpoint of the nose of the magical worldview, an adequate response to their needs and achieve their goals. Consequently, magic from this point of view, especially considering the contemporary socio-cultural space, presents an alternative way of solving problems and problems for the most part in a real practical plane, or their prevention, when it comes to the destructive effect of individual magical practices, in contrast to the officially regulated by the society of mechanisms.

So other approach was proposed by M. Markov, he looked at magic as on the "binary system" which

consists of two interconnected elements: magic – *de actu et visu* (from experience and watching) and magic – *tacito consensus* (according to silent agreement). The first element testifies to the primordial level of magical practices based on the peculiarities of physiology and psychology, and also have undergone a certain degree of socialization and exist as a socio-psychological phenomenon. The second one constitute a set of thoughts about magic, its estimates, which for many thousands of years gave birth to a society based on the sublimation of magic *de actu et visu* [6, P. 15–16]. If the first element arises on the basis of the «objectification» of certain psycho-physiological phenomena in accordance with social expectations, then the second arises as a result of the process of «redefining», turning into a purely social phenomenon, pushing for the conclusion that magic *de actu et visu* in its most “pure” manifestations it is dangerous both for a society and an individual, as it destroys the social attributes of the latter. And this can be noticed not only by the example of “technological magic”, but appealing to various modern psychotechnic whose comprehension reveals knowledge of the laws and the specifics of the perception of modern magic, which allows you to influence the process of forming a person’s world outlook, producing social guidelines for the state or individual groups and myths.

Myth in opinion by B. Malinovskii, is the philosophical and verbal expression of a magical ritual, while the ritual appears as a dramatic updating of the myth. Ye. Meletinskii, authoritative researcher of myths, undelineds that “ethnology of XX century proved that, firstly, – myths in primitive society are closely connected with magic and ceremonies and function as the means of support of natural and social order... secondly, mythological thinking is characterized by a certain logical and psychological peculiarity... thirdly, myth-making is ... symbolic language, in terms of which a person was modeling... the world, society and himself... myth ... specific to archaic cultures, but as a certain “level” ... can be present in any different cultures ...” [7].

Mythological collective images regulating and directing magic as a subject-practical activity, they contain those archetypes, the hidden inner force of the psychological content of which forms the basis of the belief in magic activity and literally directs the actions of the magician. So there is a mythological-magic consciousness that liberates the energy of the numeman (Mana). Given this, modern scholars offer to divide the “everyday” magic at the level of orders and superstition and sacred, which includes the activity of the magician. “On his high level, — writes N. Ryzhkova, — magic experience sacral and leaves the fate of the hermits, the magicians who are capable of embracing divine similarity and deliberately using it. Otherwise, magic is the “mystical participate” of that what exactly needs to be done in order to get the desired changes in real life, and belief in supernatural abilities (the will and energy of the numem) to achieve the goal” [8].

Thus, a substantive-structural analysis of magic is carried out, which allows us to formulate a “broad” and “narrow” definition of magic. According to the first: magic is a historically determined and functionally interconnected set of components of a single complex that realizes the human need in a transcendental culture, with the aim of knowing and transforming the existing world (its fragments) in accordance with its own needs and on the basis of available esoteric knowledge and ritual actions and techniques. Among these components, it is necessary to distinguish: firstly, the magical form of consciousness and knowledge of the world, based on mythological logos, esoteric knowledge and belief in the possibility of supernatural interference in the course of events; and secondly, the ritual actions of the individual or collective subject, which appear as a way of expanding the immanent cultural experience, and in the sum of the cult form as a technique of “entering” into a magical state; thirdly, the means and objects that are used in this (amulets, orders, gestures or modern psychotechnologies that are full of symbolism); Fourthly, the organizational-practical

and institutional features of the implementation of the magic faith in the social, cultural and historical context; fifth, the very sphere of transcendence, the request of which is an existential and cultural need of man, and without the active-volitional appeal to which (whether in the status of supernatural forces, or in value systems and normative forms of behavior, or under the guise of non-reflexive the basics of the latter, etc.) is impossible magic as a spiritual and socio-cultural phenomenon. In the "narrow" sense, magic is identified with magical practices, the

purposeful cultivation of the magical picture of the world and its related traditions in different nations at different times, but in accordance with the common ground and the same rituals as an alternative strategy to rational-logical and technological culture, in order to realize a direct magical influence. But the nature of this influence depends on the purpose, intention and means used by the subjects of influence, which can end as destruction, chaos and lethal consequences, or spiritual-energy unity-an experience of man with the world, nature and other people.

