

ISSN 2310-5666



The European Journal of Arts

Premier Publishing s.r.o.

2023

1
2 3 4



European Journal of Arts

Nº 1 2023

European Journal of Arts

Scientific journal
№ 1 2023

ISSN 2310-5666

Editor-in-chief

Roshchenko Elena Georgievna, Ukraine, Doctor of art sciences

International editorial board

Izvekova Arina Nikolaevna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History

Kaplun Tatiana Mikhailova, Ukraine, Ph.D. of Philosophy in Art History

Karnitskaya Nadezhda Egorovna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History

Kravchenko Alexander Vasilievich, Ukraine, Doctor of Cultural Studies

Kubiak Antonina, Poland, Doctor of Philosophy in Art History

Malcoci Vitalie, Moldova, Doctor of art sciences

Novaković Margareta, Croatia, Doctor of Philosophy in Art History

Smolina Olga Olegovna, Ukraine, Doctor of Cultural Studies

Yakonyuk Natalia Pavlovna, Belarus, Doctor of art sciences

Serebryakova Yulia Vladimirovna, Ph.D. of Cultural studies

Sheiko Vasily Nikolaevich, Ukraine, Rector of the Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Historical Sciences

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:

ppublishing.org

European Journal of Arts is an international, German/English/Russian language, peer-reviewed journal. The journal is published in electronic form.

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://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:

INDEX COPERNICUS
INTERNATIONAL

The journal has Index Copernicus Value (ICV) 83.05 for 2021.



TOGETHER WE REACH THE GOAL SJIF 2023 = 7.074 (Scientific Journal Impact Factor Value for 2023).

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА
LIBRARY.RU

CYBERLENINKA

Google
scholar

© 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.

Раздел 1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство

Section 1. Visual, decorative and applied art

УДК 75(575.1)

DOI: [10.29013/EJA-23-1-3-10](https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-3-10)ТУЛАНОВА Д. Ж.¹¹ *Ташкентский государственный педагогический университет имени Низами, Ташкент, Узбекистан*

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В РАЗВИТИИ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация

Цель исследования: изучить значение деятельности первых русских художников в развитии пейзажной живописи Узбекистана.

Методология исследования: системно-описательный подход, включающий исторический анализ развития пейзажной живописи.

Результаты: актуализация задач по формированию пейзажной живописи Узбекистана, развитие пластических поисков, связанных с течениями и культурным наследием русского искусства, сформировало новую типологию образов природы, интерпретированных в различных тенденциях, что было необходимо для совершенствования творческих исследований по дальнейшему развитию изобразительного искусства Узбекистана в целом.

Научная новизна: исторические и политические изменения определили становление и формирование станковой живописи Узбекистана конца XIX – начала XX века. Процесс освоения европейских видов искусства и последовавшее за ним формирование культурного и эстетического сознания, имеющего общечеловеческую основу; совокупность этих факторов способствовала выдвиганию в искусстве жанра пейзажа как одного из основных, отражавших основную концепцию современной живописи Узбекистана.

Практическое применение: изучение деятельности и художественного наследия первых русских художников в Туркестане конца XIX века, дают возможность к дальнейшему комплексному изучению формирования пейзажной живописи Узбекистана в целом. Классификация основных тенденций в жанре пейзажа начального периода могут быть использованы при создании учебных пособий и учебников для студентов вузов, монографий по живописи Узбекистана.

Ключевые слова: Туркестан, ландшафт, культура, пейзажная живопись, мусульманская культура, традиции, миниатюра, станковая живопись, Средняя Азия, жанр, художник, Узбекистан.

Для цитирования: Уланова Д. Ж. Актуальные Вопросы изучения творческого наследия Русских Художников в развитии пейзажной живописи Узбекистана // European Journal of Arts, 2023, №1. – С. 3–10. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-3-10>

Эта статья посвящена очень своеобразному периоду становления изобразительного искусства Средней Азии. Где в довольно сжатой форме освящается творчество художников наиболее ярко отразивших на холстах ландшафты новой исследуемой территории.

Присоединение Туркестанского края к России имело как негативные, так и позитивные стороны. На тот период это было внедрение совершенно нового пласта культуры и искусства в устоявшуюся многолетнюю среднеазиатскую культуру. Важно отметить, что первые русские художники, приехавшие в Туркестан – это офицеры, миссионеры и наконец, люди, выполнявшие царские указы. Коренное население, которое было еще не готово к восприятию новой культуры, так как мусульманский народ, чьи глаза привыкли видеть в изобразительном искусстве лишь традиции миниатюры, через творчество военных художников – офицеров, ознакомилось с трёхмерной объемной масляной живописью. Творчество первых художников-бытописателей носило этюдный характер, но в дальнейшем это приведёт к уникальному сплаву восточной и европейской культур в изобразительном искусстве Узбекистана.

Узбекистан, занимая важное геополитическое положение, всегда славилась не только своими необъятными просторами, но и неповторимой самобытностью и своеобразием, что непосредственно отражалось в творчестве первых русских художников на протяжении нескольких десятилетий. Несмотря на удаленность, отсутствие художественных учебных заведений (известно, что на территории Средней Азии развивались только прикладные виды искусства) и общедоступных галерей (за исключением художественной коллекции, сосланного в Туркестан русского князя Николая Константиновича Романова) и длительную – на протяжении веков, изоляцию от крупнейших художественных центров, творчество приезжих художников было тесно связано с общим развитием русского искусства. Эволюция этого процесса прослеживается на протяжении нескольких десятилетий. Так, начиная с бытописцев середины XIX века, которые направлялись в Узбекистан в числе экспедиций российской академии наук. Их пейзажи, изображавшие виды городов и поселений, горные и лесные ландшафты, становились своеобразным документом, не только художественным, но одновременно историческим, этнографическим и картографическим. По мере проникновения цивилизации,

оживления промышленности и появления железной дороги взаимосвязь местной культуры с официальной профессиональной школой все более укреплялась. Известные русские художники-ориенталисты, среди которых были В. Верещагин, К. Коровин – близкий друг В. Серова и очень крупный педагог, и многие другие, оказали непосредственное влияние на формирование местных школ, что в дальнейшем способствовали организации мастеров пейзажной живописи, наделенной яркими самобытными чертами. Это позволяет рассматривать их творчество, как в региональном аспекте, так и в более широком контексте, сопоставляя с общим процессом развития мировой пейзажной живописи.

Особое место занимает проблема формирования художественных центров Узбекистана и их роль в истории национального искусства конца XIX начала XX века. Представители филиалов ассоциации художников революционной России (АХРР), работавшие в Узбекистане активно участвовали в общероссийских выставках, представляя пейзажную живопись Узбекистана произведениями Л. Бурэ, С. Юдина, И. Казакова. А также художников первой половины XX века. Граница нашего исследования обусловлена периодом начала проявления геополитических интересов России на северо-востоке азиатского континента, соответствует времени начала освоения ее территорий и возникновения первых русских поселений в конце XIX – начале XX века.

Вторая половина XIX века – время активного культурного и художественного освоения Средней Азии, в основном, живописцами, прикомандированными к экспедициям, и дальнейшее становление и эволюция пейзажной живописи в русле общих тенденций развития искусства Узбекистана.

Необходимо подчеркнуть, что наше исследование – это проникновение традиций станковой живописи в изобразительное искусство Средней Азии второй половины XIX века. Как известно из истории изобразительного искусства Средней Азии, до XIX века в художественной культуре Узбекистана станковая живопись отсутствовала. Нельзя не признать тот факт, что мастера русской художественной школы явились основоположниками станкового изобразительного искусства Узбекистана конца XIX начала XX веков: «... Их (русских художников) творчество отразило историю и современную действительность, природу и быт Средней Азии; оно

создало ту художественную среду, которая формировала вкусы не только русского населения крупных туркестанских городов, но и местного, коренного населения, приобщавшегося при посещении художественных выставок к новым для него формам изобразительного искусства» [1, с. 13]. С. Юдин, Л. Бурэ, Р. Зоммер, Н. Каразин и другие живописцы стояли у истоков зарождения живописи Узбекистана. Односторонность отображения природы края в творчестве туркестанских художников дореволюционного периода была одной из характерных черт пейзажной живописи конца XIX века. Подавляющее большинство пленэрных картин и этюдов было посвящено городскому пейзажу, и в особенности много – архитектурным памятникам (В. Верещагин, Р. Зоммер и др.). Все художники этого периода воспринимали Среднюю Азию как экзотику (В. Верещагин, Н. Каразин, Р. Зоммер). Хотя у Л. Буре в работах этого периода появляются живописные задачи. Огромная значимость холстов художников этого периода имеют ценность как иконографический материал. Печально, что многое из созданных в этот период картин погибло, а многое всё же было отреставрировано, но, увы, варварским способом.

Хронология посещения русскими художниками Средней Азии выглядит следующим образом. Сначала прибыли художники – участники военных походов – Т. Шевченко, В. Верещагин, К. Коровин. Далее участники научных экспедиций – О. Федченко, Н. Каразин. Уже позднее приезжают художники с профессиональным образованием: С. Юдин, Л. Буре, И. Казаков, которые внесли существенный вклад в развитие изобразительного искусства Узбекистана в целом и пейзажа в частности: «...Самарканд, Бухара и Ташкент как крупные центры мусульманской культуры уже с 70-х годов XIX века привлекали приезжих художников, историков, этнографов. Здесь были организованы первые выставки, студии, музеи. Ещё в 1900 годах в Туркестан приехали художники первой дореволюционной «волны» – С. Юдин, Л. Буре, И. Казаков – живописцы этнографического реализма с уклоном к жанрово-повествовательным мотивам и средневековой архитектуре...» [2, с. 44.].

¹ Акбальян Рубен Агабекович (1903–1986) – член Союза художников СССР, признанный мастер керамики, художник, исследователь искусства.

² Иванов Александр Андреевич (1806–1858) – русский художник, академик; создатель произведений на библейские и антично-мифологические сюжеты, представитель академизма, автор полотна «Явление Христа народу». URL: <https://www.google.com/search?>

На начальном этапе проникновения традиций станковой живописи на территорию Средней Азии, утверждается документальный, лирико-поэтический ракурс, который в дальнейшем перейдет к лирико-созерцательной, романтической трактовке пейзажных мотивов, которая является характерной тенденцией в творчестве художников дореволюционного периода.

Художник и исследователь Р. Акбальян¹ делает предположение, что именно выставка картин В. Верещагина послужила импульсом для приезда в Среднюю Азию русских художников. А среди них большинство были пейзажистами (С. Юдин, И. Казаков, Л. Буре) [3, с. 7].

Творчество В. Верещагина, в которой приоритетное место занимал исторический жанр, тем не менее, в какой-то степени определил дальнейшее развитие пейзажа в русле русской реалистической живописи. В качестве самостоятельного жанра пейзаж занимает отдельное место в творчестве В. Верещагина. По многочисленным исследованиям о творчестве художника известно, что он много путешествовал по Кавказу, Средней Азии, Палестине, Сирии и Индии, Балканам, Кубе и Филиппинам, Японии и привозил оттуда большое количество этюдного материала, добрую половину которого представляли пейзажные мотивы [3, с. 8]. И это давало художнику возможность сравнивать природу разных стран. Обладая «зорким глазом» художника-реалиста, он ставил серьезные пленэрные задачи, что дало ему понять колорит свойственный только Средней Азии. Пленэрные задачи В. Верещагин как и художник Александр Иванов² решал самостоятельно, и решение этих задач подсказывала ему сама природа. При этом необходимо отметить, что специальной «пейзажной задачи» он почти никогда не ставил. Однако пейзаж стал не просто фоном его жанровых и исторических композиций или предметом чисто документальной фиксации увиденного, а обусловленным характером всего творчества художника, способом выражения его миропонимания. Пейзаж в жанровых картинах Верещагина неотделим от проблемы картины в целом. Наша задача на примере анализа некоторых самостоятельных пейзажных работ определить особенности этого жанра в его творчестве. Верещагин по характеру своего

творчества поднимался над частностями обыденной жизни. В его произведениях частное подчиняется всеобщему, сиюминутное – вечному, независимо от того, касается это истории человечества или мира природы. Поэтому и работая над пейзажем, В. Верещагин стремится не просто передать объективную «жизнь природы», но выразить нечто существенное в окружающем мире. Не случайно, что у художника

почти нет изображений переходных состояний природы, весенние и осенние пейзажи. У Верещагина мы чаще всего видим зиму и лето: рассеянное зимнее освещение или яркий солнечный свет подчеркивают непреходящее и изменчивое. Отсюда же и отсутствие излишней детализации, обобщенность и лаконизм, придающим даже его небольшим пейзажным этюдам черты монументальности.

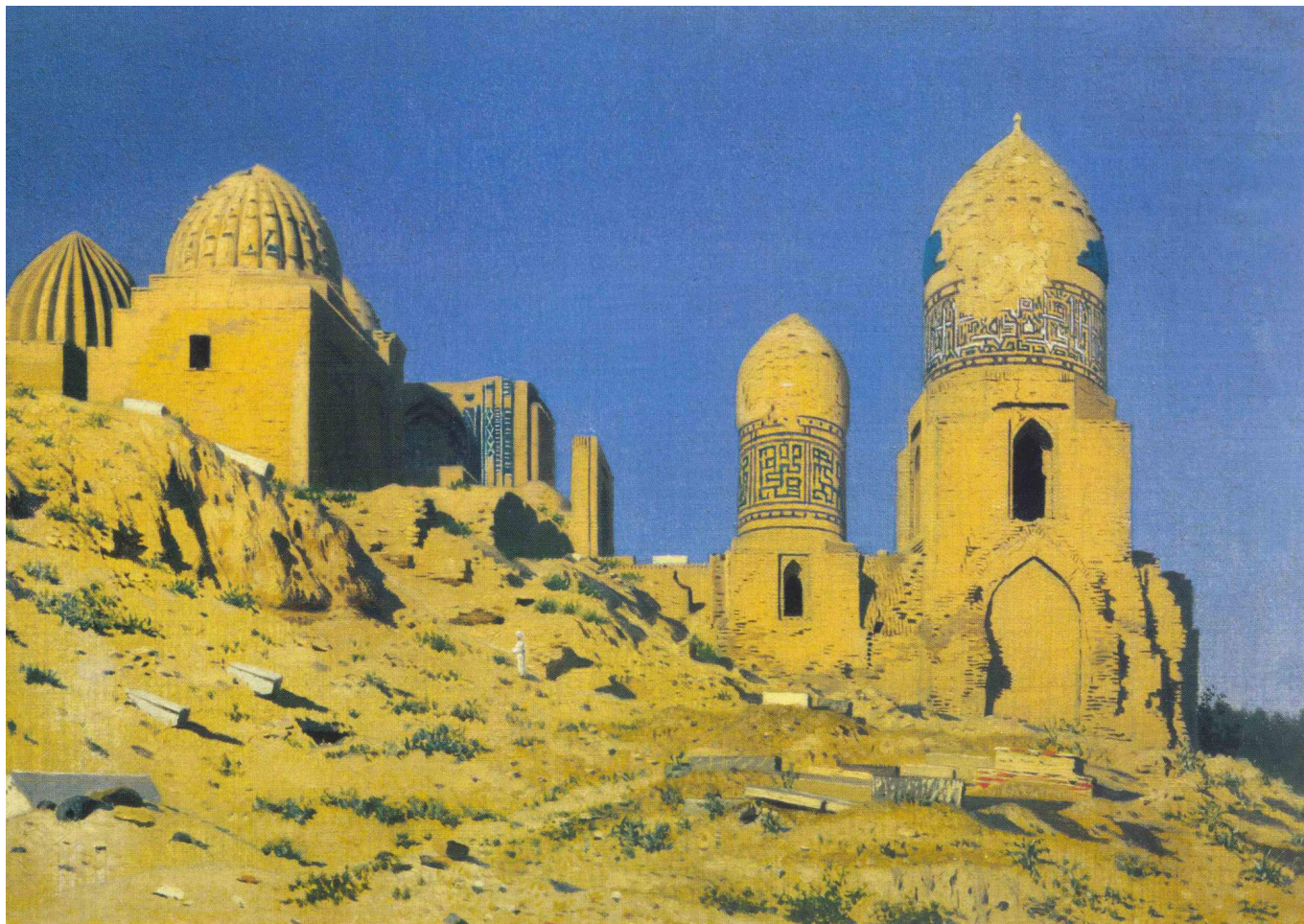


Рисунок 1. В. Верещагин – Мавзолей Шахи Зинда в Самарканде. 1869–1870, холст, масло, 268 x 366

Отношение к мотиву как к внешнему средству создания художественного образа сказалось в традиционной трактовке художником видов известных архитектурных памятников и ансамблей восточных городов. Ярким примером вышесказанному является картина «Мавзолей Шахи-Зинда» (1869–1870). Величественный мавзолей он изображает с задней стороны. Яркий солнечный колорит мавзолея на фоне интенсивного синего неба, необычный ракурс видения художника, интересная подача композиции, зритель чувствует себя восходящим на возвышенность, где расположен мавзолей. Точка зрения художника как бы со стороны и снизу, подчеркивает

не совершенство архитектурного ансамбля Шахи-Зинды, а мощь и устойчивость этой архитектурной громады. В. Верещагин – художник синтетического плана. Усиленный яркий колорит, впечатление единства световоздушной среды и пронизанности всего видимого солнечным светом соединяются у художника с пластической определенностью и конструктивностью форм каждой детали, подчеркивая их устойчивый и «вечный» характер. При этом ощущению устойчивости, незыблемости окружающего мира способствует цвет на его пейзажных этюдах, не растворяющийся в свете, сохраняющий свою интенсивность (дальние планы художник прописывает так

же четко, как и ближние). Так и композиционное решение: художник как бы ищет картину в самой природе, соединяя чувство непосредственности, живой жизни и вечности («Медресе Шир-Дор на Регистане», «Мавзолей Шахи-Зинда» (1869–1870), «Гур-Эмир», «Галерея дворца в Самарканде», «Входные ворота дворца»). В горных пейзажах Верещагин еще более энергично лепит форму цветом, передавая пластическую мощь раскрывающейся перед ним природной стихии («Вечер на озере», «Горы близ озера Иссык-куль», «В горах Ала-Тау»⁰). Как отмечает Р. Акбальян: «По сюжетам пейзажные этюды Верещагина можно разделить на три категории: городские пейзажи, архитектурные пейзажи (интерьеры дворцов и храмов) и пейзажи в собственном смысле слова, как виды природы» [3, с. 8].

Уникальной находкой для пейзажной живописи послужили отреставрированные в 2011 году выполненные К. Коровиным для всемирной выставки в Париже 1900 года четыре «туркестанских» панно зала Средней Азии [4, 160]. Это «Базар у подножия руин мечети Биби-Ханым», «Розы в цвету», «Туркестан», «Чайная в Туркестане» (все 1898–1899 годы). Вышеупомянутые панно художника являются подтверждением того, что К. Коровин работал в традициях импрессионизма.

Еще один художник этого периода **Н. Каразин** (1842–1908). Автор повестей и рассказов о жизни Туркестана. Начиная с 1867 года, неоднократно бывал в Самарканде, Ташкенте, Коканде и Хиве. Известна его акварельная серия «Хивинский альбом». Участник экспедиции Географического общества в низовьях Аму-Дарьи.



Рисунок 2. Каразин Н. Взятие Ташкента. 1865 холст, масло, 179 x 332

Если В. Верещагин и К. Коровин как профессиональные художники, создавали законченные пейзажные образы, то в творчестве художника **Р. Зоммера** (1866–1939) мы увидим натурные этюды, чаще с местной исторической архитектурой. Наряду с картинами-хрониками, включающие в себе исторические памятники культуры Узбекистана – назовем их документальными – в этот период появляются так же живописные холсты, но в самом начале это были беглые этюды. Большое количество этюдов объясняется сле-

дующим, с одной стороны исследование художниками новой земли, со своеобразной природой, бытом, обычаями. С другой, – желание художников вжиться в атмосферу Востока. Работы художников исследуемого периода были чаще заказными, среди них были художники, которые связаны непосредственно со Средней Азией. Даже если на их холстах и были изображены традиционный Восток, они не несли в себе каких-либо живописных задач. Большею частью художниками создавались этюды с натуры, выполненные на пленере.

Параллельно этому художники в картинах исследуемого периода постигали колористическую особенность нового края, которая кардинально отличалась от той цветовой гаммы, знакомой им до этого времени. Естественно идет постижение, изучение и исследование цветовых особенностей нового ландшафта. Новый край требовал для отображения более смелые колористические подходы. Эту особенность точно подметила искусствовед С. Круковская: «... Однако и те, и другие остаются внешними наблюдателями и ни в какой степени не раскрывают основ жизни нового края. Их тематика ограничена либо фиксацией архитектурных памятников Средней Азии, либо любованием экзотикой местного быта. Эта ограниченность остается не преодоленной и в творчестве художников 90 – ых годов XIX века, имевших то преимущество, что они жили в Средней Азии постоянно...» [2, с. 28].

Таким образом, уже с середины XIX века на начальном этапе развития пейзажа, привнесенная изобразительная система в сплаве с местным природным окружением приобретала собственно самостоятельные черты. Идет постепенное формирова-

ние композиционной структуры от этюда к картине, постижение национального колорита, определяются предпосылки для дальнейшего развития пейзажной живописи в целом.

Огромное значение для становления изобразительного искусства Узбекистана было открытие специальных учебных заведений, так, в 90-х гг. XIX века в основанных в Туркестане средних учебных заведениях преподают русские художники как: И. Казаков (реальное училище), С. П. Юдин (кадетский корпус), В. К. Розвадовский (коммерческое училище) [2, с. 28]. «... Этнографизм, интерес к особенностям природы, архитектуре, быта народов, определяют сюжеты произведений многих русских художников, связавших в начале XX века свою судьбу с жизнью этого края [1, с. 17]. Такая оценка творчества ранних пейзажистов имеет в виду лишь их непревзойдённое мастерство как иллюстраторов значительных событий своего времени и затушёвывает другое – это, прежде всего проникновение на территорию Средней Азии традиций станковой живописи и создание первых реалистически трактованных пейзажей-этюдов.



Рисунок 3. Бурэ Л. Регистан. холст, масло. 108 x 143

Чтобы исследовать развитие пейзажа исследуемого периода необходимо отметить те основные тенденции, которые были определяющими в развитии жанра. Первая тенденция – это изображение художниками архитек-

турных достопримечательностей, экзотики нового края. И эта особенность будет продолжаться вплоть до 30-х годов XX века. Вторая тенденция – объединение пейзажа и жанровых мотивов. Картины такого характера

с одной стороны существенно обогащали пейзаж, а во вторых подчёркивали национальную принадлежность изображаемой местности. Уникальность пейзажей этого периода в том, что атрибуты пейзажа (деревья, горы, местная историческая архитектура) и человек – равноправные, обязательно входящие части общей картины. Это качество в дальнейшем получит развитие в творчестве художников-ориенталистов Л. Буре, О. Татевосяна, А. Исупова, И. Казакова. Совсем другое восприятие пейзажного пространства будет прослеживаться в творчестве П. Никифорова, так как этот художник придерживался классических методов станковой живописи в изображении природы Узбекистана.

Выводы. Деятельность русских художников, а также многочисленных исследователей и собира-

телей народного искусства Средней Азии, была, при всей ограниченности её масштаба, очень важной для дальнейшего развития изобразительного искусства Узбекистана в целом. Но общественный строй, господствовавший в Туркестане до Октябрьской революции, ограничивал размах деятельности художников и обусловил пассивно-созерцательный, бытописательский, этнографический характер творчества многих художников [1, с. 20].

Важно отметить, что творчество выше исследованных художников стало тем фундаментом, на котором в дальнейшем вырастет плеяда уже местных национальных кадров, художников, в чьих холстах будет выпукло отражаться история, природа и быт Средней Азии.

Список литературы

1. Искусство советского Узбекистана. 1917–1972 годы / В. Долинская, П. Захидов и др. Научный редактор Л. И. Ремпель. Изд. «Советский художник» – М. 1976 г. – С. 13, 17, 20.
2. Круковская С. М. Русские художники в Туркестане. 1900 годы. Инв № 344. Библиотека НИИ Искусствознания Академии Наук Узбекистана. – Ташкент. 1978 г. – С. 28, 44.
3. Акбальян Р. А. Пейзаж советского Узбекистана. Инв № 185. Библиотека НИИ Искусствознания Академии Наук Узбекистана. – Ташкент. 1956 г. – С. 7, 8.
4. Искусство. The art magazine. Фотография: факт и образ. № 4–5. 2011. – 160 с.

Информация об авторах

Туланова Дилноза Журахановна, доцент кафедры изобразительного искусства, Ташкентский государственный педагогический университет имени Низами, Ташкент, Узбекистан

Адрес: 700035, г. Ташкент, Чиланзар, ул. Бунёдкор, д. 27

E-mail: dtulanova@mail.ru; Тел.: +99(89)2662577

ORCID: 0000–0001–7558–6788

D. Zh. TULANOVA¹

¹ Tashkent State Pedagogical University named after Nizami, Tashkent, Uzbekistan

TOPICAL ISSUES OF STUDYING THE CREATIVE HERITAGE OF RUSSIAN ARTISTS IN THE DEVELOPMENT OF LANDSCAPE PAINTING OF UZBEKISTAN

Abstract

The purpose of the study: to study the activities of the first Russian artists in the development of landscape painting in Uzbekistan.

Research methodology: system-descriptive approach, historical analysis of the development of landscape painting

Results: the actualization of tasks for the formation of landscape painting in Uzbekistan, the development of plastic searches related to the trends and cultural heritage of Russian art, formed a new typology of images of nature, interpreted in various trends, which was necessary to improve creative research on the further development of the fine arts of Uzbekistan as a whole.

Scientific novelty: historical and political changes determined the formation and formation of easel painting in Uzbekistan at the end of the 19th – beginning of the 20th century. The process of mastering European types of art and the subsequent formation of cultural and aesthetic consciousness, which has a universal basis; the combination of these factors contributed to the promotion of the landscape genre in art as one of the main ones, reflecting the basic concept of modern painting in Uzbekistan.

Practical application: study of the activities and artistic heritage of the first Russian artists in Turkestan at the end of the 19th century, provide an opportunity for further comprehensive study of the formation of landscape painting in Uzbekistan as a whole. The classification of the main trends in the landscape genre of the initial period can be used to create teaching aids and textbooks for university students, monographs on painting in Uzbekistan.

Keywords: Turkestan, landscape, culture, landscape painting, Muslim culture, traditions, miniature, easel painting, Central Asia, genre, artist, Uzbekistan.

Information about the authors

Dilnoza Zhurakhanovna Tulanova, Associate Professor of the Department of Fine Arts, Tashkent State Pedagogical University named after Nizami, Tashkent, Uzbekistan

Address: 700035, Tashkent, Chilanzar, st. Bunyodkor, d. 27

E-mail: dtulanova@mail.ru; Tel.: +99(89)266-25-77

ORCID: 0000-0001-7558-6788

R. R. JABBAROV¹¹ *Tashkent State Pedagogical University named after Nizami, Tashkent, Uzbekistan*

PATTERNS IN APPLIED ART OF THE UZBEK FOLK

Abstract

The purpose of the research. It is to contribute to the preservation of the history and traditions of Uzbek folk applied art, and to pass it on to the future generation.

Research methods. In this scientific work, the semantics of patterns in the applied decorative arts of Uzbekistan, the feelings of deep connection of the Uzbek people with the past world of values, the process of restoring the original layers and traditions of applied arts, technological methods, pattern compositions, decoration types were analyzed.

Research results. This study provides information about the types of patterns in Uzbek folk applied decorative art, their forms, history of origin, and traditions.

Practical application. All scientific intellectuals working in the field of art studies can take full advantage of this research work.

Keywords: authentic, semantics, composition, stylization, epigraphic, panno, friezes, engraving.

For citation: R. R. Jabbarov. Patterns in applied art of the Uzbek folk // European Journal of Arts, 2023, №1. – C. 11–14. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-11-14>

I. Introduction

The culture, ancient history and natural landscape of Uzbekistan are very rich and varied. It consists of mixtures of cultural traditions of various nations. They are represented in music, art, handicrafts, dances and national clothes. The rich and traditional culture of the Uzbek people has developed over many centuries and differs from the oriental cultures with specific and unique features. On these days, the development of the types of applied arts, the changes in the system of patterns based on tradition and innovation in the decoration of objects occupy a special place as the main field of artistic culture that maintains and develops the succession.

To basis of the theme and its actuality. The semantics of patterns used in the applied folk art of Uzbek nation, in particular, the semantics patterns used in pottery, carving, wood carving, embroidery, weaving a carpet, and jewelry, are extremely complex.

Many types of patterns such as bodomgul (similar to the shape of an almond), anorgul (similar to the shape of an a pomegranate), qo'chqorak (similar to the shape of a horn of ram), zomucha, kilichak, kordi osh (similar to the shape of a knife), kadj bayt, toji xo'roz gul (similar to

the shape of crown of the rooster), tabadoniy, iris nusha, tumor gul (similar to the shape of a amulet), shabaqa and others not only in the 19th century, but also in present days are used by all handicraftsmen. If the patterns on the objects related to traditional applied art are studied seriously, the specific ideological content of each pattern can realize.

For instance, the pattern of "kordi osh" expresses the meaning of a kitchen knife, and the image of "feathers, birds" means wisdom, intelligence; "almond" is a symbol of life and fertility. "Palak" is derived from the word "falak" and it expresses the meaning of the mutuality of the universe and the earth. The image of the moon sewn around the sky shows the meaning of the bright beauty of the universe. They are polished in the colours of green, blue, pistachio as a symbol of the life and vitality. The image of snakes on the borders of the embroidered item represents as a symbol of savior who protects people, families, and homes. Love for life and thirst for beauty are reflected in the colors of embroidered item and flower of universe, which give grace and refreshment to the households. In addition, in the folk applied art, in particular, there are also basic compositions in embroidery,

which serve to become the item richer. For example, the medallion composition consists of 1 central figure and 4 bushes or bouquets of flowers located in 4 corners. The name of this pattern is “yak mohu – chor shah” – “four horns and one moon” (mainly Bukhara, Nurota).

II. To object and subject of the theme

The historical origin of applied art dates back to the period of childhood of mankind. As humanity grew up, applied art also developed, as long as there was a struggle for living, and in the process of increasing the needs for a good life, mental labor started to separate from manual labor. The demand for hunting weapons and household items increased. First of all, stone carving, bone carving, and later wood carving slowly found its development. In the centuries-old history of the Uzbek people, the types of folk applied decorative arts include the most amazing and mass part of our rich and colorful cultural inheritance. The types of art that flourished and appeared in the area of Uzbekistan are famous in the world for their uniqueness and originality. If we think about the stages of such development, we will witness that the roots of Uzbek applied decorative arts dates back to the childhood of mankind which to primitive society. As evidenced by the historical monuments found as a result of excavations of soil layers on the land of our country, the activity of creating items in the way of artistic handling to the human body began in the Stone Age and continues till present days for centuries. As a result of such a deep philosophical approach to applied art, the creation of applied artistic decorative art works based on conditionality, stylization has increased. This historical factor motivated the rapid development of the Uzbek national decorative art, as a result today our famous architectural monuments, their ganch carving, the art of decorating with tiles, the art of design, the art of calligraphy, stone carving and other types of art became famous in the world. Folk applied decorative art enriches the spiritual world of people, forms artistic taste, and brings up their spirit.

Carpet weaving. The carpet making traditions of ancient folk developed as a result of the inventive attempts of many descendants, and has extremely long and wide roots. Home-made carpets mainly by women in rural areas are ordinary, but it means that they are produced in perfect technique, thus they are exhibiting the perfect brightness of colors, shapes, combinations of delicate pattern and creative ornaments. In Uzbekistan, carpet weaving and felt weaving are one of the most ancient type of folk handicraft and were the main occupation of native

tribes who were very rich in wool products (mainly sheep and camels) living in a semi-nomadic (herding) lifestyle. The weaving carpet by hand is extremely painstaking and complicated task, it demands diligence, taste and craftsmanship from the weaver. In the periods before the Mongols, the woven carpet items of the Oguz, which are part of the Turkic tribes, became famous in the world. In the period of the Timurids, carpet weaving combined with Iranian and Turkish traditions, and from the 16th century, the carpet weaving items of the Dashtikipchak Uzbek tribes spread widely around the world in Movarounnahr. The historical relevance of the carpet-weaving traditions of these Turkic peoples forms the basis of the ethno-culture of the national carpet-making of Uzbekistan.

Pottery. Since ancient times, pottery has been the most common occupation for humans. Even today, several famous pottery workshops are working in some cities, towns and villages of Uzbekistan. Uzbekistan is a place that has preserved the richest heritage of pottery art, because the representatives of modern, traditional and non-traditional pottery art (historically formed in the 19th century) are interested in the historical layers of indigenous culture.

Since ancient times, the craftsmanship centers of all oases have been formed in Uzbekistan. According to the method of production, pottery is divided into two main types – glazed and unglazed pottery. Unglazed pottery has a long history. The glazed pottery was widely spread out in the cities of Movarounnahr at the end of the 8th century – the beginning of the 9th century. In the 9th – 18th centuries, this style gained artistic excellence and high technological quality. Since the 20th century, the main schools and centers have been founded in the regions of present-day Uzbekistan: a) Samarkand-Bukhara school, Tashkent, Samarkand, Urgut, Bukhara, Gijduvon, Shahrisabz, Kitab, Kattakorgan, Denov centers; b) Fergana school, Rishton and Gurumsaray centers; c) Khorezm school, Khanka, Modir village, Kattabog, Chimboy centers. Each center has its own, unique local features. Nowadays, the household items and other pottery products with flat (bowls, plates), long, upwardly directed (jugs, long pitchers) are being manufactured in the centers which above-mentioned. In the pottery of Fergana and Khorezm, the preparation of traditional blue alkaline glaze was started, but they are distinguished by their unique patterns, delicate ornaments and variety of the items (representatives M. Turopov (Gurumsaray), I. Komilov (Rishton), R. Matchonov (Khorezm) and

others). The lead glaze and yellow–green, brown paints play an important role in manufacturing the Bukhara–Samarkand ceramic items with sonorous and elegant (representatives Alisher and Abdulla Narzullaev (Gijduvan), Namaz and Noman Oblokulov (Urgut), H. Hakberdiev (Samarkand)). In the pottery of Kashkadarya (Kasbi district) currently manufactures only unglazed items.

Wood engraving. The fame of wood engraving has always been high in Uzbekistan. The most famous type of traditional wood engraving is the decoration of any surface through patterns and decorations related to plants, as well as the ornamental technique called “Absolute Infinity”. The maple, mulberry, walnut, larch, cherry or apricot were mainly used for wood engraving. In the applied art of Uzbekistan, wood engraving differs from other types of art by its uniqueness, the main reason that masters related to this branch of art type are not only household items, but also architectural parts (pillars, doors, gates and others) is also very active in decorating home furnishings.

Wide range of use of wooden columns, doors, gates and other architectural parts can be seen in the architecture of Khiva, Bukhara, Kokand, Samarkand and Tashkent, the capitals of the Uzbek khanates. One of the mature centers of wood engraving and the art of patterning is Khiva, and the art of Khiva wood craftsmen can be seen on the columns and doors of the buildings of the Ichan-Kala complex (including the carved pillars in the interior of the Juma Mosque monument). One of the popular representatives of the Khiva wood engraving school is the dynasty of Polvonov, many carved columns, doors and gates were established by them in Khiva at the beginning of 19th and 20th centuries. K. Haydarov, one of the famous masters of Kokand, preserved the traditions of the Kokand school of wood engraving in his creation and created unique items. His creative works of art include architectural parts such as doors, panels (a piece of patterned wall), friezes, columns, carved tables, chairs, rehal (book rest), pencil cases, and other household items. Tashkent was one of the main centers of wood engraving in the 19th and 20th centuries. Artistic decoration of large architectural buildings and household carvings have an important place in the work of Tashkent masters. The artistic decoration of huge architectural buildings and household carvings play an important role in the creation of Tashkent masters. The traditions of famous masters from Tashkent – S. Khojaev, M. Kasimov, A. Fayzullaev, H. Kasimov, N. Ibrohimov have been continued by A. Azlarov, master of the dynasty M. Ibrohimova, S. Rakhmatullaev, H. Hasanov and others

since 1990. In the area of Uzbekistan, there are mainly four schools of wood engraving (Kokand, Samarkand, Tashkent, Khiva), which differ from each other with their styles and directions.

Art of coppersmithing. In the period of the reign of the Timurids in the 14th century, the production of Uzbek national handicraft items was more developed. Amir Temur brought foreign handicraftsmen to Samarkand during his military campaigns to other countries. Thereby, the names of foreign masters can be seen on the metal objects related to that period. For instance, there is a legendary cauldron made of seven different metals in the Hermitage Museum, it was decorated with a plant-like pattern and high artistic writing, and it was made by Abdulaziz ibn Sharofiddin, a metal caster from Tabriz. The Spanish ambassador Clavijo wrote in his memoirs that the wonderful dishes saw at the reception and party of Amir Temur were made to a high level. Young Bukhara is one of the oldest centers of copper engraving, and the patterns and inscriptions on dishes made by native masters there are amazing with elegance of the ornaments. At the beginning of the 19th and early 20th centuries, the art of calligraphy, together with the patterns and decorations that were given into the objects in a cross-sectional manner, took a special place, and the inscriptions were embossed in the form of plant-like patterns. Especially, the copper items of Gijduvan found their own reflection as the major ornament the elegant inscriptions on items such as kashkul (a deep copper vessel with a lid and a handle, in which ingredients are usually stored), buckets, pail, juice bowls, copper bowls, dolly–tub, weapons, and candlesticks, as well as it fully demonstrated the unique style of epigraphy characteristic of the Bukhara school of copper engraving. It is known from historical sources that during the period of the Bukhara Khanate, engravers always used the style of calligraphy, they decorated the belly, neck or handle of the jugs, and the wide surface side of the tray with the inscriptions of calligraphy. This style was especially fully reflected in the works of the master Mulladost Muhammad, who decorated “kashkul” (a deep copper vessel with a lid and a handle, in which ingredients are usually stored) items in the style of “Kufic” with engraved calligraphy. At that time, masters such as Hakim Bukhari and Dostmuhammad Rizo, representatives of the Bukhara school of engraving, many times used as ornament elegant verses of copper items.

III. Conclusion

No matter what kind of craft there is in the world, it will definitely have its own masters and disciples.

Handicraftsmen such as patterning art, ganch carving art, coppersmithing, knife making, mat making, carpet making, and wood carving have their own special masters. Every handicraftsman has his own disciple. If any master has no disciples, he can be compared to a tree without fruit. Because our masters have traditionally passed their crafts from generation to generation. Therefore, preserving, appreciating and using the Uzbek folk applied dec-

orative arts, which have been created as a result of the creative work of the people over the centuries, teaching the young future generation to increase their esthetic taste and educating them as highly cultured person are one of the important tasks of our time. In the process of fulfilling this important task, the role and significance of innovative technologies is important, because this is the requirement of today.

References

1. Xurshida Xayitboboeva. Mustaqillik davri O'zbekiston amaliy san'atida an'ana va innovatsiya. Dissertasiya ishi,– Toshkent. 2022.
2. Xamidova Z. O'zbekistonda san'at turlari va ularning rivojlanishi. URL: <https://www.bukharamuseums.uz/uz/maqolalar/item/ozbekistonda-sanat-turlari-va-ularning-rivojlanishi>.
3. "O'zbekiston nomoddiy madaniy merosi". URL: <http://ich.uz/uz/ich-of-uzbekistan/national-list/domain-5/460-yoghoch-oymakorligi>.
4. Юсупов Исмат, Абрарова Гулчехра, Усанова Умида. Ма'дanga bitilgan naqshlar. Oriental Art and Culture, (V), 2020.– P. 63–67.
5. Sayfullaeva G. I., Rashidova N. N., Эгамова F. I. O'zbek xalqining amaliy san'ati tarixi va xalq hunarmandchiligi fanini o'qitishning asosiy vazifalari. Scientific progress,– 2 (7). 2021.– P. 138–141.
6. Bulatov S. O'zbek xalq amaliy bezak san'ati.– Toshkent: "Mehnat, 1991.
7. Bulatov S. S., Gulyamov K. M. Amaliy sanat.– T.: Iqtisod-moliya, 2014.
8. Bulatov S. S. Naqqoshlik.– T.: "Iqtisod-moliya, 2014.– P. 22–23.
9. Bulatov S. S., Gulyamov K. M. Формирование чувства патриотизма средствами общечеловеческих ценностей. Устойчивое развитие науки и образования,– (10). 2017.– С. 184–189.
10. Xolmuratovich M. X., Ravshanovich J. R. Amaliy va badiiy bezak san'ati, 2020.

Information about the author

Rustam Ravshanovich Jabbarov, Acting Associate Professor, Tashkent State Pedagogical University named after Nizami, Tashkent, Uzbekistan

Address: prospekt. Bunyodkor, 27, Toshkent, Uzbekistan

E-mail: jabbarovrustam7@gmail.com; Tel.: +998 71 276-80-86, +998 71 276-75-93

ORCID: 0000-0002-1485-4563

Sh. B. NAZIRBEKOVA ¹

¹ Department of Fine Arts and its Teaching Methodology, Faculty of Professional Education,
Tashkent State Pedagogical University named after Nizami, Tashkent, Uzbekistan

IMPORTANT AND SPECIFIC ASPECTS OF THE FINE ARTS IN THE PRACTICE OF PLAIN AIR

Abstract

The purpose of the research. This article is devoted to discussing the issues of importance and priorities of using “plain air” in fine arts.

Research methods. The researcher has been working on the “Graphic arts and chemistry graphics” for the students, who reflected on the idea of plenerering in the painting of Uzbekistan, about the works of artists and their ability to shape their rankings. Methodological techniques are used to apply the methods of the “mustalah”, which deals with organizational issues, knowledge, tension, and skills of drawing art lessons.

Research results: This scientific work was researched to further develop the “plain air” method in the field of art studies.

Practical application: The students of universities, vocational colleges, general secondary education schools and art teachers can fully benefit from this scientific academic discourse.

Keywords: fine art, composition, “plain air”, genre, “mustalah”, gamma, harmony, item image, graphic arts.

For citation: Sh. B. Nazirbekova. Mportant and Specific Aspects of the Fine Arts in the Practice of Plain Air // European Journal of Arts, 2023, №1. – C. 15–18. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-15-18>

I. Introduction

The “plain air” of the Uzbek national fine art was first developed in the miniature paintings that were done in the Middle Ages. In these miniature paintings one could see the nature, trees, ditches, mountains, animals, and people created or painted on the basis of certain rules. The art of miniature painting has its aesthetics and it describes the meaning of the painting in its own way. The objects described in the miniatures were presented conditionally.

To basis of the theme and its actuality: Realistic painting in the territory of Uzbekistan appeared in the XVIII–XIX centuries, and began to develop. During this period, artists worked in accordance with the creativity spirit of the European art traditions, they used European methodologies. We can almost see the landscapes or the images of architectural monuments in more than half of the works created in those years. The images that were based on some events were associated with the nature in these paintings, and we can say that the development of

the plain air painting’s principles were associated with the same period.

There were also the representatives of the plain air at that time. Such as S. P. Yudin, R. K. Zommer, L. L. Bure were some of them. In S. P. Yudin’s works we can see mountain and village views, as well as the panorama of the nature described in the dramatic circumstances of World War II.

In R. K. Zommer and L. L. Burelar’s art one can see the monuments, the streets of that period, teahouses and other similar works done in plain air post. We may be able to learn from these paintings about the people at that time, the warm sunny nature of Uzbekistan.

P. P. Benkov was a remarkable artist and one of those artists who represented our sunny country with a high spirit in his works. He created his own school in Uzbekistan that was unlike than others.

In 1930, Pavel Petrovich Benkov moved to Samarkand that was the capital of Uzbekistan at that time. Describing architectural monuments, streets, gardens,

the people of this land he made a great contribution to our fine art. P. Benkov was as well as busy and interested in educational activities. He was the founder of the current republican college of the Arts in our country. He did his best in upbringing the new artists and painters. He shared his experience with them and taught them with care and love.

Working hardly at “plain air” painting he created a number of works. The creation of his works, their color palette, the composition are one of the best samples of the traditional fine art methodology. The work called “Grape harvesting” (Friends) was done at the plain air, there was presented a group of grape collectors, and the sun’s rays that were coming through the grape leaves and illuminating on the grapes were depicted with high mastership. Coming close to this painting one can feel a sense of real vineyard.

II. To object and subject of the theme:

P. P. Benkov trained Z. Kovalevskaya, L. Abdullaev, A. Abdullaev as a future painters. The next generation of artists carried out the same artistic heritage by Benkov. They studied these methodologies on their primary school days.

One of the creative artists U. Tansikboev also worked at “plain air”. Working he depicted landscapes, mountains, rivers of our country in his paintings. As well as he chose the right colors in vivid style. He left a lot of “plain air” paintings that were unique in their own way and unlike the other works. The painting named “My Song” can be the best sample in the landscape genre and can be called the symbol of this genre.

N. Kuziboev, M. Saidov, R. Akhmedov worked at the same period as U. Tansikboev did. Their works were connected with plain air painting too. Academic painter R. Akhmedov’s portrait work “Maternity Homes” had a significant role in the fine art. He described the image of a woman sitting outside in the shade of a tree. The work was done very accurately, colors were chosen professionally. As he once told he had created this work while teaching his students during practical process. One of the masterpieces of the fine art was the result of that lesson. Here below we would like to say a word about the practical moments of the student teaching process.

After being independent, at the result of the economic and social development in our country the computer art developed rapidly and even not professional art designers were involved and interested in the field of design work. That caused the things turn wrong, we

could see some mistakes in coloring the advertisement objects, choosing not correct colors in decorating the internal and external parts of the houses. Modern coloristic increase and development demand from us for high qualified and skilled specialists. For this reason, the students should be taught the ability of seeing, feeling and choosing the colors in the right way.