### References:

1. White L. The science of culture, a study of man and civilization / L. White. – N. Y.: Grove Press, – 1949. – 404 p.
2. Ермолина Ю. Наука и вненаучные формы знания в современной культуре (на примере магии) / Ю. Ермолина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 82–1. – 158 с.
3. Белоусова Е. В. Магия как форма жизни и способ «приручения» мира в культуре: автореф. дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Е. В. Белоусова; Гуманитар. ун-т. – Екатеринбург, – 2011. – 14 с.
4. Григоренко А. Ю. Философский анализ магии: автореф. дисс. ... док. филос. наук: 09.00.03, 09.00.06 / А. Ю. Григоренко; СПГУ. – СПб., – 1992. – 7 с.
5. Гречишников С. Е. Магия как социокультурный феномен: автореф. дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.06 / С. Е. Гречишников; МГУ. – М., – 1994. – 16 с.
6. Марков М. А. Магия как бинарная система и её влияние на процесс формирования мировоззрения современного человека: автореф. дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.13. / М. А. Марков; Сев.-Кав. науч. центр высш. шк. – Ростов-на-Дону, – 2004. – 9 с.
7. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, – 1976. – 153 с.
8. Рыжкова Н. Н. Генезис, эволюция и формы магии: автореф. дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Н. Н. Рыжкова; Сев.-Кав. науч. Центр высш. шк. – Ростов-на-Дону, – 2006. – С. 22–23.

# Contents

<b>Section 1. Fine and applied arts and architecture .....</b>	<b>3</b>
<i>Bogomaz Svetlana M.</i> THE INFLUENCE OF SOVIET IDEOLOGY ON THE DECORATIVE AND APPLIED ARTS OF LITHUANIA (ON THE EXAMPLE OF FOLK WOODEN SCULPTURE) .....	3
<i>Sokolnikova Natalia Mikhailovna</i> THE MATRYOSKA PRINCIPLE IN SCIENCE, DESIGN AND ARCHITECTURE .....	7
<b>Section 3. Musical arts.....</b>	<b>11</b>
<i>Rasulova Tatyana Salikhovna</i> CULTURAL HERITAGE OF MIRZA ULUGH BEG .....	11
<i>Sedih Tatyana Tomovna</i> INSPIRATION IN LIGHT OF THE NEW DIRECTIONS CREATIVE ACTIVITY.....	14
<i>Chystiakova Natalia Victorovna</i> TRADITIONS AND INNOVATIONS OF AMATEUR VIOLIN MAKING IN UKRAINE AT THE END OF XXTH CENTURY-BEGINNING OF XXI ST CENTURY (ON THE EXAMPLE OF ENSEMBLES OF THE CHILDREN'S AND YOUTH MUSICAL SOCIETY "VIOLINO") .....	18
<b>Section 4. Theory and history of culture .....</b>	<b>25</b>
<i>Abdoulline Ilias</i> MUSIC OF THE TURKISH CYPRIOTS: YESTERDAY, TODAY AND TOMORROW .....	25
<i>Korzhenko Olga Mikhailovna</i> NATIONALFEIERTAG IN DER RUSSISCHEN KULTUR: VERGANGENHEIT UND GEGENWART...	35
<i>Smirnova Elena</i> TO THE QUESTION OF ESSENTIAL-STRUCTURAL ANALISYS OF MAGIC AS A CULTURAL COMPLEX .....	39