The issue of developing the ability to see and notice the color of the painting is the most important task of teaching process. In educational system upbringing independently creative, goal-oriented, the young talented painters is very important. Increasing one’s ability to work with colors can’t be carried out without learning. He should be taught to observe the environment, to feel the aesthetic of an object, to notice the sense of colors of the world.

The theoretical and methodological issues connecting with the landscape genre and developing the students’ coloristic skills are not fully solved. We can’t say that enough much specific issues were solved yet in this field. Therefore, many teachers mainly focused on teaching the students to notice the shades of the object. At the result the natural colors of nature stayed unnoticed and not taught fully. This problem is reflected on the works of the students. Because the students’ ability to perceive color and the art of choosing the colors is not enough. This can be seen in the landscape painting practice in the plain air. The mistakes can be noticed in the light, sun rays and colors given to the objects, in the colors used to depict the changing process of the nature. From this idea we can conclude that the educational and training process held in plain air has enough problems to be solved. In teaching process there are still some methodological problems that demand a solution to develop the students’ color abilities. This process demands to develop and increase the students’ abilities to choose, notice, feel the accent or the colors professionally.

Well-known Russian artists and art critics N. N. Volkov, G. Shchegol, K. F. Yuon, B. V. Ioganson firstly established the theory of accent or coloring and made their great contribution to the fine art.

For example, A. A. Vasilev in his book “The bases of the theoretical and educational principles of the teaching artists to plain air art” he focused on the “theory of accent”, he clarified the difference in his workshop painting conditions. He advised to go to open air conditions from workshop conditions. As we know the shades of the objects move quickly as the sun moves. According to this

fact furthermore, he worked out some methodological advice to study the short-term and long-term exercises. For example, as a training exercise he recommended nature mort, in his exercise he used the objects related to landscape (earth, sky, water). The importance of this task was to see or notice the common objects in nature with one glance. It is very difficult for the students to distinguish and memorize all little objects in one glance. Therefore, the first task in describing the landscape should be not a large space, but a small part of it. He also recommended his methodologies in portrait work, he worked and conducted his research in landscape, nature mort genre. Many scientists believe that the students should work much in the nature to develop their painting skills.

III. To aim and duties of the theme:

V.M. Sokolinskiy also worked to solve one of the problems associated with the composition of the landscape. V.M. Sokolinskiy offers to carry out regular tasks such as: to have additional classes in the workshops, to paint etudes under the guidance of a teacher, to let the students implement their independent self-works, to copy the works of the masters of landscape, to memorize the view and others. But the research work to develop the students' ability to see the colors was not enough.

In his research S. E. Tokarev conducted and worked out the system of methods to improve their ability to see the colors. In his scientific work he offered the following methods: to have practical research, to analyze them, to observe them, to organize a speaking or discussing period, to use pedagogical experience, to develop the ability to see, to demonstrate. In this stage, the teacher himself should be an example for the students in carrying out their tasks. S. E. Tokarev's proposed system consists of two parts: the first is a short-term practical work. This process was developed and analyzed in details by him. The second system had complex devices that included a performance of space character and landscape composition. He developed the general ideas, but it was still less clear guideline on the issues of accent teaching.

In N. Y. Maslov's work the teaching methods of accent was not clearly defined. He gave his points for the first year students to teach "The landscape pieces". He gave his advice in nature composition. But the focus on the colors of the objects was less given. No exercises on the bright, dark, light colors were given.

The main purpose of E. A. Khijnyak's research was to talk about the concept of harmony of color and flavor. He recommended the students theoretical knowledge, gave

information about the coloring the size, space and recommended his methods. The aim of his research was to reveal the easy ways to color portraits, nature mort in workshop conditions. He paid little attention to landscape painting, that could have taught the students more about the state of nature (morning, evening, dawn, morning, rain, lightning), the change of the light elements. These details were not worked out in his research. The analysis of the sources in the above example shows, in the authors' works the ways of working in plain air condition were not fully worked out yet. The complex excises to notice the colors, shades of the objects, to differ light and dark colors in the nature were not fully conducted by them yet. The main basic methodological rules were not still implemented by the scientists yet.

One of the main obstacles to improve the skills and practices of higher education institutions (Bukhara, Namangan, Samarkand, Gulistan) is that only one summer months and even less time is given to work in plain air. To develop the coloristic skills of the students it would be appropriate to spend the fall and spring seasons in the plain air. It would be possible to complete the study during the year to get a complex theoretical knowledge about the color gammas. At the moment, during the academic year students will not even think about landscape theme study till the end of the semester, clearly till the summer time. The Future teachers' ability to take the best view should be highly developed, because they'll work with the students at schools, at secondary schools, vocational colleges. They should have some skills to explain the picture of the program. In this case, the problems can be solved through the practice out of doors in plain air, but not on the basis of computer technology, with modern educational tools.

Scientific and educational study and analysis of the experience of the famous artist-teachers revealed to us the essence of the historical study of the problem in terms of "plain air" painting. As a result, we can say that the history of the formation and development of plain air as the fine art is closely related to the development of the landscape genre.

The landscape painting is one of the most spread genres of the painting. Studying its steps of development we can be sure of this. But during its development less attention was given to the accent or coloring and it was natural, the attention was given only to the little objects and elements of the nature. In that way several generations of artists made their contribution to the development of the landscape painting.

IV. Conclusion

“Plain air” practice is an integral part of the educational process, and important aspect in preparing of the artist–teacher. Enjoying the nature and its performances, drawing, painting out doors will develop students’ skills and strengthen the knowledge that was given in the conditions of workshops. During the observation period the

students develop their observing skills. They will analyze the construction of the specific nature elements, their structure, they will learn about their color, they will clarify the knowledge about the air, sun rays, day lighting in the environment. Alternatively, they will get to know about the materials, tools to use. Thus will develop the student’s world of view and skills in landscape painting.

References

1. Abdurakhmanov G. M. Color imagine and composition.–Tashkent, 1995.
2. Abdurasilov S., Tolipov N., Oripova N. Color imagine,– Tashkent. The publishing of Uzbekistan, 2006.
3. Maslov N. Y. Plain air.– Moscow.: Enlightenment. 1984.
4. Smirnov G. B., Yankovskiy A. A. Plain air. Practice on art.– Moscow. 1981.
5. Karlov G. N. The imagine of birds and animals,– Moscow. 1980.
6. Jabbarov R. R. Formation of creative abilities of students by teaching the genre “Landscape” of Fine Arts. Spanish Journal of Society and Sustainability, 2021.
7. Jabbarov R. R., Rasulov M. Further formation of students’ creative abilities by drawing landscapes in painting. Збірник наукових праць ЛОГОС, 2021.
8. Jabbarov R. R. Formation of fine art skills by teaching students the basics of composition in miniature lessons. International Journal of Progressive Sciences and Technologies,– 17 (1). 2019.– P. 285–288.
9. Khamidovich T. N., Nozimovich T. N., Ibrohimovna Y. N., Ravshanovich J. R., Kholmuratovich M. K. Development of students’ creative abilities through teaching landscape painting. Journal of Critical Reviews,– 7 (6). 2020.
10. Talipov N. N., Yuldasheva N. I., Jabbarov R. R. Development of student’s creative abilities in the fine arts in the higher education system. The American Journal of Social Science and Education Innovations,– 2 (7). 2020.– P. 232–238.

Information about the author

Shakhnoza Batirovna Nazirbekova, senior teacher, Department of Fine Arts and its Teaching Methodology, Faculty of Professional Education, Tashkent State Pedagogical University named after Nizami, Tashkent, Uzbekistan

Address: Askia st., 27, Tashkent, Uzbekistan

E-mail: shahoz@mail.ru.; Tel.: +998 71 255-99-18

U. NIGMATOV¹

¹ Department “Theater decoration painting” of the National Institute of Art and Design named after Kamoliddin Behzod, Tashkent, Uzbekistan

NATURE AND HUMAN ATTITUDES IN PAINTING REFLECTION

Abstract

The purpose of the research: This article analyzes the artist’s feelings, experiences, imagination and fantasies to be reflected on a surface or space in lines, colors, black and white paints, volumetric or non-volumetric, colored or colorless forms.

Research methods: analysis, synthesis, observation, comparison, conversation.

Research results: As a result, the attention is drawn to the fact that the best works of Uzbek artists of this period are worked out with their own style, expressive images, high professional skills. These works are not similar in style and theme to each other, the idea of which is common, an impressive reflection of modern reality, a clear picture of the inner world of Uzbek people, their attitude to work and their way of life are in harmony with each other.

Practical application: Nature landscapes can be seen in murals and embossed images of the countries of the Ancient East, including Assyria, Babylon, Egypt. The role of the landscape genre in ancient Khorezm murals in Central Asian culture is significant. By the Middle Ages, the landscape genre was found in miniatures, monumental murals. Even in medieval Chinese art, the landscape genre took an important place and was reflected in the works of the series “mountain and waters”.

Keywords: painting, image, style, rhythm, unique colors, genre, nature, landscape, creativity, artist, idea, fantasy, form.

For citation: U. Nigmatov. Nature and Human Attitudes in Painting Reflection // European Journal of Arts, 2023, №1. – C. 19–21. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-19-21>

Introduction

In the visual arts, it is natural that the landscape genre that reflects nature involuntarily attracts a person with its magical world. The landscape genre is one of the lyrical types of Fine Art, in which, through manifestations of a real or fantastic nature, the artist’s feelings, thoughts, desires of dreams find their expression. This genre describes natural landscapes, architectural devices, mountain landscapes, sea waves, which are changing with human activity.

The thought, feelings that arose in the process of perception of being were initially expressed by sound, movement, gestures, and as life experience increased, tone began to be reflected in forms. The emergence of art led to the deepening of a person’s knowledge of objective reality, the enjoyment of ancestral experiences. This facilitated him to delve deeper into the secrets of

nature, accelerated the development of mental maturation, aesthetic views.

Fine art – it also convinces that there are things that are not in it, as is the case of describing visible phenomena in nature in their original form. People would not have believed in the existence of Angels if Angels had not long been depicted in the form of an animal or a beautiful person. When an artist describes reality in such a way, it seems that there is a certain internal contradiction. If an artist becomes obsessed with describing things by departure rather than artistic analysis, he cannot create a truly work of art.

Great artists have always paid special attention to the study of individual styles of artists who lived before them. As Leonardo da Vinci pointed out: “if an artist is inspired and creative with the images of others, his works will be far from perfect. If he learns from things in nature,

it can have a good effect" [5, 67]. As the first head of the Republic noted: "the fact that Uzbek artists are effectively creating and gaining new and new achievements in the following years, many young talents are entering this field, testifies to its prosperity and prospects" [2, 147].

Materials and methods

Natural landscapes have long attracted the attention of artists. In paintings made in various domestic, historical and batal genres, manifestations of nature and its elements are common. Nature landscapes can be seen in murals and embossed images of the countries of the Ancient East, including Assyria, Babylon, Egypt. The role of the landscape genre in ancient Khorezm murals in Central Asian culture is significant. By the Middle Ages, the landscape genre was found in miniatures, monumental murals. In medieval Chinese art, the landscape genre was also reflected in the works of the series "mountain and waters", which took the place of Mukhim. Medieval Chinese artists Go Si (11th century), Ma yuan, Xia Guy (both. 1st half of the XII century. XIII AA.), MUTSI (XIII a. 1-half.) created and left significant works in the landscape genre. Medieval Japanese scenery also achieved significant success [6, 28].

They expressed the activity of man in nature in the views of the landscape. The work of Kasusika Hokusai and Ando Hiroshige deserves attention at this point. From the XIII–XV centuries, the landscape began to occupy a significant place in European painting. It went to become an integral part of the works being created. The aspirations of the artists of the Renaissance to study nature, to fully describe the Muhit surrounding man began to take an important place in the development of realistic art. These movements laid the foundation for the rise of the landscape genre to the level of an independent genre. By the beginning of the 17th century, the principles of the classical landscape were formed in the work of a number of artists, including the work of the Italian brothers-cardigans.

Discussion. The landscape genre also began to move into the line of art, which reflected high ideals in itself. The work of Nicola Pussen, Claude Loren, the work of Salvador Rosa expressed these features in himself. Dutch artists also took a significant place in the development of the landscape genre. Ya. Van Goyen, X. Segers, Ya. Van Ryoysdal, M. Khabbema, Rembrandt, Ya. Wermer Delftley and other artists enriched the vivid appearance of nature in their works with their own hissy experiences, fantasies.

In the late XIX and early XX centuries, plenary painting found its expression in the work of European, Asian, American artists. Nicola Pussen, Claude Lorren are considered the founders of the landscape genre. By the 1630 s, disappointed philosophical views on life began to manifest in Pussen's work. A person expresses with pity that his life is extremely short and fleeting. By the end of 1640, Pussen begins to refer to the landscape genre. The landscape, as an independent genre, has come to life on a wide scale. The new stage of the landscape genre began in the second half of the XIX century. The desire to create works full of light to portray the manifestations of nature has taken a significant place in the work of French artists [6, 52].

Splendor in the form of nature, vastness, a state full of mystery excite the artist. Pussen cannot imagine nature without people. In his works, the artist expresses the grandeur and infinity of nature. They interpret the harmony of Man and nature, that man is a small particle before nature. The plot of the work "the Battle of Hercules and Cactus", created at the last stage of Pussen's work, is taken from the poem "Eneida" by the Roman writer Vergiliy of the 1st century. It tells the story of the Battle of the ancient hero Hercules with the Cactus.

In the composition, the appearance of nature occupies the main place. Majestic mountain, high trees, clouds in the sky create the appearance of majestic nature. The appearance of Hercules and the defeated Cactus depicted in the bosom of this nature is calm and calm, as if it did not spoil this splendor. In this calm and conflict within nature, the artist sees the meaning of life. Pussen's works on the seasons of the year are interpreted as a symbol of four seasons of human life [7, 36].

This painting entered Uzbekistan from the 19th century. L. Bure, I. Kazakov, O. Tatevosyan, A. Isopov and b., later P. Benkov and his disciples (R. Timorov, A. Rozikov) developed in his work. Landscape painting of the XX century is inextricably linked with the ideological plasty research of this period. Different currents and directions have also found expression in the landscape genre. Although the landscape genre in Uzbekistan also has a long history, but its large-scale development began in the middle of the 20th century. O'rol Tansikboev, Rashid Timurov, Nikolai Korakhon, bohmat Lambiboev later, the work of Anvar Mirsoatov, Abdumannop Yunusov shows different views and directions of this genre.

Among Uzbek artists, masters of the landscape genre create in their works a generalized image of a dear coun-

try, in which creative human activity is embodied, which changes nature as desired. One of these is O'Tansykboev, the greatest teacher of landscape artists. The beauty and grandeur of nature is clearly visible in the wards of in the landscape genre. The artist painted the charming landscapes of the country through a complex plan composition, a gamut of elegant and colorful paints, and sometimes decorative contrasts. In his lyrical landscapes and epic wards, the mother-country beauty was sung with vivid emotions. The artist lovingly described the valleys

in the bosom of the mountains, flowering valleys, vast deserts and quiet reservoirs.

Conclusions. Attention is attracted by the fact that the best works of Uzbek artists of this period are worked out with their own style, expressive images, high professional skills. These works are not similar in style and theme to each other, the idea of which is common, an impressive reflection of modern reality, a clear picture of the inner world of Uzbek people, their attitude to work and their way of life are in harmony with each other.

References

1. Mirziyoyev Sh. M. "Ensuring the rule of law and human interests is a guarantee of the development of the country and the well – being of the people".– T.: Uzbekistan. 2017.
2. Karimov I. "High spirituality is an invincible power".– T. 2010.
3. Karimov I. A. "High spirituality is an invincible power".– T.: "Spirituality". 2008.
4. Art of Uzbekistan (1991–2001) // editorial board: H. Karamatov, N. Zhuraev, T. Lambiev and others: scientific editor: A. Doctor.– T.: East, 2001.
5. Oyidinov N. Sketches from the history of Fine Art of Uzbekistan. "Teacher".– T. 1997.
6. Oyidinov N. History of Fine Arts. "Creativity".– T. 2007.
7. Oyidinov N. History of Jahan art. "Teacher".– T. 1996.

Information about the author

Ulug'bek Nigmatov, Dotsent of "Theater decoration painting" of the National Institute of Art and Design named after Kamoliddin Behzod, Tashkent, Uzbekistan

Address: Askia st., 27, Tashkent, Uzbekistan

E-mail: nigora.hayo.86@mail.ru; Tel: +998 71 255-99-18

ORCID: 0000-0002-2878-5327

M. F. SULTANOVA¹¹ National Institute of fine art and design named after Kamloddin Behzod, Tashkent, Uzbekistan

THE FORMATION OF ART AND ARCHITECTURE OF THE ANCIENT PERIOD

Abstract

The purpose of the article: The article provides information about the development of the ancient theater and performance art.

Research methods: The purpose of the article is to clarify the history of the formation of performance art and buildings, which is the main foundation in the design of today's performance buildings.

Research results: Spectator is a good tool for developing design tools in architecture and interiors of buildings. Also, in scientific activities in the field of art, historical spectacle can be used as a form and method of designing buildings.

Practical application: The conclusions obtained as a result of the research can be used as additional support in the in-depth study of the history of the spectacle and the analysis of the architecture of the theater buildings of antiquity.

Keywords: Antic, art, architecture, plot, orchestra, Skennium, proscenium, amphitheater, stage.

For citation: M. F. Sultanova. The formation of art and Architecture of the Ancient Period // European Journal of Arts, 2023, №1. – C. 22–26. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-22-26>

Introduction

The state, society, religion, economy and political conflicts determine the fate and existence of the shows no less than the talent and work of its creators. Every era leaves its mark on the theater and therefore, starting from the study of theater and performance art from the time of Aristotle, continuing to the present day, it takes new directions of research, Aleksandrova, Oksana Aleksandrovna "Information Resources of Theatrical Art: History, Current State, Development Trends: On the Example of Drama" expressed his opinion in his dissertation [2].

Performing art, which exists in many forms at the same time, requires a decent and large-scale, stereoscopic scientific vision. On the one hand, performing arts is the diocese of artists, that is, the subject of study of art theorists and historians, critics and philosophers. At the same time, it is known from the historical aspects of performance art and theater that its synthesis and elevation to the level of art is manifested in unity with its architectural complex.

Taking into account these historical aspects, it requires artistic, creative, cultural, historical, social and

economic study of all aspects of the existence of cultural and educational structures.

Methods: comparison, generalization, observation, systematic analysis, data grouping, theoretical cognition, historical method.

Materials and methods: According to the sources, these holidays were organized in honor of Dionysus, the god of winemaking in Ancient Greece. It was believed that the holidays could affect the fertility of the land and the upcoming harvest of grapes and other crops. The main plot of the holiday was mythological stories about Dionysus, and shows based on this theme were also presented. One of the first theater buildings built in ancient Greece was the Theater of Dionysus in Athens (6th century BC), named after the temple opposite it. Later, the theater was rebuilt several times [1; 2].

The design of the amphitheater, the size and location of the stage were changed. Nevertheless, it can be safely assumed that the Theater of Dionysus is the most typical theater of ancient Greece. The circular orchestra is covered by a bowl on the first floor of the amphitheater according to the plan, and consists of 17 rows divided into 13 sectors by radial corridors. The second floor,

separated from the first by a wide passage – diazoma – consists of 16 rows. Its shape, like the shape of the third tier (8 rows), has an irregular, complex configuration due to the specific characteristics of the mountain slope. All three floors can accommodate 14.000 to 17.000 spectators, and according to other reports, even up to 30,000 spectators were received.

In front of the amphitheater, behind the circular stage of the orchestra, a stone building called the skene rises. Initially, the stage played the role of an auxiliary room for the actors to change their clothes and store various accessories. Later, the size of the stage increases, and a high platform-proscenium appears in front of its facade, which gradually turns into a platform for actors. There were two side corridors leading to the orchestra between the amphitheater and the stage building.

The architectural complex of Epidavri is considered the most perfect in terms of its architecture, plasticity, proportions, which vividly reflects the characteristics of Greek spectacles of the Hellenistic period.

The main part of the amphitheater is located on the hillside. The upper rows are laid on stone structures. In total, the amphitheater consisted of 52 rows. The round platform of the orchestra did not have a hard surface covered with stone slabs, as in some other auditoriums. The total diameter of the theater was 118 m, the inner diameter of the orchestra was only 19 m.

The proscenium on the front wall of the stage was 26.5 m long and 3.01 m wide. The height of the proscenium was 3.5 m above the level of the orchestra. Such a high location of the proscenium indicates that the orchestra was the main venue in this structure.

Invented by the Greeks, the amphitheater is today the most progressive and widespread form of the audience, the antique orchestra is used as a spatial stage and is very popular in some countries. The central position of the stage in relation to the audience made it possible to solve the problem of a large-scale public theater. The seating arrangements in the amphitheater derive from the purpose and nature of the theater as a public institution. Unlike the modern repertory theater, where each performance announced in the repertoire is performed dozens or even hundreds of times, the ancient theater performances were played simultaneously for all citizens of a certain city. The preparation of the next performance in the theater was a great event for all citizens, and therefore ancient architects paid great attention to the acoustics of these performance structures, with the need to solve the

problem of a hall of thousands of spectators, providing approximately equal optical and acoustic conditions for perceiving the performance.

The optimal arrangement of the seats, with a minimum distance between the last row and the center of the orchestra, is achieved by choosing the correct slopes of the amphitheater together with the number and length of the rows. Therefore, in all Greek theaters, the slope was from 1:2 to 1:3.

For a satisfactory view of the scene, the vertical viewing angle formed by the beam drawn from any viewer position to the plane of the scene is of great importance. If in later theaters of Europe this angle is from 27 ° to 32 °, in ancient theaters it is only 15–20 °.

The form of the scene dictates its conditions in the mise-en-scene composition of the play. At the initial stage of the development of the theater, the orchestra was the only playground for both the actor and the chorus.

The proscenium and the front wall with several side exits created great opportunities to distribute the movement on different planes. At the same time, the stage wall served as a background against which the action of the performance continued. Thus, at the beginning of its development, the theater could not manage only one flat platform, but had to look for ways to diversify it in terms of shape and volume ratio. The extreme regularity of the visual side of the play gave the playwrights complete freedom in choosing the scene, they did not limit their creativity to the narrow possibilities of the scene, so they easily transferred their characters to various situations necessary to express the general idea.

According to the few surviving sources of ancient performance design, various mechanical devices for transformations were also of great importance in the staging of the play.

Roman theaters adopted the traditions and skills of the Greeks, making unique changes to the design of the amphitheater stage. These changes reflect the new conditions of existence of performances, the new character of dramaturgy. The loss of the choir greatly affected the shape of the scene. At the same time, the Orchestra began to lose its original meaning. Since Roman theatrical performance did not include the traditional Greek chorus, the orchestra was unnecessary for the actors, and they began to provide seats for the privileged audience. That part of the hall is organized, which will later be called the parterre. Actors' movement is limited to the scene. The seats on the horizontal platform of the orchestra – the

floor signs of the stage (experts say – the tablet) had to be significantly lowered in order to better see what was happening in the stands. This made it possible to bring the scene closer to the audience, to unite them in the general atmosphere of a single space.

This process began in Greece already in the 5th century BC, and more and more characters began to appear in plays, replacing the ancient tragic chorus. In the Roman theater, where the choir was abandoned, you can still find parts similar to the Greek orchestra, but it was no longer a theater, but a free space for the audience.

Results: As a result, the action is completely transferred to the proscenium – a wide and low rectangular platform, surrounded on three sides by the main walls of the stage. Stages were created along the entire front of the playground, allowing for the shape and frontal location of the projection in relation to the audience.

Until the middle of the first century BC and much later, Roman theaters were temporary wooden structures built for public festivals and various festivals. The first famous monumental stone buildings in Rome date back to 13 BC, the most famous of the theaters are the Theater of Marcellus and the Theater of Pompeii.

The Theater of Marcellus, near the right bank of the Tiber in Rome, was commissioned by Julius Caesar and completed by Octavian Augustus in 12 BC. The theater with a diameter of 111 meters could accommodate 11.000 spectators. In the Middle Ages, the building was turned into a fortress, on which the palace of the noble Orsini family was built.

Roman theaters were built on a plain, unlike Greek theaters. The amphitheater stood on stone domed structures, and the proscenium and scene were monumental multi-story buildings with magnificent architectural details.

After the construction of the Marcellus and Pompeii theaters in Rome, the construction of such architectural structures became widespread.

All the main elements of ancient Roman theater complexes are embodied in its appearance: stone benches located in a semicircle, a semicircular platform, an orchestra that used to be used for the performances of actors, choirs and musicians; the quadrangular stage behind the orchestra (current stage); the stone wall covering the stage space – the proscenium – is 37 meters high and 103 meters long.

Compared to the Greek theaters, the stage architectural solution of the Romans was much richer and more perfect. The side and central walls are covered with three-

story Corinthian columns, between which there are statues as decoration.

The playing field is raised 1.65 m above the level of the Btero orchestra. Between the side walls of the skene is covered with a richly decorated ceiling. They served as a support for the cantilever beams supporting the hard or soft ceiling.

In addition, indoor theaters existed in Greece – they were called odeons. But the odeons were not intended for public performances, but for rehearsals and rehearsals. The rise of the stage rightfully belonged to the ancient Roman theater. In addition, many sources indicate that not only the stage part of the theater, but also the entire amphitheater fit together.

Awnings in theaters served to provide comfort to the audience, to protect them from direct sunlight, wind and rain. Porticos were also of military importance – from them they could store the necessary supply of firewood during the siege of the city by the enemy.

In the theater of spectacles, the stage curtain appeared for the first time in the Roman theater. It rose from under the stage, for which special parts were allocated in its front [8].

Now, the changed aesthetics of various shows did not allow all new operations to be performed in front of a large audience.

The influence of the ancient theater on the entire subsequent history of European theater culture is enormous. Many directors, artists and architects of different countries have repeatedly turned to this perfect architectural form created by the Greeks and perfected for almost a millennium. Functionality, harmonic perfection and high artistic taste are expressed in the simple and natural appearance of the amphitheater and open stage.

The rich, complex culture of ancient Rome gave rise to other types of spectacular structures associated with the theater. First, these are amphitheatres or double theaters, in which the tiered substructures of the visual spaces surround the open action space in a continuous ring. Gladiator fights and various sports competitions were also held here. Sometimes even sea battles – with the help of special engineering equipment, it was possible to turn the amphitheater arena into a wide pool. The Roman amphitheater not only became the prototype of the modern stadium or Sports Palace, but it was the first to demonstrate the principle of the arena-type stage. The audience watched the performance no longer in the frontal plane of the stage surface, but in volume, as

well as in the system of vertical elevation. Perhaps it is for this reason that the innovative scenography of the 20th century tried the arena-type stage so persistently [5; 6].

Among such viewing structures, the huge ellipse of the Roman Flavian amphitheater – the famous Colosseum – is 188 meters on the major axis and 156 meters on the minor axis, the total height of the building is 44 meters. According to the most conservative estimates, it can accommodate 50.000 people, and 90.000 people at the maximum possible load. This complex can be compared to the unique sports complex “Olimpiyskiy”, which was built in Moscow in 1980, has dimensions of 224 and 186 meters and can accommodate 45.000 people. Considering that the Colosseum is at least 1.900 years older than the Olympia, one can see the high level of skill and accurate account books of the ancient architects.

In addition to holding various cultural events in Rome, Roman circuses were more capacious and impressive, their prototype was the ancient Greek hippodromes specially equipped for equestrian competitions. The large circus in Rome – Circus Maximus – was designed for 250 thousand spectators and had an arena 550 meters long and 90 meters wide. This structure is noted as the largest man-made spectacular structure today¹.

During various cultural-educational performances in Greece, actors who later participated in Roman performances had very bright costumes and appeared on stage with massive masks on their faces. Initially, these masks were made of wood, and later – of woven material impregnated with liquid plaster. It can be seen from this source that the actors’ masks have a history of almost several centuries.

Because the masks were so large, they were visible even to the audience in the furthest rows of the theater. The masks were made with open mouths, which allowed the sound to flow naturally when the actor spoke.

Masks not only expressed human emotions, but also expressed the character of the character played by the actor and even his social status. For example, the masks of healthy, successful people are painted in dark, dark colors, and those of sick people are painted in yellow colors. Sly faces are depicted in red, and angry individuals are depicted in plum and burgundy. A mask with a smooth forehead – a cheerful person, and a wrinkled forehead – created characters of sad people [1; 2].

There were no female actresses in any of these performances, and all the scenes and roles, regardless of the characters in them, were skillfully performed by men alone².

The improvement of the stage technique made it possible to use stage decoration. This is how a high-class Italian theater hall in the shape of a truncated ellipse or horseshoe is designed with a stage view. In Italy, which was the beginning of the development of theater among other forms of art, the stage was used not only for entertainment, but also for educational purposes [4, 7].

Conclusion: After the fall of the Roman Empire, the revival of the theater began only in the 9th century, when the victorious Christians introduced theatrical performances into church rituals. Staging of Gospel episodes gave rise to a special theatrical genre – liturgical drama. For the first time in history, theater performances began to be shown inside the building, in the church.

From the above information, it can be concluded that the ancient Greek and Roman performing arts and their architecture greatly contributed to today’s theater performances and architecture. While Greek architectural techniques and their perfect accounting of acoustics were one of the greatest achievements in the history of the world, several theater buildings built by the later Roman Empire have been preserved for today from history to future generations, performing arts and history. is appreciated as a perfect example of architecture.

References:

1. Kheruvimova I. A. History and modern architecture of the theater: textbook. allowance / I. A. Kheruvimova, B. A. Churlyayev. – Penza: PGUAS, 2014. – P. 13–14. – 136 p.
2. Alexandrova Oksana Alexandrovna. “Information resources of theatrical art: history, current state, development trends: On the example of drama theater” dissertation, 1999. – Moscow.
3. Kimova T. A. / Secular themes and images in the art of the late Middle Ages: XIV – the first half of the XV century – dissertations 17.00.04, candidate of art criticism.

¹ URL: <http://architecture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000004/st050.shtml>

² URL: <https://gidvgreece.com/vsyo-o-greczii/greciya-vsyo-o-grecii-2/teatr-v-drevnej-grecii.html>

4. Sebastiano Serlio. “Regole generali d’architettura” / 1550; 2 – “The third book in which the antiquities of Rome are depicted and described” 1540; 3 – “General rules of architecture” 1547. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_Serlio.
5. Korndorf A. C. “Architectural decoration of the court theater of the XVII–XVIII centuries. Mythology and Iconography”. Doctor of Arts Dissertation / 00/17/01-Theatrical art / 2013.– Moscow, – 514 p.
6. Puchkov A. A. Architectural and cultural studies [Text]: fav. articles / A. A. Puchkov.– Kyiv: A.S.S Publishing House, 2005.– 680 p. 2. Puchkov A. A. Poetics of ancient architecture [Text] / A. A. Puchkov.– Kyiv: Phoenix, 2008.– 992 p.
7. Puchkov A. A. Erechtheion and its caryatids: Idio-nomographic study [Text] / A. A. Puchkov; (last A. Lysenko and O. Faida) // Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine.– Kyiv: Publishing House A + S, 2008.– 106 p.
8. Real J. Western Philosophy from the Beginnings to the Present Day. T. 4. From romanticism to the present day [Text] / J. Reale, D. Antiseri.– St. Petersburg: Pnevma, 2003.– 880 p.

Information about the author

Muhayyo Fahriddinovna Sultanova, PhD, independent researcher, teacher of the “Design” department, National Institute of fine art and design named after Kamoliddin Behzod

Address: Tashkent, Qaziguzar-3 house, Uzbekistan

E-mail: muhayyosultanova1505@gmail.com; Tel: + 99890 980-11-16

ORCID: 0000-0003-0327-5918

Раздел 2. Техническая эстетика и дизайн

Section 2. Industrial art and design

УДК 7.037.036

DOI: 10.29013/EJA-23-1-27-32

ПОТАПЕНКО А. М.¹ПОТАПЕНКО М. В.²ПАТУС Н. М.¹¹ Национальный университет «Запорожская политехника», Запорожье, Украина² Запорожский национальный университет, Запорожье, Украина

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЕЙ ЛЕТТЕРИНГА В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Аннотация

Цель исследования: выявление особенностей стилового единства одного из способов начертания букв – леттеринга. В этом исследовании рассмотрены приемы в области леттеринга, который представляет собой иллюстративный подход, а также использование его в рекламе, в прессе и полиграфии.

Методы исследования: сравнительный анализ, аналитико-синтетический метод на основе принципа историзма.

Результаты исследования: в статье проведен анализ искусства формирования букв в стиле леттеринга.

Научная новизна: систематизация основных видов начертания леттеринга.

Практическое применение: результаты исследования могут быть полезны в гуманитарной подготовке специалистов, овладении ими знаниями в области теории искусства, для практического применения художниками, графическими дизайнерами.

Ключевые слова: леттеринг, печатная реклама, дизайн письма, иллюстрация.

Для цитирования: Потапенко А. М., Потапенко М. В., Патус Н. М. Особенности стилей леттеринга в графическом дизайне // European Journal of Arts, 2023, №1. – С. 27–32. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-27-32>

Постановка проблемы. Каждая буква как буквенная единица является самостоятельным символом, иллюстрацией. Сама по себе форма, которая представляет собой леттеринг, определяется как искусство рисования букв. В отличие от каллиграфии, которая представляет собой искусство, базирующееся на типографике, письмо на основе заранее определенных систем букв, леттеринг основан на рисовании и иллюстрации. Он

становится инструментом, отражающим личность дизайнера и позволяющим ему свободно выражать себя. Кроме того, буквы дают понять, что они предназначены для особой цели, а не для повторного использования, в отличие от шрифтового дизайна. Таким образом, визуальное восприятие текста во время чтения может произвести на аудиторию более приятное, творческое и трогательное впечатление.

Анализ последних исследований

Марк Симонсон, анализируя приемы леттеринга пишет, что киноафиши, вывески, обложки журналов, названия фильмов и титры – еще в 1920-х и 1930-х годах почти всегда писались от руки. Шрифт – а тогда это был металлический шрифт – не подходил для этой работы. Слова, которые нам так легко делать с помощью шрифта сегодня, были практически невозможны в то время, поэтому было много работы для леттереров.

Слова, слоги и гласные, нарушая все общепринятые нормы композиции, растворяются в порых цветной бумаги, исследуют пространство и расходятся в пространстве (Весер, 2007). Несомненно, взгляды Учара (2004) и Бесера (2007) на типографику применимы и к леттерингу, поскольку он направлен на то, чтобы передать сообщение в письменной форме и быть прочитанным.

Цель статьи – провести исследования и систематизировать основные стилевые принципы написания букв в искусстве леттеринга.

Изложение основного материала

Творчество развиваясь приобретает различные виды и формы выражения. Совсем недавно рисунки слов, которые в тетрадах рисовались на последних страницах еще не считались особым видом искусства. Леттеринг (от английского «letter» – буква) – это создание сочетания букв с помощью рисунка. Это единственные в своем роде буквы, стилистически продуманные для конкретного текста (слова, предложения) и расположенные в соответствии с композиционным решением в определенном формате. В леттеринге буквы рисуются только один раз и только для определенного контекста. Это главное его отличие от типографики, где в разных текстах одна буква пишется совершенно одинаково.

Леттеринг также отличается от каллиграфии. Каллиграфия – это определенное количество текста, в котором буквы с определенным начертанием повторяются. Каллиграфическое письмо часто используют на грамотах, открытках и пригласительных. При этом буквы не дополняются рисунками в отличие от леттеринга который может дополняться не только рисунками, но и красочным фоном.

В леттеринге каждый символ фразы или цитаты создается вручную, что обеспечивает его оригинальность. Это авторская работа, которая разрабатывается для определенного случая под определенный заказ.

При необходимости после отрисовки вручную эскиза, композиция дорабатывается при помощи компьютерных программ. Не стоит повторять типографские шрифты или каллиграфический почерк. За основу берется всеобщее композиционное решение фразы и расставление смысловых акцентов в ней.

Отличительными чертами леттеринга являются:

- художественная отрисовка букв и слов, не придерживаясь никаких правил, в произвольной творческой фантазии;
- буквы рисуют, а в остальных случаях пишут;
- этот прием написания слов применяется при создании творческих образов в логотипах, плакатах и других видах графического дизайна;
- каждый элемент создается вручную и является уникальным в своем роде;
- все детали композиции леттеринга являются единой картиной.
- отсутствие шаблонов, готовых композиций, стандартных шрифтов. Это полностью полет творческой фантазии.

Популярность леттеринга растет в таких сферах графического дизайна таких как: печатная продукция, фирменный стиль, интерьерный дизайн, дизайн натального рисунка (татуировки). Яркие принты привлекают внимание к брендам, которые сделали леттеринг своей фишкой. В интерьере – это настенные росписи, которые украсят фотозоны, презентации, придадут уют кафе или другим общественным помещениям.

Искусство татуировки составляет важную область современного дизайна, характеризует содержание, образность, художественный язык, стилистику, технику и технологию достаточно распространенной практики. Установлено, что идею татуировки отражают соответствующие композиционные визуальные изображения, созданные в стилистике леттеринга с использованием конкретных технических средств и приемов.

Логотип, как и любое шрифтовое соединение символов, созданный на основе леттеринга отличается построением композиции, которая привлекает внимание. Уникальность таких композиций создает визуальный образ, который хорошо запоминается и отличает его среди других конкурирующих фирм. Со временем, такой логотип не теряет своей оригинальности и часто воспринимается как бренд, то есть неотъемлемая часть фирменного стиля. Такой логотип можно спутать с логотипом на основе наборного шрифта с авторским наследием, но отли-

чается он именно тем, что его композиция решена специально под шрифт или элементы букв в написании названия.

Можно констатировать, что сегодня леттеринг используется почти во всех областях визуальных искусств, которые предлагают пользователю информативную составляющую – короткое сообщение, название и т.д. Леттеринг никогда не терял своей актуальности, созданный с помощью методики набора букв в словах или рисованный вручную, он всегда имел эффект уникальности и оригинальности. А уникальность и является главным критерием для развития маркетинговой стратегии продукта.

Таким образом, логотип, созданный в стиле леттеринга, имеющий в своей структуре зрительные акценты, нарушающие привычное восприятие текста и не соответствующий алгоритму наборного шрифта, приобретает композиционную уникальность, а значит является определенной маркетинговой стратегией, которая оказывает влияние на рекламу и претендует на создание бренда. Есть предложение к категории леттеринга относить такие шрифтовые композиции, которые невозможно воспроизвести инструментами и алгоритмами компьютерных наборных шрифтов.

В соответствии с общим определением, логотипы – это, прежде всего, образы или сочетания букв и образов, графика которых отражает направление деятельности компании или ее продукцию. Если компания намерена расширять сферы деятельности, можно предложить клиенту логотип, основанный на типографическом или же только на графическом изображении. Только техническое задание поможет выбрать тип логотипа, оптимальный для той или иной компании. При этом следует знать, что продвижение на рынок условного изображения или символа потребует скрупулезного изучения всех рекламных материалов, имеющихся в средствах массовой информации. Тогда как раскрутка логотипа, выполненного измененным шрифтом или образно-буквенным сочетанием, носящим индивидуальный характер, запоминается потребителем гораздо лучше.

Ярким примером логотипа в стиле леттеринга является логотип Coca-Cola. Он известен почти каждому человеку. Округлые буквы, написанные от руки на красном фоне, легко узнаваемы среди множества торговых марок. Оригинальное название и начерта-

ние логотипа зарегистрировано в Патентном бюро США. Товарный знак «Кока-Кола», используемый с 1886 года, был официально зарегистрирован в США 31 января 1893 года.

Дизайнеры, которые занимаются рисованием букв и слов называются леттерерами. Во всем мире известны такие имена мастеров-леттереров, как Стефан Кунц (Stefan Kunz) и Лорен Хом (Lauren Hom). Их работы отличаются целостностью композиции, точной передачей настроения.

Виды леттеринга. У этого искусства нет четкой классификации. Но есть стили и формы, которые используются и развиваются в различных направлениях.

В статье рассмотрим некоторые стили и сделаем попытку их классифицировать на основе профессионального подхода к леттерингу, а именно: композиционного решения текста в листе, расстановки акцентов фразы, графического решения композиции букв.

Омбре. Основная особенность этого стиля – градиентное перетекание цвета. Это может быть, как один цвет с разными оттенками, так и разные цвета, которые плавно перетекают друг в друга.

С проработкой фона. Это когда фон заменяет внутреннее начертание буквенных символов.

С проработкой деталей. В этом случае упор также смещается с букв, но теперь на декорации.

Трёхмерный объем. Прием один из самых сложных, так как требуется понимание перспективы и тщательная детальная проработка.

Винтажный. Как на американских плакатах в 19–20 веке. Ему характерны особые цвета, засечки, текстура и декоративность.

Граффити. Граффити – это целая субкультура, отделяющая от себя другие стили.

Готический. Мрачный стиль со ссылкой на средневековье. Основа стиля – готические шрифты.

Уложенный в рисунок (силуэт). Тот вариант, когда сначала выполняется рисунок, а затем в силуэт размещаются слова.

Смешивание стилей. Когда первое слово напоминает печатный шрифт, второе – рукописный, третье – граффити, а четвертое – каллиграфию.

С компьютерной обработкой. Когда рисованные скетчи переводятся в компьютерную графику для дополнительной обработки.

С помощью техники леттеринга можно создавать надписи: на бумаге, доске, стене или на компьютере – в любом графическом редакторе. Ручное изготовле-

ние поздравительных открыток, визиток, объявлений, плакатов и прочее. Пример, всем знакомый, – леттеринг, сделанный мелом на доске.

В ресторанах и магазинах этот стиль часто используют для объявлений о текущих акциях, в оформлении меню или просто украшения интерьера. Хотя сегодня леттеринг является более иллюстративным, он несет в себе функцию передачи сообщения и чтения, поскольку содержит письменность. На данный момент все смысловые нагрузки, которые делают типографику читаемой, формируются в леттеринговых построениях таким же образом. Разборчивость – это сбор всех составляющих, которые делают письмо читабельным. Эти качества позволяют читателю воспринимать написанное с минимальными усилиями. Хотя удобочитаемость текста зависит от количества букв в строке, характера написания, размера текста, длины строки, взаимосвязей и расположения букв, слов и строк и все же – это результат всех элементов дизайна на странице, который зависит от того, как они размещены и какой эффект производят в целом.

Выводы

Выявлено, что искусство леттеринга составляет важную область современного дизайна, характеризует содержание, образность, художественный язык, стилистику, технику и технологию достаточно распространенной практики.

Установлено, что идею леттеринга отражают соответствующие композиционные визуальные изображения, созданные в определенной художественной стилистике с использованием конкретных технических средств и приемов.

Проведенное исследование позволило обобщить теоретико-методологические подходы к изучению проблемы леттеринга и выявить специфику и лексемное содержание леттеринга как современной дизайнерской практики.

Обнаруженные художественные особенности произведений в стиле леттеринга дают основания в последующих исследованиях более содержательно проследить тенденции искусства леттеринга в европейском и мировом масштабе, его влияние на современную моду, дизайн и другие явления, сочетающие художественную и социальную сферу. Будущие перспективы исследований возможны в раскрытии специфики искусства леттеринга в смысле модной тенденции как одно из направлений современного дизайна.

Проведен анализ основных приемов построения буквенных начертаний в стилях леттеринга. Надписи имеющие уникальный характер нередко используют для фирменного стиля. Например, в логотипах Coca-Cola и Disney использован именно леттеринг. Название компании, написанное общедоступным шрифтом, не отличается броской запоминаемостью. А с леттерингом надпись точно будет единственной и неповторимой. Эту технику тоже часто применяют в рекламе.

Но леттеринг – не только визуальный компонент узнаваемости. Иногда это и просто красиво. Рисованными буквами оформляют открытки и сувениры, книжки и заставки фильмов. Часто приемы леттеринга используют в интерьерах жилых и коммерческих помещений как постеры, рисуют буквы прямо на стенах или наносят их мелом на доски.

References

1. Kari Ferraro, Artur Nyuholl, Yudzhin Metkalf, Dzhon Stivens. Osnovyi kalligrafii i letteringa / Ferraro Kari, Nyuholl Artur, Metkalf Yudzhin, Stivens Dzhon; per. s angl. yaz. L. I. Stepanovoy.– Moskva: Izdatelstvo AST, 2022.– 192 s.: ill.– (Akademiya risovaniya).
2. Liepina Anna. Kurs po letteringu i kalligrafii / Anna Liepina.– Moskva: Izdatelstvo AST, 2023.– 144 s. 3. [s il.] – (SuperKurs po risovaniyu) Gordon, Yuriy Kniga pro moi bukvyi / Yuriy Gordon.– Moskva: Mann, Ivanov i Ferber, 2022.– 264 s.: il.– (Podarochnyie izdaniya MIF)
3. Hish, Dzhessika H53 Pro lettering. Ot karandashnogo nabroska do vektornoy grafiki: protsess raboty profesionalnogo letterera / Dzhessika Hish; per. s angl. Natali Dovnar.– M.: Mann, Ivanov i Ferber, 2020.– 176 c.: il
4. Umpeleva Olga Yurevna. Osnovyi kalligrafii i letteringa. Propisi / O. Yu. Umpeleva.– Moskva: Izdatelstvo AST, 2019.– 112 s.: il.– (Luchshie knigi po risova niyu).
5. Grey Mister Lettering. Tvorcheskiy kurs / Grey M.– Moskva: Izdatelstvo AST, 2019.– 128 s.– (Sketch Kurs po risovaniyu).
6. Rolskaya Anna Stilniy lettering s Annoy Rolskoy. Vse, chto nuzhno znat o bukvah, stilyah, kom pozitsii i dekore / Anna Rolskaya.– M.: Mann, Ivanov i Ferber, 2018.– 176 s.: il.

7. Zauerborn Annika. Kalligrafiya i lettering. 1000 elementov oformleniya dlya vashego tvorchestva / Frau Annika; [per. s nem. E. V. Bobrovoy]. – Moskva: Eks mo, 2018. – 144 s.: il.
8. Chulyuskina Tatyana Bukva k bukve. Lettering dlya nachinayuschih / Tatyana Chulyuskina. – M.: Mann, Ivanov i Ferber, 2018. – 112 s.: il.
9. Dudas, Anna Yurevna. Kalligrafiya i lettering / A. Yu. Dudas. – Moskva: Izdatelstvo AST, 2019. – 112 s.: il. – (Luchshie knigi po risovaniyu)

Информация об авторах

Потапенко Анна Михайловна, старший преподаватель, член Союза дизайнеров Украины, кафедра «Дизайн», Национальный университет «Запорожская политехника», Запорожье, Украина

Адрес: 69063, Украина, г. Запорожье, ул. Жуковского, 64

E-mail: 123design@ukr.net; Тел. +380678509126

ORCID: 0000-0003-2326-6322

Потапенко Николай Васильевич, старший преподаватель, член Союза дизайнеров Украины, кафедра «Дизайн», Запорожский национальный университет, Запорожье, Украина

Адрес: Запорожский национальный университет, 69600, г. Запорожье, ул. Жуковского, 66

E-mail: nikolay.pnko@gmail.com; Тел. +380662710714

ORCID: 0000-0003-4634-7424

Пантус Нина Михайловна, старший преподаватель, член Союза дизайнеров Украины, кафедра «Дизайн», Национальный университет «Запорожская политехника», Запорожье, Украина

Адрес: 69063, Украина, г. Запорожье, ул. Жуковского, 64

E-mail: pantus_n@ukr.net; Тел. +380677507264

ORCID: 0000-0001-6615-2670

A. M. POTAPENKO ¹

M. V. POTAPENKO ²

N. M. PANTUS ¹

¹ National University “Zaporozhye Polytechnic”, Zaporozhye, Ukraine

² Zaporozhye National University, Zaporozhye, Ukraine

FEATURES OF LETTERING STYLES IN GRAPHIC DESIGN

Abstract

Objective: to identify the features of the stylistic unity of one of the ways of writing letters – lettering. This study examines the techniques in the field of lettering, which is an illustrative approach, as well as its use in advertising, in the press and printing.

Methods: comparative analysis, analytical-synthetic method based on the principle of historicism.

Results: the article analyzes the art of forming letters in the style of lettering.

Scientific novelty: systematization of the main types of lettering style.

Practical significance: the results of the study can be useful in the humanitarian training of specialists, mastering their knowledge in the field of art theory, for practical use by artists, graphic designers.

Keywords: lettering, print advertising, letter design, illustration.

Information about the author

Anna M. Potapenko, senior lecturer, member of the Union of Designers of Ukraine, Department of Design, National University “Zaporozhye Polytechnic”, Zaporozhye, Ukraine

Address: 69063, Ukraine, Zaporozhye, Zhukovsky st., 64

E-mail: 123design@ukr.net; Tel. +380678509126

ORCID: 0000-0003-2326-6322

Mykola V. Potapenko, Senior Lecturer, Member of the Union of Designers of Ukraine, Design Department, Zaporozhye National University, Zaporozhye, Ukraine

Address: Zaporozhye National University, 69600, Zaporozhye, st. Zhukovsky, 66

E-mail: nikolay.pnko@gmail.com; Tel. +380662710714

ORCID: 0000-0003-4634-7424

Nina M. Pantus, senior lecturer, member of the Union of Designers of Ukraine, Department of Design, National University “Zaporozhye Polytechnic”, Zaporozhye, Ukraine.

Address: 69063, Ukraine, Zaporozhye, Zhukovsky st., 64

E-mail: pantus_n@ukr.net; Tel. +380677507264

ORCID: 0000-0001-6615-2670

Раздел 3. Кино-, теле- и другие экранные искусства

Section 3. Film, TV and other screen arts

УДК 778.5

DOI: 10.29013/EJA-23-1-33-37

АЛИЕВ Э. В. ¹

¹ Кафедра “Дизайн среды” Азербайджанский Университет Архитектуры
и Строительства, Азербайджан. Баку

ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В КИНОИНДУСТРИИ

Аннотация

Цель: В статье рассматривается применение цифровых технологий в современной киноиндустрии. Кроме того, было проанализировано влияние различных видов информационных технологий, в том числе систем искусственного интеллекта и других графических технологий на современную киноиндустрию и полученные результаты.

Методы: сравнения, обобщения, наблюдения, системного анализа.

Результаты: В результате исследования становится ясно, что Motion Capture, Cloud, 3D и другие передовые технологии вывели современную киноиндустрию на совершенно новый, более высокий художественный уровень.

Ключевые слова: Цифровые технологии, ИТ, Кинематография, Motion Capture, 3D, Deep Fake, Киноиндустрия, Медиа, Режиссёр.

.....
Для цитирования: Алиев Э. В. Проблемы использования цифровых технологий в киноиндустрии // European Journal of Arts, 2023, №1. – С. 33–37. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-33-37>
.....

Введение

Стремительное развитие информационных и коммуникационных технологий оказало сильное влияние на многие области искусства, что в конечном итоге привело к динамичному развитию отдельных областей искусства. Одной из областей искусства, динамично развивающейся под влиянием и непосредственным участием современных информационных технологий, является кино. Сама по себе кинематография полностью зависит от информационных технологий. Иными словами, художественный продукт в кинематографе не может быть созданным и существовать без

определенных технологических средств, различного цифрового оборудования, суперкомпьютеров, цифровой техники и медиа устройств.

В результате научно-технического прогресса в искусстве произошли коренные изменения. Новые технологии оказали большое влияние на динамику художественного процесса. Уровень технологизации искусства повышается за счет взаимодействия информационных и коммуникационных технологий [1–27, 2–56]. С точки зрения формообразования в искусстве эти процессы приводят к проникновению чисто технологических форм в художественную сферу, что,

в свою очередь является эстетической стилизацией [3–55].

В настоящее время в области кинематографии используются многие современные технологии. Современные технологии, такие как захват движения, 3D, облачные технологии делают искусство кино с каждым годом все интереснее, привлекательнее и дороже. Этот тип технологических инноваций создает условия для воплощения в кинематографе фантастических идей, появления нереальных образов и пространств. Современное цифровое оборудование и технологии помогают воплощать в жизнь идеи деятелей киноиндустрии, находить высокохудожественные решения, дарить зрителям приятные ощущения. Таким образом технические средства, медиа технологии, системы и программы оказывают существенное влияние на динамику развития художественного процесса.

Результаты исследования

Одной из современных технологий, используемых в киноиндустрии, являются «Облачные» технологии (*ing. Cloud*). В основе технологии лежат системы обработки, хранения и передачи данных. Компьютерные ресурсы для обработки цифровых данных на основе этой технологии предоставляются пользователю сети Интернет в виде *on-line* услуги.

Киноиндустрия – сфера массового творчества, и кинематографисты обычно работают большими командами, группами и творческими коллективами. У каждой из этих команд свои цели и задачи. В настоящее время такие группы продолжают действовать в разных географических зонах, иногда за тысячи километров друг от друга. Современные информационные технологии обеспечивают продуктивные и устойчивые условия работы таких коллективов. В этом случае «облачные» технологии могут оказать огромную поддержку в работе этих команд. Цифровой материал, собранный при производстве фильмов, обрабатывается на суперкомпьютерах с большим объемом памяти и сохраняется в любой момент времени в совершенно другой географической зоне, сохраняясь по «облачным» технологиям. Таким образом, «облачные» технологии ускоряют работу творческих коллективов и рабочих групп и позволяют быстрее использовать и обрабатывать медиа-информацию.

Одной из самых современных технологий, используемых в киноиндустрии, является технология Виртуальной реальности. Виртуальная реальность (*ing. Virtual reality*) – это искусственный, воображаемый

мир, компьютерная система, созданная техническими средствами, передаваемая зрителям посредством зрения, слуха, осязания и других ощущений. Система обеспечивает визуальные и звуковые эффекты, которые переносят зрителя в воображаемый мир за экраном. В данное время эта технология в основном используется в коротких рекламных роликах, различных видеороликах и видеоиграх. Есть определенные изъяны и недостатки технологии производства больших художественных фильмов. Однако технология виртуальной реальности уже используется в крупномасштабных экранных постановках. В 2017 году на экраны вышла военная драма режиссера Кристофера Нолана «Дюнкерк». Фильм основан на событиях битвы при Дюнкерке во время Второй мировой войны.

Еще одна технология, которую активно используют творческие коллективы, – технология *Motion Capture*. *Motion Capture* или технология «захват движения» позволяет оцифровывать действия актера, а затем перемещать трехмерную модель персонажа по желанию. Первые системы технологии захвата движения были оптическими [4–375]. Со временем системы, используемые для захвата движения, эволюционировали, и появились новые инструменты для переноса лицевых мышц актера в трехмерную модель. Эти типы цифровых инструментов можно использовать на масштабных, массовых сценах, а также для более детальных снимков.

Образ Голлума в фильме «Властелин колец» режиссера П. Джексона стал первым фантастическим образом, созданным с помощью технологии захвата движения. За этим фильмом последовал фильм «Полярный экспресс» (2004) режиссера Р. Земейкиса. Фильм вошел в историю как первый фильм, полностью созданный с использованием технологии захвата движения. Почти все кинокритики сходятся во мнении, что «Полярный экспресс» – это поворотный момент в переходе от аналогового к цифровому кино [5–818].

Данная технология широко использовалась в популярном серии фильмах «Планета обезьян». Технология *Motion Capture* была успешно использована в фантастическом военном фильме «Восстание обезьян», снятом режиссером Р. Уайтом в 2011 году. Одну из главных ролей в фильме сыграл Энди Соркис, которого мы знаем по фильму «Властелин колец». Продюсеры фильма широко использовали технологию «захвата движения» как при индивидуальных съемках, так и при создании массовых сцен. Следующий

фильм из серии «Планета обезьян» снял Мэтт Ривз. Научно-фантастический военный фильм «Планета обезьян, революция» вышел в прокат в США 11 июля 2014 года. Как и в предыдущем фильме, Э. Соркис сыграла одну из главных ролей в этом сценарии, и фильм богат технологиями захвата движения. *Motion Capture* позволяет режиссеру создавать (или формировать) массовые сцены, основанные на игре нескольких актеров [6–11]. Эта возможность максимально реализована в фильме «Планета обезьян, революция». Цифровые технологии, использованные в фильме, не мешают общей драматургической линии сюжета, и способны постоянно запереть зрителя на экран. Последний фильм серии – «Планета обезьян. Война» вышла на большие экраны в 2017 году. Как и прежде, фильм снял Мэтт Ривз. В фильме максимально использованы возможности технологии, и как в индивидуальных, так и в публичных сценах технология захвата движения показала себя на высоком уровне и была представлена зрителям замечательными сценами.

Одним из последних фильмов, в котором использовалась технология захвата движения, стал приключенческий фильм «Зов хищников», основанный на коротком романе, написанном писателем Джеком Лондоном в 1903 году и вышедшем на экраны в начале 2020 года. Фильм был снят режиссером Крисом Сандерсом с Харрисоном Фордом в главных ролях и созданным компьютером (*Computer-generated imagery*) псом по кличке Бек. Актер, каскадер и тренер Терри Нотари сыграл на съемочной площадке роль Бека (собака). В результате применения технологии *Motion Capture* получился очень интересный и красочный художественный продукт.

Одной из самых современных технологий, используемых в современном кинематографе является 3D, т.е. Технология Трехмерного Изображения. В сентябре 2012 года на Нью-Йоркском кинофестивале состоялась премьера приключенческой 3D-драмы «Жизнь Пи» режиссера Энга Ли. Фильм основан на одноименном романе писателя Яна Мартеля, опубликованном в 2001 году. В книге рассказывается история молодого человека, оставшегося наедине с несколькими дикими животными в открытом море в результате кораблекрушения после шторма. В фильме используются 3D-технологии для создания фантастических пространств, животных и других нереалистичных изображений. Бенгальский тигр, который остался в той же лодке, что и главный герой фильма,

был разработан полностью в 3D-формате, и с помощью технологии были получены высоко реалистичные изображения. События и образы в фильме очень нереальны, но одновременно убедительны. Такого фантастического результата можно добиться только с помощью современных информационных и коммуникационных технологий. При просмотре фильма «Жизнь Пи», созданного с применением многих вышеперечисленных современных технологий, у зрителя складывается впечатление, что он находится в фантастической сказке.

Современные цифровые технологии и системы искусственного интеллекта усложняют различение настоящих и поддельных медиа. Следующей технологией, основанной на системах искусственного интеллекта, является технология *Deep Fake*. Технология позволяет адаптировать почти любое изображение к движущемуся видеоизображению. С помощью *Deep Fake* можно создать поддельное, нереалистичное видео, поместив любое визуальное изображение на совершенно другое видеоизображение. Цель состоит в том, чтобы создать цифровой анализ и медиа-изображения на основе цифровых медиа, которые создают гиперреальные видеоизображения, которых на самом деле никогда не существовало.

Следует отметить, что применение этой технологии привело к появлению в мире множества нелегальных видеороликов и фейковых изображений. «Благодаря» технологиям увеличилось количество нереалистичных видеороликов с участием знаменитых людей, особенно непристойных (эротических) видеороликов [7].

В 2018 году медиахудожник Джозеф Айерле представил короткометражную видео «Un'emozione per sempre 2.0» с участием всемирно известной итальянской актрисы Орнеллы Мути [8]. Проект представляет собой виртуальное путешествие итальянской актрисы, ставшей очень популярной в 70–80-х годах прошлого века, в современный мир, век Инстаграма и медиа технологий. С помощью технологии *Deep Fake* была оживлена модель цифровых черт лица на основе 2000 фотографий актрисы. Фотографии изучаются с помощью систем искусственного интеллекта и одета как маска на лицо другой актрисы, Кендалл Дженнер. Весь процесс от начала и до конца происходит на цифровой платформе, а в результате молодая и красивая О. Мути, известная личность 70–80-х годов прошлого века, путешествует по современному миру.

В 2021-м году на турецких СМИ и телевизионных площадках начал транслироваться рекламный ролик Ziraat Bank с участием покойного актера Камала Сунала потерявшего жизнь ещё в 2000 году. Рекламный ролик был снят с участием актера Мехмета Курта, а образ покойного актера был возрожден в лице М. Курта с помощью технологии *Deep Fake* [9–80]. Мы верим, что в ближайшее время технология *Deep Fake* получит более широкое применение в художественном процессе, и с помощью технологии в искусстве кино, наряду с покойными актерами, можно будет вернуть пожилых актеров с ограниченной подвижностью в современные киноленты в виртуальном формате [10–97].

Заклучение

Таким образом, с помощью самых высокотехнологичных систем и оборудования создаются качественные и современные художественные фильмы, которые в итоге выходят на большие экраны. Технологические инновации активно и непосредственно участвуют в создании произведений искусства. *Motion Capture*, *Cloud*, *3D* и другие современные медиатехнологии выводят искусство кино на совершенно новый и необычный уровень. Используя современные технологии, творческие коллективы превращают фантастические и когда-то неубедительные идеи в реальность и представляют их широкой аудитории. Как видно из примеров, профессиональное применение новых информационных технологий делает фильмы более привлекательными и привлекательными.

Список литературы

1. Əliyev – E. V. *İnternet texnologiyalar və incəsənət*. – Bakı: 2018. – 171 səh.
2. Алиев Э. В. Новые языки культуры: взаимовлияние интернет – технологий, телевидения и кино. – *Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University*, – № 2. 2014. – С. 56–58. URL: http://vestnik.tspu.ru/archive.html?year=2014&issue=2&article_id=4393
3. Абдуллаева Р. Г. Проблема художественного стиля в информационной культуре. Государственная Академия Художеств Азербайджана, – Баку, 2005. – 55 с.
4. Gross M. M. Analysis of human movement using digital video. – *Journal of Educational Multimedia and Hypermedia*. – Vol. 7. – No. 4. 1998. – P. 375–395. URL: <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=301042>
5. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. В сторону посткино и далее: Диалог эстетиков о новейших тенденциях в арт-движении // *Искусствознание*, – № 3–4. 2007. – С. 818–825. URL: <http://iph.ras.ru/page11290709.htm>
6. Aliyev Elshad. The impact of the Motion Capture technology on artistic process in film art. *European Journal of Arts*. – No. 2. 2015. – 11 p.
7. Lin Yuru, Krishnaveni Parvataneni. Deepfake Generation, Detection, and Use Cases: A Review Paper. *International Journal of Computational and Biological Intelligent Systems (IJCBIS)* – Vol. 03. – Issue 02. October, 2021. URL: <http://ijcbis.org>
8. Lin Yuru, Krishnaveni Parvataneni. Deepfake Generation, Detection, and Use Cases: A Review Paper. *International Journal of Computational and Biological Intelligent Systems (IJCBIS)* – Vol. 03. – Issue 02. October, 2021. URL: <http://ijcbis.org>
9. Acar H. M., İmik Tanyıldızı N. Reklamda yapay zekâ kullanımı: Ziraat Bankası #senhepgülümse reklam filminde deepfake uygulamasının görsel anlatıya etkisi. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi (KİAD)*, – (8). 2022. P. 78–99.
10. Elşad Əliyev. Süni zəkanın bədii yaradıcılıq potensialı. “Avropa” nəşriyyatı. – Bakı. 2021. – Səh. 97.

Информация об авторе

Алиев Э. В., Доктор философии по искусствоведению, доцент, Кафедра “Дизайн среды”. Азербайджанский Университет Архитектуры и Строительства, Баку, Азербайджан
Адрес: Айна Султанова, 11, Баку, Азербайджан
E-mail: aliyev.science@gmail.com; Тел: (+994 12) 539 10 45
ORCID: 0000-0002-9017-1254

E. V. ALIYEV¹¹ *Department of "Environment Design" Azerbaijan University of Architecture and Construction, Baku, Azerbaijan*

PROBLEMS OF USING DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE FILM INDUSTRY

Abstract

Problem: The article discusses the use of digital technologies in the modern film industry. In addition, the impact of various types of information technologies, including artificial intelligence systems and other graphic technologies, on the modern film industry and the results obtained were analyzed.

Methods: comparisons, generalizations, observations, system analysis.

Results: As a result of the study, it becomes clear that Motion Capture, Cloud, 3D and other advanced technologies have brought the modern film industry to a completely new, higher artistic level.

Keywords: Digital technologies, IT, Cinematography, Motion Capture, 3D, Deep Fake, Film industry, Media, Director.

Information about the author

E. V. Aliev, PhD in Art History, Associate Professor, Department of "Environment Design". Azerbaijan University of Architecture and Construction, Baku, Azerbaijan

Address: Ayna Sulstonova, 11, Baku, Azerbaijan

E-mail: aliyev.science@gmail.com; Tel: (+994 12) 539 10 45

ORCID: 0000-0002-9017-1254

M. M. MAKHMUDOV ¹

¹ “Theater decoration painting” of the National Institute of Art and Design
named after Kamoliddin Behzod, Tashkent, Uzbekistan

CLASSICAL EXAMPLES OF WORLD LITERATURE IN UZBEK ANIMATION ART

Abstract

The purpose of the research: This article analyzes the unique style and skills of the artists in animated films created on the basis of the classical literature.

Research methods: analysis, synthesis, observation, comparison, conversation.

Research results: As a result, a bright landscape, a dress of characters, architectural structures, relying on the oriental miniature style, are interpreted in the language of animation with a unique elegant taste.

Practical application: The films “Bahrom and Dilorom” and “Black Palace” based on Alisher Navoi’s “Sabb’ai sayyor” epic in Uzbek multiplications were expressed in the developed perekkladka technology, original paints during this period. Another film based on the epic “Farhad and Shirin”, which glorifies high love, was screened in A. Navoi’s “Khamsa”.

Keywords: multiplication, painting, image, style, rhythm, unique colors, computer graphics, special effects, technology, miniature, scenario, screen, conception, film artist, creation, interpretation.

For citation: M. M. Makhmudov. Classical Examples of World Literature in Uzbek Animation Art // European Journal of Arts, 2023, №1. – C. 38–41. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-38-41>

Introduction

Animation films are popular among young audiences for their interesting portrayal of characters, rich in powerful dynamics, colorful appearance, and being able to attract attention. Well-known director S. Eisenstein-the art of animation (the term “multiplier” is also used) is a connection between physiological sensations and the “high” aspirations of the mind in the process of complementing the figurative picture of the world. One of his most important tasks – the basic understanding of man, the evolution of the world, his complex and emotional appearance, as well as the processes taking place there, he described the phenomenon of animism as one of the main and most important in human thinking, with which any objects and natural phenomena come to life. The creation of such films is an extremely complex process, and this type of art began to appear in our country in the second half of the 20th century.

Talented creators Yu. Petrovs and D. Salimov was considered, the father of the Uzbek animation art, who

have been working in the field of cinema. Because the first Uzbek animation film occurs as a result of the search and hard work of these creators. Talented creator Yu. Petrov brings about 200 pages of instruction on the creation of an animation film from the Soyuzmultfilm studio, founded in 1936 in Moscow, in order to study the secrets and hardships of this art. As a result of mastering them, they will create the first multiplicative film in the 1965 puppet technology called “6 × 6 square”. This film is aimed at the use of chemicals in the fight against cotton pests, which are the wealth of our people. The Film will later give impetus to the creation of a series of paintings. As a result, films are created to date in more than 200 different genres and technologies.

We know that in the process of creating a film for children, all aspects of the work are taken into account. That is, a literary work suitable for a cartoon, legends, narratives and epics of folk oral creativity, fairy tales of traditional genres are sorted out. But we know that not every work corresponds to the language of this type of

art. For this reason, the choice of a work is also one of the difficult processes. It is observed that along with Uzbek folk tales, myths and legends, world literary works are also addressed in this regard.

Materials and methods

In particular, director K. Kamolova's "The rain of The Sun" (1971), "Don't say little to us" (1972), director N. Tolakho'jaev's "Pleasant rain" (1984), Based on the poem "Happy Prince" by director and artist M. Mahmudov (1992), "Nightingale" (1999), "There is a blessing" (2004), as well as the epic "Farhad and Shirin" (2010), which glorifies the high love embodied in the work "Bahram and Dilorom" (1996) based on the poem "Saba'ai sayyor" ("seven planets") by our great thinker Alisher Navoi, the epic it is permissible to cite films based on "Loin and Durroj" (2010).

Famous film theorist I. Weisfeld argues that the art of animation has more aspects than cinema. He cites to the viewer the random aspects of physical action, the importance of allegorical and symbolic construction, the importance of abstract and unifying thoughts. Talented director Kamara Kamolova played a major role in the creation of a number of films in Uzbek multsan. For the first time in Uzbek animation, he creates a film that captures world literary works. His painting "The rain of The Sun" is based on the story of the Romanian writer Popescu created, the film focuses more on the character's behavior, ideality, opening the character's psychology than on external ornaments, beautiful decorations.

Film artist V. Gridnev creates decorations in proportion to the spirit of the characters. About this the film critic M. Mirzamuhamedova writes: "unsuitable worn-out boots, broken pathophone, hardened clay, engraved bag full of dark earth also represent the mood of a dancer with a broken leg". The main character of the work is a dancer made of porcelain, which is so naturally worked out that her dances affect the viewer like a real dancer's game and give aesthetic pleasure. The fact that the authors of the film used the technique used in the puppet theater is achieved that it is rich in dynamics. As a result, the speed of the mouse's rope game goes into the dance of the dancer. But since the control of the character's movement from the top is clearly visible, it is sometimes felt that these actions are art. But nevertheless, the authors convincingly expressed the idea of mutual assistance based on the film. When a mouse comes to the aid of a dancer with a broken leg, the events of the girl sacrificing herself and adopting her from death when her friend's

life is in danger are impressively described through the character's character and behavior.

The director later creates the painting "Don't say little to us" based on the Turkmen folk tale. This drawing, created on puppet technology, uses the multiplicative specification quite reasonably. In the work, satirical characters come out much more eloquent, and their appearance can be called truly exaggerated. That is why in the frame negative characters are more impressively expressed than positive ones. The work is distinguished from the author's previous films by its richness in acute dynamic events. The main character, Tariquy's mastery of xiyla, is directed against the cruel rich, and not to pretend to be like other characters. As a result of viewing the film, children learn to think independently through the multiplicative tool.

In the development of Uzbek animation, along with puppet films, drawing films were also created. Among them, one of the most successful films is the director N. Tulaxo'djaev and artist S. Alibekov's American science fiction writer Ray Bradbury is a film "It's going to rain cute" (1984), based on the comic of the same name. The film is the first created film for an older audience, and the idea of the work is strongly interpreted through a number of characters. The film tells the story of the threat of atomic war on Earth in a philosophical light, predicting the future.

The creators describe a deep penetration into human psychology through this fantastic work. The painting is illuminated in a fantastic state that after the war, humanity turns into ashes and settles on the ground. The film describes a destroyed view, expressed by the deplorable state of the fire, which roared after the explosion of the atom. In this horror story, the hope for light is challenged by the artist to a cute image behind a mirror, showing that there is hope for life through a bird striving for a drawn landscape. And in fact, there is not a trace of any pleasant scenery left around. It is shown only in the drawn landscape. The achievement of the creators in this film can be seen in the fact that the idea of the work, that is, the preservation of the future from an atomic war and the awareness of people from such a danger, is strongly expressed through a small amount of images and pictorial means. Since the Film was created so skillfully, the main prize at the International Film Festival (Leipzig) will be considered worthy of the "Golden Dove" and the "Silver Mikeldi" prizes at the film festival in Bilbao, Spain. Film artist skilled creator S. Alibekov is an artist of many such

fantastic deep Tagma films. Having grown up in the Uzbek multiplicative school, this creative person continues to work in the city of Moscow today.

Uzbek cartoons refer to Uzbek classical literary works as a result of increased attention to the creation of the image of a national character, National Heroes, theme and genre diversity. Director and artist M. Mahmudov for the first time, will try to screen the film "Bahram and Dilorom" (1996) based on the poem "Sab'ai sayyor" ("seven planets") by our great thinker Alisher Navoi "Hamsa". As a creative artist, A. Navoi writing a scenario that corresponds to the glorious and fascinating artistic words of Nazmi, giving the spirit of the epic, seeks visual means of expression, taking into account the artistic beauty, elegance and fascination of the word art in it. As a result, a bright landscape, a dress of characters, architectural structures, relying on the Oriental miniature style, are interpreted in the language of animation with a unique elegant taste.

The main characters of the film Bahram's high interest in Dilorom are illuminated by his special feelings and spiritual experiences through pictorial actions. The heroes' national royal dress based on the work and its traditional appearance atmosphere exalted the spiritual culture of the film in the expression of colors. Also on the basis of The Thinker's epic "Wonder ul Abror" is also the author of the scenario R. Jabborov and with artist S. Silka in collaboration, he creates the film "Lion and Durroj". Film is expressed in bright color and the plots are reflected in the forest area. In the film, the character mother lion teaches her child to be fearless, brave and learn hunting lessons. Since the lion is the strongest and most fearless among forest animals, all creatures are worried about him. In the film, The character Durroj is shown in the form of a deceitful image, and it is interpreted what consequences a false discourse brings. Through these pictorial images, a person's emotion is conveyed to the viewer with the expression of interesting adventures. In the film, such human qualities as not lying, being honest and truthful are glorified.

The best work in the field of film art on the occasion of the 20th anniversary of the independence of our country will be awarded with the award and Diploma of the "Chronicle of Independence" competition, as well as a special diploma of the "greatest, most dear" Republican competition. At the same time, film screenings began on the basis of the epic Farhad and Shirin, which glorifies the High love embodied in Hamsa. The film based on this

epic is the author of the scenario E. Khasanova, director N. Tolaxo'djaev and artist A. Gvardin it will be shown on the animation screen under the auspices.

The high interest in this film was interpreted by Uzbekistan through national, specific features. The pictorial appearance of the film is illuminated in bright colors, and the images artistically represent the content of the epic. The description of the existing buildings in it shows the architectural monuments of our country. The background of the film is created in a chromatic tone in harmony with other details and characters in the frame. Familiar with this epic, the reader, while imagining the images and plots of the characters described in the work, acquires a deep meaning through their pictorial appearance in the film process.

Discussion

The owner of the building, who later spread the world of Uzbek animation art, M. Makhmudov and artist M. Karabaev screens the film "Nightingale" (1999). It was given to him by the writer X. Andersen, who lived and worked in the 19th century takes the fairy tale of the same name as a basis. The creator mazur writes a scenario based on a skirt, changing some of its plots. The story of the fairy tale in the palace of the Chinese emperor is interpreted in Central Asia in the film. The main idea in the film is always to prove that the pursuit of good is not a banal external beauty, but a real inner beauty.

The plot of the film takes place in the King's Palace, and the pictorial appearance of the characters is described in the style of Oriental miniature. The artist expressed their dresses in a bright colorite, in a look typical of the courtiers. Especially when the main character of the film is surrounded by a fake-made "Nightingale", like a fictional, eye-catching toy, and not a real, lively "Nightingale", when the King and his ministers are fascinated, the rhythm in the frame is illuminated in mutual proportions. The king, lying on his deathbed, is disappointed in the Nightingale, who could not cure his pain and did not have enough strength. Listening to the pleasant voice of a lively "Nightingale" at a time of despair, he talps on it. This film was awarded the nomination "The most kind film" of the International Festival of children's animation cinema, held in Moscow in 1999, and the main prize is awarded "Golden Fish" and also introduces Uzbek multiplicative art to the world. Skilled director and artist M. Mahmudov entered Uzbek animation art as a young creative person in the years of independence. Together with Vlasov, the Danish children's writer X. Ander-

sen creates a comedy genre film called “Bohr blessing” (2004) based on an ancient tale called “no matter what a man does, bari is excellent”. In this film, the creator changes the space in it to the Uzbek land, preserving the idea of the writer.

The film interprets plots characteristic of the lifestyle of the Uzbek people, and the colors embodied in the shots are mainly achromatic colors. The details described in it have a national appearance, that is, the jugs in the charkhpalak, the architecture of the houses, the oriental market and the equipment have found a compositional solution. But despite the fact that the pictorial appearance of the created characters and plots was found so well, the events reflected in the film are precisely the traditions of our people, which are characteristic of their traditions, are illuminated. In the course of the events

described in the series, The thoughts and desires of the main characters and their behavior were expressed in a monad to our culture. The film shows funny events, and through the mutual dialogue of the characters, a large and small audience acquires specific visions. Created on a drawing computer, this film will be awarded a special prize of the 2006 International Film Festival “Animay-ovka” in the city of Mogilyov and a diploma of the 3rd International Eurasian festival in Smolensk.

Conclusions. By interpreting the classical works of world literature on the screen, Uzbek animation art managed to realize the long-standing tasks set by it in harmony with the goals and ideas set by the new era. After all, our classical literature serves to expand the sphere of thinking and further enrich the worldview of the growing younger generation.

References

1. Mirziyoyev Sh. M. “Ensuring the rule of law and human interests is a guarantee of the development of the country and the well – being of the people”. – T.: Uzbekistan. 2017.
2. Karimov I. A. “High spirituality is an invincible power”. – T.: “Spirituality”, – 2008.
3. Art of Uzbekistan (1991–2001) // editorial board: H. Karamatov, N. Zhuraev, T. Lambiev and others: scientific editor: A. Doctor. – T.: East, 2001.
4. Haydarova N. T. Problems of Character Creation in Animation Films of Uzbekistan // *Webology*, / – Vol. 19.– No. 1.– January, 2022.– 1587 p.
5. Khaydarova N. T. Artist skills in Uzbek animation films created based on Alisher Navoi’s works // *Art and Design: Social Science*, – Vol. 02.– Issue 01. 2022.– P. 24–25.
6. Khaydarova N. T. Problems of interpretation and development of classic works in Uzbek animation art // *European Journal of Arts*. – No. 1. 2020.– P. 157–162.
7. Haydarova N. T. Special effects in modern Uzbek animated films // *European science review*. – No. 3–4. March-April, 2021.– 20 p.
8. Ortikov A. The importance of the artist’s work in cinema art // *European science review*. – No. 3–4. March-April, 2021.– 8 p.

Information about the author

Mavzur Mansurovich Mahkmudov, Dotsent of “Theater decoration painting” of the National Institute of Art and Design named after Kamoliddin Behzod, Tashkent, Uzbekistan

Address: Askia st., 27, Tashkent, Uzbekistan

E-mail: mmavzur@mail.ru.; Tel: +998 71 255-99-18

ORCID: 0000-0002-6947-084X

N. T. HAYDAROVA ¹

¹ “Theater decoration painting” of the National Institute of Art and Design
named after Kamoliddin Behzod, Tashkent, Uzbekistan

THE ROLE OF TECHNOLOGY IN MODERN UZBEK ANIMATION AND ISSUES IN PERSPECTIVE

Abstract

The purpose of the research: This article analyzes the creation of Uzbek animated films in various technologies, their influence on the artistic image created in modern technologies, starting with the first puppet cartoons.

Research methods: analysis, synthesis, observation, comparison, conversation.

Research results: Uzbek animation is interpreted in the above technologies, the development of which can be cited as follows. Puppet technology took the lead among technology until independence. Later, the drawing became richer with the film, and as a result of the addition of perekkladka technology, the type of technology increased. At the beginning of the years of independence, perekkladka technology developed, resulting in the 2000–2005 creation of films mainly on this technology. In these years, although the drawing began to create films in computer technology, but until the adaptation to the new technology, films were created mainly on perekkladka technology. In the meantime, works were also created on plasticine technology. But the reason for the presence of specific complex processes of plasticine material was not created much work in this technology. From 2006, the entire drawing was switched to computer technology, and from 2010-to three-dimensional computer technology.

Practical application: The following recommendations on the development of technologies in Uzbek animation can be cited: 1) Animation studio provides the necessary equipment for puppet, plasticine, perekkladka films, creating a modern creative environment and conditions, combining several technologies – that is, creating films that embody traditional and modern animation technologies; 2) Creation of a children’s feature film with the participation of the heroes of the best works of the Uzbek multiplier and live actors; 3) The competition should be strengthened by the fact that the creators of the state studio switched to the creation of films in three-dimensional, private studios in two-dimensional technologies.

Keywords: animation, artist, visual solution, technology, relocation, 2D, 3D, combined, visual effect, character, plot, fantasy.

For citation: N. T. Haydarova. The Role of Technology in Modern Uzbek Animation and issues in Perspective // European Journal of Arts, 2023, №1. – C. 42–45. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-42-45>

Introduction

In animation, it is very important in what material the artistic idea is embodied and what method the author uses to implement his plan. As cited in the “Alphabet of anima-

tion”, drawing, puppet, or material used in any animation film determines the importance of dramatic development in time and space [1, C. 33].

In World Animation											
traditional				computer			exotic				
1		2		3		4	5	6	7	8	9
flat		swell		relief		2D	3D	combi-	silhou-	needle	without
draw-	per-	painting	pup-	sub-	plasti-	pow-	(two-di-	(three-di-	nation	ette	a camera
ing	ekladka	on glass	pet	ject	cine	der	mensional)	mensional)			

1		2		3		4		5		6		7		8		9	
In Uzbek Animation																	
draw- ing	per- ekladka	painting on glass	pup- pet	sub- ject	plasti- cine	pow- der	2D (two-di- mensional)	3D (three-di- mensional)	combi- nation								

Looking at the world animation, we will witness that there are more than 200 types of animation art in the world. Even so, works are usually created mainly in about 15 species. This can be cited as follows by world and Uzbek animation (table).

Materials and methods

Its elements were used in feature films until the multiplier became a separate art form in our country. For example, in the children's film "Pakhtaoy" (1956), the revival of the drawing image of the garmsel is observed in such scenes as the increase in the size of the Hasan hand bump, the flying and spreading of paper on the ground. Later, in the film "Mahallada duv-duv gap" (1960), the scene of flaunting at the table turns into paper money and coins, in the film "Abdullajon" (1991), appeared in the scenes of the flying of another planet. The use of animation in cinema continues today, and the visual effects were further enriched in the scenes of the opening of the face of the reproach hero in the film "The Lovemaker" (2007), the revival of the cap in the children's film "The Magic Cap" (2013). And as a separate art form, it was seen in the second half of the 60s and began to be interpreted in different technologies. Each of these technologies has its own expression. Among such technologies, puppet multiplier has its own feature.

The first animation film of our country was interpreted precisely in puppet technology ("On the 6x6 square", 1966). The reason for its creation in this technology was the puppet films of the Russian director Vladislav Starevich.

One of the best works of Uzbek animation in this technology can cite such films as "Magic chest", "Who is a wizard?", "Sun light", "Wonderful carpet", "Bike ran away", "Billiard history". This technology is interesting in that it is associated with children's favorite toys, and the viewer of any age is fond of dolls from an early age. And in the animated film, seeing their movement will cheer up the viewer and bring him closer to the miraculous World. As a result of admiration and interest, animation endures the work. He carefully magnifies the events in it, gives a description and observes each of them, focusing deeply on each behavior, behavior and speech of the heroes. In Uzbek animation, films were created by such

creators as Yuri Petrov, Damir Salimov, Kamara Kamalova, Zinovy Royzman, Temur Mahmudov, Sharofat Shakirova, Leonid Babakhanov, Irina Krivosheeva, Muzrob Boymukhamedov, Delyara Batirova in this technology.

Discussion. In our country, this art has acquired its own direction and style, having received a template from world Animation. The doll is significant in that it is made up of all the material in the film and is reflected in the variety of materials, unique forms and original color harmonies. Puppet technology in Uzbek animation continued until independence. An alternative drawing was enriched with perekkladka technologies.

Drawing technology appeared in world animation at the end of the XIX century at the beginning of the XX century and is based on a different frame-by-frame image from two-dimensional drawings. This technology was used in our country at the end of the 60s. The first drawing film was created in collaboration with the Russian animator V. Arsentev ("Brave sparrow", 1969). After this film, created as an experiment, a number of films were created by such creators as Damir Salimov, Yuri Petrov, Kamara Kamalova, Akmal Akbarhojaev. In particular, such films as "Balcony", "Teddy bear on a walk", "Fox and Bird", "The Secret of Kakku", "Brother fingers", "Harvest Festival", "Prujinkul", "Blue Elephant", "Kva-kva quartet" can be cited. As D. Velinsky writes, drawing animation requires the creator to master the drawing technique, while volumetric animation involves a complex technological process of creating and working with images, while perekkladka is simple and convenient [2, C. 7].

By the beginning of the 80s in Uzbek animation, there was a big change in the development of technologies. During this period, it became necessary to find a solution to the problem and solve it, causing a shortage of necessary utensils for the production of drawing technology. The way out of the difficult situation in the studio was solved by the creator M. Mahmudov, thinking a lot and switching to perekkladka technology.

At this time, the perekkladka technology, which became popular in World animation, as a result of several years of hard work and hard work of M. Mahmudov, entered the Uzbek animation state. As a result, a film with

a unique image and style is created. In the miniature style, the painting “Khoja Nasriddin” (1982) is manifested, which is interpreted in a peculiar image, a space rich in colors and a humoristic image. The film attracted the attention of the viewer with its figurative thoughts, word play and expression in a colorful image through a humorous reading. This technology was not easy to accept at first by the multiculturalists, but after the success of the first film by the creator M. Mahmudov, interest grew. As a result, the best works were created by such a number of creators as S. Muratkhojaeva, N. Smirnov, S. Alibekov, M. Boymukhamedov, D. Batirova, N. Tulakhov, D. Vlasov, S. Silka, G. Matevosyan, S. Chufarnov during independence. Among them are the paintings “Garden of chrysanthemums”, “Well”, “Trample on rabbit”, “About the new king and spring rain”, “Alpomish”, “Tomaris”, “Tiny fairy”, “Bird”.

By the beginning of the 2000s, *perekladka* technology had developed. But this doll and drawing in the mid-90s caused a slowdown in the creation of films in technology. Because *perekladka* technology caused a shortage of material aspects and specialists, created convenience for existing creators and accelerated the work for a while. In the meantime, a number of works have also been created on *plasticine* technology.

In Uzbek animation, *plasticine* technology was first applied in the late 80s. Director and artist Azamat Sobirov created the painting “A+V” (1987) in *plasticine* technology. This film expresses the attitude of humanity to the challenge. Later in this technology, they will begin to create, such as Sergey Alibekov, Sergey Chufarnov. Sergey Alibekov creates on a philosophical topic the painting “ear the puddle”, “Exogramma”, Sergey Chufarnov creates films based on fairy tales “Cat and demon”, “Beat the bat”, “Forty lies”, “Azamat and the lazy”. *Plasticine* is considered one of the main types in film multiplicity, it appears volumetric and relief. *Plasticine* animation covers several technologies. The classic *plasticine* animation with relief is similar to puppet animation and usually relies on a frame. As in any *hajm* animation, objects are set to the background of decorations and changed depending on the position between the frames. The painting “Exogramm” (2003) by director and artist Sergei Alibekov is a vivid example of this.

In subsequent years, the concept of computer animation appeared. The development of digital forms of screen art began in the 50s of the XX century, when the first graphic systems were developed. At this time,

the development of new forms of animation began, and computer animation appeared. This technology is implemented directly using computer capabilities. A number of programs related to computer graphics such as Adobe Flash, Adobe After Effects, Adobe Photoshop, Toon Boom Studio, Anime Studio, 3D Max, Autodesk Maya come in handy in this regard. Characters, stage background, environment and other details from head to toe are developed precisely in these programs. Films created on the basis of computer technology are distinguished by a high level of volume, coloritis, speed and dynamic expressiveness.

As M. Stepanova writes, computer technology provides ample opportunities for the highest level of spiritual processes experienced by modern man. Computer technology is an important tool in solving modern problems, including in art [3, C. 6]. The use of new computer technology in the creation of animation films provides for the further development of abstract animation and gives hope that many problems of symbolic animation will be solved [4, C. 176]. This is what researcher Ye. Popov quotes about this, the evolution of modern animation art has entered a new, expressive-figurative, technologically deplorable stage of development, the transition of which was associated with an increase in audience extirpation [5, C. 19]. Drawing-computer animation is based on the traditional drawing multiplier principle, the only difference is that the main tool in creating images is a computer. This is what D. Velinsky quotes about this: a computer is a traditional drawing animation tool that should not be confused with a state that simplifies some stages of the creation process (for example, an image scanned when contouring a character drawn on paper). The drawings fill the computer with color, which in this case greatly simplifies the time-consuming process of the computer [2, C. 5].

The first appearance of the film, created in Uzbek animation on this technology, was manifested through the film by the director and artist D. Vlasov “Mosart” (1998). Later in this technology, films were created by such creators as M. Mahmudov, A. Mukhamedov, G. Matevosyan, S. Murotkhodjaeva, J. Turdikhodjaev, N. Tulakhodjaev, M. Kudrina.

Conclusions. By 2010, private studios began to operate in our republic, and as a result, animation films switched to creating in three-dimensional computer programs. Ye. Popov writes that the evolution of modern animation art has entered a new, expressive-figurative,

technologically new stage of development, the transition of which was associated with an increase in the need for an audience [5, C. 19]. Animation, according to M. Stepanova, unlike ordinary cinema, is not limited to any technical possibilities in the implementation of any creative idea. While feature films are dominated by computer special effects Damaging their other qualities, such a phenomenon has almost no effect on animation. It uses new technologies without damaging the old ones and at the same time maintains a strong professional orientation and animation. The emergence of 3D technology in animation only led to a change in visual style [3, C. 23].

Working in our republic as the first private studio “cinema service”, he began to create an animation film in 3D technology. The first film was shown through the painting “Heavenly guest” (2010) based on the poetic motive of the Uzbek folk poet A. Oripov “Heavenly guest, five wise and cleaning old women”. The combined technology of animation art was also used by representatives of the middle generation of Uzbek animation in their paintings. An example of this is L. Polevaya’s films “Day of riddles”, M. Mahmudov’s “Happy Prince”, N. Tulakhojaev’s “Pleasant rain”, V. Nikitin’s “Girl holding matches”, E. Khachaturov’s “Boomerang”.

References

1. Kurkova N. S. The Alphabet of animation. “Yurayt”.– Moscow. 2019.
2. Velinsky D. V. The technology of the cartoon production process in the shifting techniques. Methodical manual. “Search”.– Novosibirsk. 2010.
3. Stepanova M. A. Computer special effects based on the material of Hollywood cinema of the last decade of the XX century. Abstract PhD thesis. – Moscow. 2005.
4. The wisdom of fiction. “Art” – Moscow. The compiler and author of the introductory article S. V. Asenin. 1983.
5. Popov E. A. Animation work: typology and evolution of figurative means. Abstract of the candidate. diss. – St. Petersburg. 2011.
6. Khaydarova N. T. Problems of interpretation and development of classic works in Uzbek animation art // European Journal of Arts. – No. 1. 2020. – P. 157–162.
7. Haydarova N. T. Special effects in modern Uzbek animated films // European science review. No. 3–4. March–April, 2021. – 20 p.
8. Haydarova N. T. Problems of Character Creation in Animation Films of Uzbekistan // Webology, / – Vol. 19. – No. 1. January, 2022. – 1587 p.

Information about the author

Haydarova Nigora Tokhirjonovna, Doctor of Philosophy of Art Sciences (PhD), Dotsent of “Theater decoration painting” of the National Institute of Art and Design named after Kamoliddin Behzod, Tashkent, Uzbekistan
Address: Askia st., 27, Tashkent, Uzbekistan
E-mail: nigorahaydarova1986@gmail.com; Tel: +998 71 255-99-18
ORCID: 0000-0002-6683-939X

Раздел 4. Музыкальное искусство

Section 4. Musical arts

УДК: 781.7(=512.121):781.22

DOI: [10.29013/EJA-23-1-46-51](https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-46-51)БЕРДИХАНОВА Ш. Н.¹

¹ *Узбекский национальный институт музыкального искусства
имени Юнуса Раджаби, Узбекистан, Ташкент,*

О ПОЭТИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ДАСТАНОВ

Аннотация

Цель: выявить особенности поэтической структуры каракалпакского эпоса, на примере изучения каракалпакских героических и лирических дастанов.

Методы: сравнения, обобщения, системный, а также музыковедческий метод жанрово-стилевого анализа и музыкально-исторический подход.

Результаты: В Центральной Азии среди уникальных и неповторимых видов устного творчества именно дастаны занимают особое место. Дастаны каракалпаков это живые книги по истории, быта, менталитета и мировоззрения народа. В этой связи, основе анализа поэтических структур автором приведены основные идеи и положения, касательно вопросов общетюркского стихосложения, и в частности рассуждения исследователей по отношению стихосложения и структурных особенностей эпоса в целом и в частности каракалпакского эпического наследия. В Центральной Азии среди уникальных и неповторимых видов устного творчества именно дастаны занимают особое место. Дастаны каракалпаков это живые книги по истории, быта, менталитета и мировоззрения народа.

Научная новизна: в статье впервые анализируется и рассматривается специфика каракалпакского эпоса на примере героических и лирических дастанов, которое является малоизученной областью *традиционного* каракалпакского музыкального искусства.

Практическая значимость: основные положения и выводы статьи могут быть использованы в современной музыкально-педагогической и исполнительской практике.

Ключевые слова: дастан, баксы, жырау, традиционная музыка.

Для цитирования: Бердыханова Ш. Н. О Поэтической Основе Дастанов // European Journal of Arts, 2023, №1. – С. 53–57. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-46-51>

Введение

В устном поэтическом творчестве Центральной Азии особое место занимает эпос. Эпос – величайшее творение народной мудрости, художественное отражение исторической жизни этноса. Основную ветвь

каракалпакского устного творчества представляет эпос, эпическая поэма «дастан».

Дастан (буквально повесть, рассказ, предание) – это жанр эпического народного творчества, который объединяет в себе поэзию, прозу и музыку. В Цен-

тральной Азии, как и на Кавказе, Сибири, и во многих сопредельных странах Среднего и Ближнего Востока, эпос, эпическое повествование представлено жанром дастан.

Изучение музыкальных закономерностей, эпоса, представляется целесообразным в единстве с особенностями стихосложения дастанов, закономерности музыки и поэзии представляют собой неделимое целое, о чем не раз утверждали исследователи эпического наследия. Так В. Виноградов, изучая киргизскую народную музыку (в том числе и эпос – *разрядка наша* – Б.Ш.), отмечает, что «Народная музыка киргизов импровизационна как по форме, так и по манере исполнения. Неустойчивость мелоса, незакрепленность его за определенным текстом и даже жанром – ее существенная черта. Стих и песня в силу традиции, существуют нераздельно». Это наблюдение ученого непосредственным образом можно отнести практически ко всем жанрам традиционной музыки всех тюркоязычных народов и, в частности, к каракалпакским дастанам в силу этнической общности данных музыкальных культур [1, 72].

Результаты исследования. Переходя непосредственно к рассмотрению специфики каракалпакского эпоса, целесообразным представляется осветить узловые проблемы, касающиеся изучения общетюркского эпического наследия.

В центре внимания исследователей стоял вопрос об особенностях языка и, в частности, поэтической структуры эпического наследия, которому уделялось большое внимание в трудах В. Радлова, Ф. Корша, Т. Ковальского, А. Щербака, В. Жирмунского, А. Поцелуевского, В. Гордлевского. Они не только разрабатывали закономерности организации стиха, но и высказывали мнение в отношении исторического развития тюркоязычной стихотворной формы, что позже нашло свой отклик в исследованиях тюркоязычных ученых: З. Ахмедова, К. Рысалиева, Х. Зарифова, М. Хамраева, К. Максетова и многих других.

Первоначальные труды и научные заключения были представлены в отношении казахской и киргизской эпической традиции, поскольку на тот период, именно данная этническая группа центральноазиатского региона была доступной для исследователей. На

это указывает и В. Жирмунский: «До революции из тюркоязычных народов Сибири и Средней Азии русским путешественникам, этнографам и фольклористам лучше всего были известны казахи (по старой версии «киргизы», или «киргиз кайсаки»), которые ранее других вошли в орбиту хозяйственных, политических и культурных интересов русского государства» [3, 15]. Причиной тому, на наш взгляд, является ограниченность изучаемого материала, так как систематическое изучение эпоса туркменских, каракалпакских и узбекских народов началось значительно позднее.

Более обоснованной в решении данной проблемы представляется позиция ученых, которую однозначно выразил В. Жирмунский: «Тюркский народный стих построен по принципу силлабического, то есть его структура определяется в основном числом слогов в стихе (по принятой в Средней Азии терминологии – бармак, в буквальном значении – счет «по пальцам»)» [3, 644]. Согласие с мнением В. Жирмунского выражает и М. Хамраев, который говоря в целом о тюркском стихосложении, выявляет три исторически сложившихся типа поэтических структур: «бармак», «аруз», «чашма шеир» (свободный стих), где наиболее древним и характерным для тюркоязычных народов является система *бармак*.

Существование силлабической метрики в языках разного типа объясняют обычно отсутствием сильного динамического ударения и прикреплением его к определенному месту в слове. Для силлабического стиха не свойственно чередование ударных и неударных слогов. В них особую значимость имеют словоразделы.

Эти словоразделы, то есть разные типы группировки слогов, по словам или сочетаниям слов, в рамках одинаковых по слоговому размеру стихотворных строк, имеют существенное значение и для ритмического строения тюркского стиха. Значение словоразделов для ритмики тюркского стиха, было отмечено еще В. Радловым, и с тех пор обращало на себя внимание многих исследователей. Эти словоразделы, так называемые ритмические доли стиха в общетюркской литературе, обозначаются термином «*турак*». Казахские и каракалпакские теоретики обозначают их термином «*бунак*»¹) [2, 98,84].

Вопросы эволюция тюркского героического эпоса – изучены В. Жирмунским. Он выделяет следующие

¹ Единицей построения турака (бунака) являются слоговые группы, которые могут состоять как из одного слова, так и из группы нескольких слов. Но и в том и в другом случае турак (бунак) не превышает восьми слогов. Наиболее типичными в тюркоязычной поэзии являются двухсложные, трехсложные и четырехсложные тураки (бунаки).

щие специфические принципы, характеризующие архаичное происхождение метрической структуры стиха героического эпоса: силлабичность, неравносложность слогов, наличие тирадной формы, песенность, речитативность, трехсложное окончание, повторность [3, 644–680].

Один из главных вопросов *тюркского стихосложения*, требующий разъяснения, связан с происхождением стихов. По мнению исследователей, исторически сложились два типа тюркского стихосложения: короткий (7-, 8-сложный) и длинный (11-сложный), но в отношении их первичности взгляды расходятся. Как полагает Ф. Корш, длинный стих возник позднее, и изначальной формой является короткий 7–8-сложный стих, а, по мнению А. Поцелуевского, четырнадцатисложный стих образованный путем соединения двух семисложных представляется первоосновой всех вариантов тюркского стиха.

В связи с этим, В. Жирмунский отмечает, что «... рассмотрение наиболее архаических типов тюркского эпического стиха в богатырских сказках народов Южной Сибири и в средневековых записях огузского героического эпоса в “Книге моего деда Коркута” подсказывает мысль, не явились ли оба типа тюркского эпического стиха нашего времени, короткий и длинный, результатом более поздней дифференциацией древнего стиха с более широким диапазоном колебаний в числе слогов, причем в процессе этой дифференциации «жыр»¹ (7-ми сложный короткий стих) стал по преимуществу формой героического эпоса, а «олен»² (11-и сложный длинный стих) – лирических четверостиший и находящейся под их влиянием семейно-бытовой эпической повести любовного содержания (так, по крайней мере, в казахской народнопозитической традиции)» [3, 651]. Кроме того, автор также рассматривает специфические качества описанных выше стихотворных размеров.

По мнению В. Виноградова на относительную древность 7–8-ми сложного короткого стиха указывает одно из характерных стихосложений, свойственных фольклору среднеазиатских и поволжских народов. Он пишет: «Наблюдается закономерность: в зонах, где осуществлялись более тесные контакты с инациональными культурами (монгольской, арабо-иранской), этот стих уступает место другим стиховым размерам.

В этих случаях он сохранился преимущественно в более древних песенных жанрах. У народов же, имевших в прошлом меньшее соприкосновения с инокультурой, он проявил большую устойчивость» [2, 178].

Аналогичной точки зрения придерживается и К. Максетов. Исследуя поэтику каракалпакского эпоса, он отмечает: «... для народных песен, в частности, для героических дастанов характерным является 7–11 сложные стихотворные размеры, при этом одним из древних является семисложный стих» [4, 293]. Говоря о специфике героических каракалпакских дастанов, К. Максетов, выделяет характерную для них 7–8-ми сложную разновидность. По мнению К. Максетова, причиной распространенности 7–8-ми сложного стихотворного размера, является удобство, доступность размера как для создателя, так и для исполнителя песен. В отношении поэтических строк каракалпакских героических дастанов автор утверждает, что 7–8-ми сложный стих наряду с общедоступностью для раскрытия сюжета дастана, также связан со спецификой импровизации жырау, и представляемой более приемлемой для исполнения в сопровождении кобыза [4, 293–295].

К. Максетов затрагивает, общие вопросы каракалпакской народной поэзии и, в частности, каракалпакских дастанов. Однако отсутствие жанровой дифференциации вызывает ряд вопросов в отношении специфики стихосложения героического и лирического эпоса.

В целом, характеризуя типы стихосложения, он выдвигает мысль о бытовании различных форм 7–8-ми и 11 сложного стиха в каракалпакской народной поэзии и при рассмотрении каракалпакских героических и лирических дастанов, мы убедились в том, что в героических дастанах существуют стихотворные строки с различным количеством слогов, колеблющихся от 6- до 16- слогов в строке, где типологическими выступают 7–8-ми и 11-ти сложные. Основу лирических дастанов составляют только 7–8-ми и 11-ти сложный стих.

В отношении нерегулярности и нестабильности структуры стиха архаических жанров, а именно специфики стихосложения героического эпоса, тюркологи искали и находили подтверждение своим предложениям в анализе дошедших до нас древне-

¹ Жыр – казахское эпическое творчество.

² Олен – стихотворение, песня.

тюркских орхоно-енисейских рунических надписей. При этом, вопрос о хронологическом происхождении стихотворных строк (7- и 11-ти сложных) остается открытым. По крайней мере, в отношении стихосложения героического эпоса, имеющего по существу архаический тип стихосложения, характеризующийся нерегулярностью количества слогов. Опираясь на мнения исследователей, можно отметить, что данная черта характерна для ранних ступеней развития силлабического стиха.

Особый интерес вызывает композиционная структура поэтических строк эпоса, которая также оказывает влияние на музыкальную составляющую. Так, в исследованиях ученых существует однозначное мнение по данному поводу. В этой связи, целесообразным представляется привести высказывание В. Жирмунского: «... изначальной структурной формой древнетюркского стиха народного эпического стиха является не двучленная строфа, а то, что я называл эпической тирадой (или строфемой), то есть цепочкой стихов неопределенной длины... Тирада является общей структурной формой эпоса у тюркских народов...» [3, 655].

Аналогичного рода суждения придерживается и К. Максетов, в отношении каракалпакского героического эпоса: «... могут встречаться поэтические строфы с различным количеством строк, кроме того, для дастанов характерным является бесконечная рифмованность строк», которые автор определяет как «свободно рифмуемые песни» [4, 301–302].

По отношению стихотворной структуры композиции лирических дастанов, следует заметить, что характерной для них является строфичность в отличие от героических. Структура строк в лирических дастанах опирается на двустистишье и четверостишье. Стихотворные строки лирических дастанов имеют четко определенную конструкцию в отличие от героических, и характеризуется 7–8-ми и 11-и сложными строками.

Выводы. В целом мы привели основные идеи и положения, касательно вопросов общетюркского

стихосложения, и в частности рассуждения исследователей по отношению стихосложения и структурных особенностей эпоса в целом.

Обобщая и солидаризуясь с вышеизложенными утверждениями ученых, отметим следующее:

- Структура стиха, архаических формах эпоса – героических дастанах, характеризуется неравносложностью слогов, в лирических дастанах – равносложностью.
- В процессе исторического становления тюркского стихосложения сформировалось два типа стиха: короткий (7–8-ми сложный) и длинный (10–11-и сложный), из которых короткий стих представляется более распространенным. При этом, полагаясь на мнение исследователей, можно отметить, что для казахской музыкально-поэтической традиции, а именно для эпических жанров – «жыра», песен речитативного типа характерным является 7-ми сложный стих, а для песен народного творчества – «кара олен» 11-и сложник; в киргизской эпической традиции преобладает 7-ми сложник; в узбекских героических дастанах преимущественное место занимает 7-ми сложный стих; для каракалпакского героического эпоса типичным представляется как 7–8-ми и 11-и сложные типы стиха различной структуры, для лирического эпоса, который возник значительно позднее героического, характерным является четко организованные 7–8-ми и 11-и сложные структуры стиха.
- композиционная структура тюркского героического эпоса опирается на тирадную «цепочную» форму, где количество строк может варьироваться в зависимости от сюжета. Аналогичная стиховая форма обнаруживается и в каракалпакском героическом эпосе. При этом для каракалпакских лирических дастанов характерна строфичность форм.

Список литературы

1. Азимова А. Н. Азимова А. Звуковой мир каракалпаков. – Т. 2008. – 63 с.
2. Атамуратов Т. Ж., Палымбетов К. С. Эйемги түрк жазба естеликери ҳәм «Алпамыс» дәстаны // Ученый XXI века. Йошкар-Ола: Коллоквиум, – № 7–8. 2015. – С. 38–44.
3. Бердиханова Ш. Н. Метроритмические основы каракалпакских дастанов. Автореферат дисс.доктора философии по искусствоведению (PhD). 17.00.02 – Музыкальное искусство. – Т. 2022.
4. Berdikhanova S. N. The Function of Singing In The Architecture of Songs of Karakalpak Traditional Music. Eurasian music science journal, 2019. URL: https://doi.org/10.52847/EAMSJ/vol_2019_issue_2/A1

5. Berdikhanova S. N. The Rhythm of the Karakalpak Folk Songs. *European Journal of Arts*, 2019.
6. Berdikhanova S. N. Specificity of Metrorhythmic Organization of Karakalpak Lyrical Dastans. *Наука и мир*, 2018.
7. Виноградов В. С. Киргизский эпос «Манас» // Музыка стран Азии и Африки. Вып. 3.– М.: Сов.компози-тор, 1980.– С. 158–213.
8. Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос.– Л.: Наука, 1974.– 727 с.
9. Manas in the Version of Jüsüp Mamay. Translated by Karl Reichl.– Vol. 2. Xinjiang “Manas” Research Centre Publications 4. Beijing: China Intercontinental Press, 2015.
10. Мақсетов Қ. М. Қарақалпақ қəхарманлық дəстанларының поэтикасы.– Т.: Илим, 1965.– 330 с.

Информация об авторах

Бердиханова Шахида Нурлыбаевна, доктор философии по искусствоведению (PhD), зав. кафедрой «Истории и теории узбекского макома». Узбекского национального института музыкального искусства имени Юнуса Раджаби, Узбекистан, Ташкент

Адрес: 100000, Ташкент, проспект Мустакиллик 31 блок «Б»

E-mail: shahida88@bk.ru; Тел: +99871 237-35-75

ORCID: 0000-0003-2647-0871

Sh. N. BERDIKHANOVA ¹

¹ *Uzbek National Institute of Musical Art named after Yunus Rajabi, Uzbekistan, Tashkent*

ON THE POETIC BASIS OF DASTANS ANNOTATION

Abstract

Purpose: to identify the features of the poetic structure of the Karakalpak epic, using the example of the study of Karakalpak heroic and lyrical dastans.

Methods: comparisons, generalizations, systemic, as well as the musicological method of genre-style analysis and the musical-historical approach.

Results: In Central Asia, among the unique and unique types of oral creativity, it is Dastan who occupy a special place. Dastans of Karakalpaks are live books on history, life, mentality and worldview of the people. In this regard, the basis of the analysis of poetic structures by the author gives the main ideas and provisions regarding the issues of the commonweight poem, and in particular the reasoning of the researchers in relation to the poem and the structural features of the epic as a whole and, in particular, the Karakalpak epic heritage. In Cetrallary Asia, among the unique and unique types of oral creativity, it is Dastan who occupy a special place. Dastans of Karakalpaks are live books on history, life, mentality and worldview of the people.

Scientific novelty: the article for the first time analyzes and considers the specifics of the Karakalpak epic on the example of heroic and lyrical dastans, which is a little -studied area of traditional Karakalpak musical art.

Practical significance: the main provisions and conclusions of the article can be used in modern musical and pedagogical and performing practice.

Keywords: Dastan, traditional music.

Information about the authors

Berdikhanova Shahida Nurlybayevna, Doctor of Philosophy of Art The History (PHD), Head of the History and Theory of the Uzbek Makom "Uzbek National Institute of Musical Art named after Yunus Rajabi, Uzbekistan, Tashkent

Address: 100000, Tashkent, Mustakillik Avenue 31 block "B"

E-mail: shahida88@bk.ru; Tel: +99871 237-35-75

ORCID: 0000-0003-2647-0871

КЛЕНДИЙ А. Ю.¹¹ Харьковского Национального университета искусств имени И. П. Котляревского

РОЛЬ СКРИПИЧНЫХ КОНЦЕРТОВ Н. ПАГАНИНИ В ОБНОВЛЕНИИ ЖАНРА В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Аннотация.

Целью исследования является стремление проследить степень действия шаблонов традиционного мышления в жанре скрипичного концерта, а также механизмов их преодоления в композиторско-исполнительском творчестве.

Методология исследования предложенной статьи базируется на совмещении исторического подхода к рассматриваемым явлениям и сравнительного анализа редакций Концерта № 1 для скрипки с оркестром Н. Паганини

Результаты: на основе анализа редакций Концерта № 1 Н. Паганини были выявлены признаки традиционного подхода композитора к выстроенности цикла, выбору арсенала художественных средств, использованию мелодических, ритмических, гармонических «формул», позволяющие рассмотреть инерционное действие законов «скрипичного» в творчестве итальянского скрипача XIX века, признанного современниками ярким новатором.

Научная новизна: Творчество Н. Паганини уже в условиях современной концертной практики актуализировало проблему «нескрипичного», вследствие технической сложности его сочинений для исполнителей. Анализ вариантов редакций Концерта № 1, созданных в последнюю треть XIX – начало XX столетия, позволяет рассмотреть процесс постепенной адаптации первоначального «нескрипичного» исполнительского варианта к нормам своего времени, перехода в область «скрипичного».

Практическая значимость: основные положения и выводы статьи могут быть использованы в научной и педагогической деятельности при выборе исполнителями необходимой редакции, а также создания своего собственного видения авторского текста с выбором соответствующего подхода к драматургии и максимального раскрытия композиторского замысла.

Ключевые слова: скрипичный концерт, скрипичное искусство, «скрипичное», «нескрипичное», Н. Паганини, редакция, виртуозность.

Для цитирования: Клендий А. Ю. Роль Скрипичных Концертов Н. Паганини в Обновлении Жанра в Первой Трети XIX Века // European Journal of Arts, 2023, №1. – С. 58–65. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-52-59>

Введение

К началу XIX столетия жанр скрипичного концерта претерпел ряд существенных изменений, в которых не последнюю роль сыграло расширение границ исполнительских возможностей вследствие разнообразия арсенала технических средств. Этот этап стал своего рода переломным, выявив симбиоз барочной, классической и романтической моделей концерта. Существование устойчивой «классической» традиции с тенденцией к ее обновлению отражено в паре

Дж. Б. Виотти – Л. ван Бетховен. С одной стороны, Дж. Б. Виотти, выступившему в роли основоположника классического скрипичного концерта, развитого впоследствии его учениками П. Байо, Р. Крейцером, П. Роде, удалось адаптировать установки прошлого к исполнительским нормам своего времени.

С другой стороны, новаторское видение концертности Л. ван Бетховенем проявилось в доминировании драматургического начала над виртуозно-сольным. Не прибегая к дополнению исполнительских

средств, композитор в художественном плане нашел тот баланс оркестрово-сольного звучания, при котором скрипач и оркестр находились на равных лидирующих позициях, одновременно дополняя друг друга. Данное качество, названное *симфоничностью*, стало предвестником нового уровня скрипичной исполнительской культуры, перешагнувшей границы своего времени, наметив перспективы ее дальнейшей эволюции в XIX в. Это подтверждает факт споров, развернувшихся после премьеры Концерта для скрипки с оркестром Л. ван Бетховена. По существу, это была дискуссия о «скрипичном» (т.е. привычном, закрепившимся в сознании) и «нескрипичном» (по-другому – новом), поскольку музыкальное сообщество, мыслявшее привычными шаблонами, оказалось неподготовленным к иным принципам взаимодействия солиста и оркестра.

Для более полного понимания борьбы тенденций в исполнительско-композиторском искусстве начала XIX столетия обратимся к творчеству выдающегося скрипача Н. Паганини, не имевшего предшественников, но породившего плеяду последователей, основателя виртуозного направления в скрипичном искусстве. При рассмотрении его сочинений в аспекте «скрипичного» и «нескрипичного», становится очевидным, что, паганиниевская «нескрипичность» выражена завышенными исполнительскими задачами, которые, на тот момент, были неразрешимы для большинства музыкантов. Не случайно, виртуозная составляющая его искусства оказывается в центре внимания большинства работ о его творчестве [1-8]. Недостаточность имевшихся у его современников навыков и умений для овладения сверхсложными приемами скрипичной игры послужила поводом для такого рода суждений. Однако, внешние факторы «нескрипичного» полностью нивелируются при более тщательном изучении структуры скрипичных концертов Н. Паганини, их драматургии. «Нескрипичность» выявляется ложной, поскольку технические новшества сочетаются с абсолютно канонической для того времени «скрипичной» моделью, сформировавшейся еще в произведениях Дж. Б. Виотти в конце XVIII ст. Н. Паганини, активно задействует ее, на что указывает музыкальный текст его сочинений, не отличавшийся особым подходом к выбору художественных средств. На это указывают: маловы-

раженность индивидуального в музыкальном материале (как виртуозного, так и лирического характера), отсутствие оригинальности аранжировок оркестровых партий. Верный традициям предшественников, автор оставляет право первенства за солистом, при аккомпанирующей роли оркестра. Не отказывается Н. Паганини и от законов барочного концерта, чередуя оркестровые *tutti* с сольными эпизодами.

Таким образом, еще раз подчеркнем, что понятие о «нескрипичности» концертов Н. Паганини, фокусируется исключительно в плоскости исполнительского искусства, поскольку новации коснулись непосредственно технического арсенала (введены флажолеты, штрихи - *ricochet*, *staccato volant* (*saltato*, *sautillé*), усложнена техника игры двойными нотами). В отношении структуры, драматургии произведений, качества тематизма и приемов его развития, Н. Паганини был достаточно предсказуем, продолжая традиции французской скрипичной школы конца XVIII – первой трети XIX вв.

Однообразие и перенос из произведения в произведение одних и тех же найденных им исполнительских средств стали своего рода «формулами», активно развитыми его последователями в лице Г. Венявского¹, Л. Шпора, А. Вьетана, К. Липинского, Ш.-О. Берио, - представителей виртуозно-романтического направления в скрипичном искусстве середины XIX столетия. И в этом обнаруживается еще одна прочная связь с традициями Дж. Б. Виотти, для скрипичных концертов которого также было характерно наличие устойчивых интонационных-ритмических рисунков и фактурно-технических приемов, что кочевали из одного сочинения в другое. Исходя из вышесказанного, *объектом исследования* выступает в статье скрипичное творчество Н. Паганини. *Предметом* - выявление новаторских и традиционных черт в концертах Н. Паганини сквозь призму соотношения понятий «скрипичное» и «нескрипичное», осуществляемое на *материале* Концерта для скрипки № 1 (1815) как наиболее показательного для творчества автора и наиболее исполняемого.

Результаты исследований

К творчеству Н. Паганини обращалась плеяда зарубежных и отечественных музыковедов. Интерес к скрипачу, его феноменальным умениям, «загадкам» виртуозности был наиболее высоким во второй

¹ Факт преемственности Г. Венявским традиций Н. Паганини подчеркнут в статьях R. Stowell, D. Baе.

половине XX столетия первой трети XXI столетия. Так, N. K. Nunamaker (1968), X. Rey (1999), M. Kawabata (2013), O. Zavialova (2022) однозначны в оценке виртуозного начала и неповторимости Н. Паганини. Авторами предложены различные версии появления феномена «демонического» и сверхвозможностей музыканта. В свою очередь, отечественные и западноевропейские авторы - P. Borer (1995), П. Чорний, Г. Кухар (2016), K. Uhde (2017) – детально рассматривая «элитность» Н. Паганини на примере его произведений, в частности Каприса № 24. описывали безграничные возможности скрипача-виртуоза, считая его каприс средоточием скрипичных приемов [7, с. 112]. Технічний прорив Н. Паганіні, за словами авторів, проявився у використанні максимального арсеналу художніх засобів, динамічних, артикуляційних можливостей інструменту та виконавця.

Для того, чтобы осознать сложность происходивших процессов в исполнительской и композиторской практике того времени, увидеть вызревание ростков «нескрипичного» в условиях тотального действия законов «скрипичного» обратимся к Концерту для скрипки № 1 Н. Паганини и его редакциям.

Концерт № 1, ор. 6, D-dur написан в 1815 г. Следует отметить, что итальянский скрипач сочинял его «для

себя», не слишком придерживаясь и не опираясь на возможности исполнительской скрипичной элиты, которая к тому моменту не имела достаточного арсенала умений для его воспроизведения. По нашему мнению, Н. Паганини смог соединить импровизационность и свободу нотного письма, позаимствованных из барочной традиции, с четкой структурированностью тематического материала, свойственной классическому концерту. Соединение устоявшихся ключевых наработок в жанре с виртуозностью особого, «трансцендентного» уровня легли в основу оригинального виртуозно-романтического стиля Н. Паганини.

Концерт Н. Паганини имеет ряд редакторских версий, которые активно создавались в период со второй половины XIX и до первых десятилетий XX столетия. Относительно, современных редакторских решений, то, в большей степени их можно увидеть не столько в нотном варианте, сколько в момент исполнения, что свидетельствует о новом витке редактирования, которое вышло за пределы письменной фиксации вносимых авторами уточнений в область визуализации.

Факсимиле рукописи скрипичной партии (рис. 1) и партитуры (рис. 2) Концерта № 1 было сделано в 1851 г.



Рисунок 1. (Mainz: B. Schott's Söhne, n.d. [1851]. Plate 11368)

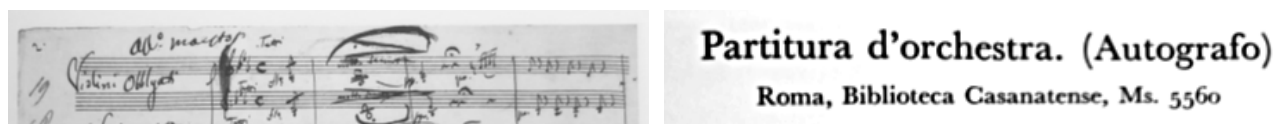


Рисунок 2. (Mainz: B. Schott's Söhne, n.d. [1851]. Plate 11368)

При ознакомлении с ним становится очевидным, что сольная партия выписана Н. Паганини аскетично. Она ограничена лишь темповыми обозначениями (*tempo giusto*, *adagio*, *allegro spiritoso*), минимальным количеством динамических (*piu piano*, *forte*, *diminuendo*, *crescendo*), агогических (*ritardando*, *longa*, *tenuto dolce*), аппликатурных (в основном они касались выбора струн – 3^a *corde*, *trecorde*, 4^a *corde*) и штриховых¹ указаний (*staccato* в виде точек над нотами). Можно предположить, что в интерпрета-

ции самого Н. Паганини именно так они были и выполнены, однако, запись нотного текста сочинения не давала никакой ясности в решении технических задач, поставленных композитором-исполнителем, скорее открывая простор для исполнительской интерпретации технических сложностей. Один из примеров – прием *armonici* (пер. с ит. - флажолетные звуки), часто используемый скрипачом в сольной партии Концерта. Наличие лишь термина в нотах без более подробной расшифровки не дает скрипа-

¹ Единственные штриховые рекомендации автора дают представление о способе воспроизведения нотного текста - отрывисто или плавно, благодаря выставленным точкам над нотами.

чу точного понимания технологии процесса: как это играть. Поэтому уже в первых редакциях (Л. Массар, Ж. Беккер, А. Шульц) можно видеть внимание именно к этим эпизодам. С каждой последующей редакцией авторы усовершенствовали подачу текста Н. Паганини, максимально адаптируя его для исполнителей. Мы склонны приписывать подобные авторские загадки желанию Н. Паганини быть недосягаемым на «исполнительском» олимпе, окружая себя ореолом загадочности. Однако, с другой сто-

роны, минимизация авторской редакции текстов Концертов, которая порой ограничивалась лишь намеком на виртуозные обороты, может рассматриваться тенденцией того времени, следствием барочно-классицистских традиций.

В том же году (1851) была сделана первая редакция Концерта Л. Массаром¹. В ней видно влияние исполнительских тенденций середины XIX ст., которые проявились в некоторых штриховых, аппликатурных и динамических уточнениях (рис. 3).



Рисунок 3. (Paris: Schonenberger, n.d. [1851]. Plate S. 1801)

К таковым отнесем: выставленные лиги, облегчающие выполнение игры пассажных виртуозных элементов (игра шестнадцатых штрихом *legato* позволяет объединить пассажные элементы в одно целое, не фокусируясь на координации и взаимодействии обеих рук, которые необходимы при выполнении подобного рода эпизодов отдельными смычками (*detache*)); аппликатура, выполненная по принципу исполнительского удобства и тембровых предпочтений (например, игра двойными нотами с указанием аппликатуры в главной партии, в ряде пассажей в разработке I части, в эпизодах *Rondo*); более подробные указания динамических и агогических замечаний (*largamento*, *sforzando*), дополнительные акценты на протяжении всех частей цикла.

Емкие рекомендации Л. Массара стали связующим звеном между недосягаемой виртуозностью Н. Паганини, зашифровавшего в нотах скрипичный потенциал и музыкантами последующих поколений. Даже те немногие указания в штриховом, аппликатурном планах, сделали трудноисполнимые элементы более доступными, приблизив их к «техническому языку», понятному в тот период. Параллельно с созданием такого рода адаптационного варианта

Концерта № 1, была воспитана плеяда скрипачей – солистов-композиторов (Л. Шпор, А. Вьетан, Г. Венявский), благодаря которым технический и художественный уровень скрипичного искусства достиг вершины, позволившей решить трудноисполнимые задачи паганиниевского письма.

Следующий всплеск активности создания редакторских версий Концерта № 1 Н. Паганини приходится на последнюю треть XIX начала XX столетия: Ж. Беккер (1880), А. Шульц (1880), А. Вильгельми² (1880-1884), К. Флеш (1913).

Как было сказано выше, во второй половине XIX столетия опыт импровизационной игры барочного периода уже практически не использовался, поэтому выписанные штриховые нюансы, аппликатура, динамические и агогические изменения, показательные для исполнительской практики того времени, стали неотъемлемой частью в прочтении нотного, текста, о чем свидетельствует уже редакция Л. Массара. Его последователи в лице Ж. Беккера³, А. Шульца продолжили внесение более дифференцированных редакторских правок в сочинении Н. Паганини, что позволяет признать их *хрестоматийным*, если понимать под этим максимальное

¹ Массар Л. (1811-1892 гг.) – французский скрипач, воспитанник у Р. Крейцера. Его учениками в Парижской консерватории были: Г. Венявский, М. Марсик, Ф. Ондрижчек.

² Вильгельми А. создал несколько редакторских версий концерта.

³ Беккер Ж. (1833-1884) – немецкий скрипач, воспитанник Парижской консерватории, ученик Д. Аляра.

удобство для исполнителей. Так в сравнении с Н. Паганини и Л. Массаром, авторы применили лиги к большинству пассажей, что значительно облегчило игру в быстром темпе. Новыми стали и аппликатурные решения, дополнившие находки Л. Массара, ценность которых стала очевидной в эпизодах двойными нотами, сложных технических пассажах.

В свою очередь, редакции А. Вильгельми и К. Флеша, несмотря на достаточную разницу во времени их создания (1880 и 1913 годы), относятся по времени к расцвету *неоромантическое* направление в исполнительстве. В редактировании это отразилось в утверждении творческого подхода скрипачей к самому процессу корректировки. Новое понимание сочинения дают вносимые правки в нотный материал, а именно: введение в оригинал новых импровизационных вставок (дополнительные пассажи у А. Вильгельми, К. Флеша); использование и замена нотных фигураций флажолетами в экспозиции и разработке I части (К. Флеш)¹; оригинальная группировка штриховых ритмических элементов (главная партия, побочная партия, разработка и реприза I части - у двух редакторов); новое видение аппикатурного пласта (особенно у К. Флеша). В данном контексте, редакторские задачи не сводятся к сугубо исполнительским уточнениям, а имеют более глубинный характер, представляя редактора в роли *соавтора* сочинения, дополняющего музыкальный материал.

Что могло спровоцировать подобную ситуацию «свободного обращения» с авторским оригиналом? Причин, на наш взгляд несколько. Во-первых, это могло быть отражением общих тенденций эпохи, когда нотные тексты оперных и балетных сочинений спокойно подвергались «вмешательству со стороны», нередко дополняясь фрагментами музыки из сочинений других авторов (особенно это было показательно для балетного театра). Во-вторых, незафиксированность нотного текста, характерная для эпохи барокко, в условиях романтического времени приобретала черты мистификации. В-третьих, формульность интонационно-ритмических оборотов, упрощенность музыкального развития в произведениях Н. Паганини, дававшая возможность для редакторского вмешательства. Представляется, что последний довод может рассматриваться как решающий.

Интересно, что в чистом виде не используется ни одна из перечисленных редакций. В современных условиях редактирование сочинения стало новым витком в адаптации нотного текста к исполнительским потребностям. Появление оригинальных редакторских версий, реализуемых именно во время исполнения на концертной сцене, и существующих не в нотном варианте, а визуально ни в коей мере не отрицают ценного вклада редакторов прошлого. Благодаря работе Л. Массара, Ж. Беккера, А. Шульца, А. Вильгельми, К. Флеша, уровень «нескрипичного» в Концерте № 1 Н. Паганини был переведен в статус «скрипичного». Благодаря редакторским уточнениям стало возможным приспособление игрового аппарата исполнителей к овладению ими комбинированными техническими оборотами, которыми насыщены произведения Н. Паганини, требующие повышенной скорости реакции.

Выводы

Наряду с Л. ван Бетховеном и Дж. Б. Виотти, творчество Н. Паганини связывают с прорывом в исполнительском искусстве начала XIX столетия, поскольку, именно им был осуществлен переход от классического к романтическому концерту, благодаря обогащению скрипичного инструментария более сложными, усовершенствованными техническими средствами, закрепившихся на уровне «формульности». Скрипичные концерты Л. ван Бетховена (1806) и Н. Паганини (1817-1825) могут считаться вехами концертного жанра, связываясь с определенным новаторством. В первом случае, это коснулось изменением подхода к драматургии произведения, во втором – выработкой нового виртуозного стиля в произведениях Н. Паганини, получившего широкое распространение в середине XIX столетия в творчестве Л. Шпора, Г. Венявского, К. Липинский, Ш.-О. Берио.

Как известно, суть редакционной деятельности в ситуации исполнительского прогресса, заключалась в адаптации музыкального текста к виртуозно-техническим нормам своего времени. Говоря о скрипичных предпочтениях второй половины XIX столетия, следует выделить симбиоз виртуозного и технически удобного, который, одновременно и парадоксален, и закономерен. Исполнительская недосыгаемость виртуозной составляющей в тандеме с удобством и «скрипичностью» сольных партий позволили пре-

¹ Флеш К. подает собственный вариант второй строкой, оставляя возможность выбора авторского варианта либо редакторского

одолеть технические сложности, учитывая все тонкости игрового аппарата. Рассмотренные редакции отражают эту закономерность.

Н. Паганини создал своего рода прецедент элитарного искусства, в котором только скрипач-виртуоз прочитывал свой текст, делая лишь намеки в нотах.

Так, ни одна из перечисленных редакций не может быть отвергнута исполнителями современности, поскольку каждая из них аргументировано дополняла последующие, используя тот «плацдарм для маневров», которые оставил для последующих поколений Н. Паганини.

Список литературы

1. Conestabile G. Vita di Niccolò Paganini da Genova. Tipografia di Vincenzo Bartelli, 1851.– 332 p.
2. Honeyman W. C. Real Violin Romances: Paganini's Magical Guarnerius. The Lotus Magazine,– Vol. 9.– No. 2. 1917.– P. 84, 86–90.
3. Stowell R. Henryk Wieniawski: The True Successor of Nicolò Paganini? A comparative assessment of the two virtuosos with particular reference to their caprices., Germany: Argus Schliengen,– Vol. 3. 2011. URL: https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.3/HKB3_70-90_Stowell.pdf.
4. Park J. Comparing Musical Expression in Teresa Millanollo's "Grand Fantaisie Elegiaque". Opus 1 with Niccolo Paganini's Compositions. (PhD Diss.) University of Cincinnati, College-Conservatory of Music. 2020.– 66 p.
5. Melrose M. L. The Paganini Caprices, their techniques and performance problems: a study on twelve Caprices with supporting video and audio recordings. (PhD Diss.). University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music. 2020.– 330 p.
6. Яропуд Т. Новаторство Ніколо Паганіні – композитора-скрипаля та виконавська інтерпретація його інструментальних творів. Актуальні питання гуманітарних наук.– Вип. 35.– Том 6. 2021.– С. 73-80. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-6-11>
7. Wolf P. Creativity and chronic disease. Niccolo Paganini (1782–1840). The Western Journal of Medicine,– 175(5). 2001.– 345 p. Doi:10.1136/ewjm.175.5.345.
8. Чорний П., Кухар Г. Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи: Зб. м. наук-практ. конф.– Баку, Ужгород, Дрогобич: Посвіт, 2016.– С 111-112.
9. Nunamaker N. K. The virtuoso violin concerto before Paganini: The concertos of Lolli, Giornovich and Woldemar. (PhD Diss.). Graduate School, Indiana University, 1968.– 240 p.
10. Rey X. Niccolò Paganini: Le romantique italien. Paris: L'Harmattan, Univers musical, 1999.– 352 p.
11. Kawabata M. Paganini: The 'demonic' Virtuoso. Boydell Press, 2013.– 303 p.
12. Zavialova O., Stakhevych O., Kalashnyk M., Savchenko H., & Stakhevych H. Formation of romantic instrumental performance and violin art of Niccolo Paganini. Amazonia Investiga,– 11(50). 2022.– P. 180–187. URL: <https://doi.org/10.34069/AI/2022.50.02.18>
13. Borer P. The twenty-four caprices of Niccolo Paganini: their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era. (PhD Diss.), University of Tasmania, 1995.– 290 p.
14. Uhde K. Score Review (Niccolò Paganini. 24 Capricci per Violino solo op. 1; 24 Contradanze Inglesi per Violino solo. Edited by Daniela Macchione. Bärenreiter-Verlag Urtext. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH und Co. KG, 2013). Nineteenth-Century Music Review,– 14(1). 2016.– P. 153–157. Doi:10.1017/S1479409816000665

Информация об авторе

Клендий Александра Юрьевна, аспирант кафедры истории украинской и зарубежной музыки, Харьковского Национального университета искусств имени И. П. Котляревского
Адрес: 60001, г. о, пр. Гагарина 43, кв. 117,
E-mail: sashader2018@gmail.com; Тел.: +3 (80) 507474379
ORCID: 0000-0002-5478-1653

O. Y. KLENDII¹

¹ *Department of History of Ukrainian and Foreign Music, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine*

THE ROLE OF N. PAGANINI'S VIOLIN CONCERTOS IN THE UPDATE OF THE GENRE IN THE FIRST THIRD OF THE 19TH CENTURY

Abstract

The purpose of the analysis is to trace the degree of influence of traditional thinking patterns in the genre of the violin concert and the mechanisms of overcoming this in composer-performer creativity.

The research **methodology** of the proposed article is based on a combination of a historical approach to the considered phenomena and a comparative analysis of the editions of N. Paganini's Concerto No. 1 for violin and orchestra.

Results: based on the analysis of the editions of Paganini's Concerto No. 1, was identified as a sign of the composer's traditional approach to the construction cycle, the selection of an arsenal of artistic tools, the use of melodic, rhythmic, harmonic "formulas", which allow abandoning the inertial action of the laws of the "violin" in the work of the Italian violinist of the 19th century, recognized by the participants as an innovator.

Scientific news: N. Paganini's creativity according to the conditions of modern concert practice, actualized the problem of the "non-violinist", due to the technical complexity of his work for performers. The analysis of versions of the editions of Concerto No. 1, created in the last period of the 19th early 20th century, makes it possible to solve the process of adaptation of the original "non-violin" version of the performance version to the norm of the time, transitioning to the violin field.

Practical significance: the main thesis and conclusions of the article can be used in scientific and pedagogical practice when the performers choose the necessary edition, as well as the creation of their own author's text with the choice of an appropriate approach to dramaturgy and the maximum disclosure of the composer's intention.

Keywords: violin concerto, violin art, "violin", "non-violin", N. Paganini, edition, virtuosity.

References

1. Conestabile G. Vita di Niccolò Paganini da Genova. Tipografia di Vincenzo Bartelli, 1851.– 332 p.
2. Honeyman W. C. Real Violin Romances: Paganini's Magical Guarnerius. The Lotus Magazine,– Vol. 9.– No. 2. 1917.– P. 84, 86–90.
3. Stowell R. Henryk Wieniawski: The True Successor of Niccolò Paganini? A comparative assessment of the two virtuosos with particular reference to their caprices., Germany: Argus Schliengen, 2011.– Vol. 3. URL: https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.3/HKB3_70–90_Stowell.pdf.
4. Park J. Comparing Musical Expression in Teresa Millanollo's "Grand Fantaisie Elegiaque". Opus 1 with Niccolò Paganini's Compositions. (PhD Diss.) University of Cincinnati, College-Conservatory of Music. 2020.– 66 p.
5. Melrose M. L. The Paganini Caprices, their techniques and performance problems: a study on twelve Caprices with supporting video and audio recordings. (PhD Diss.). University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music. 2020.– 330 p.
6. Yaropud T. Novatorstvo Nikolo Pahanini – kompozytora-skrypalia ta vykonavska interpretatsiia yoho instrumentalnykh tvoriv (Innovation of Nicolo Paganini as Composer-Violinist And Performance Interpretation Of His Instrumental Works). Humanities science Current issues,– Issue 35.– Vol. 6. 2021.– P. 73–80. URL: <https://doi.org/10.24919/2308–4863/35–6–11/> (in Ukrainian).
7. Wolf P. Creativity and chronic disease. Niccolò Paganini (1782–1840). The Western Journal of Medicine,– 175(5). 2001.– 345 p. Doi:10.1136/ewjm.175.5.345.
8. Chorny P., Kukhar H. Fundamentalni ta prykladni doslidzhennia: suchasni naukovo-praktychni rishennia ta pidkhody (Fundamental And Applied Research: Modern Scientific And Practical Solutions And Approaches): Collected papers. Baku, Uzhhorod, Drohobych: Posvit, 2016.– P. 111-112. (in Ukrainian).

9. Nunamaker N. K. The virtuoso violin concerto before Paganini: The concertos of Lolli, Giornovich and Wolde-
mar. (PhD Diss.). Graduate School, Indiana University, 1968.– 240 p.
10. Rey X. Niccolò Paganini: Le romantique italien. Paris: L'Harmattan, Univers musical, 1999.– 352 p.
11. Kawabata M. Paganini: The 'demonic' Virtuoso. Boydell Press, 2013.– 303 p.
12. Zavialova O., Stakhevych O., Kalashnyk M., Savchenko H., & Stakhevych H. Formation of romantic instru-
mental performance and violin art of Niccolo Paganini. Amazonia Investiga,– 11(50). 2022.–P. 180–187. URL:
<https://doi.org/10.34069/AI/2022.50.02.18>
13. Borer P. The twenty-four caprices of Niccolo Paganini: their significance for the history of violin playing and the
music of the Romantic era. (PhD Diss.), University of Tasmania, 1995.– 290 p.
14. Uhde K. Score Review (Niccolò Paganini. 24 Capricci per Violino solo op. 1; 24 Contradanze Inglesi per Vi-
olino solo. Edited by Daniela Macchione. Bärenreiter-Verlag Urtext. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle
GmbH und Co. KG, 2013). Nineteenth-Century Music Review,– 14(1). 2016.– P. 153–157. Doi:10.1017/
S1479409816000665

Information of author

Alexandra Yurievna Klendii, Postgraduate student of the Department of History of Ukrainian and Foreign Music,
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

Address: 60001, Gagarina avenue 43, fl. 117

E-mail: sashader2018@gmail.com; Tel.: +3 (80) 507474379

ORCID: 0000-0002-5478-1653

R. T. PRIMOV¹

¹ Head of the Department of Music Education, Karshi State University, Karshi, Uzbekistan

DISCUSSIONS IN THE PROCESS OF TEACHING SINGING WORKS

Abstract:

The purpose of the article: In this article, on the basis of the principles of vocal and musical pedagogy, the improvement of the methodology for teaching singing works, the structure and features of the speech apparatus is expressed.

Research methods: The purpose of the article is to improve the teaching of singing works in the formation of the professional skills of future music teachers, and this activity is of great importance in the formation of singing skills.

Research results: Improving the teaching of singing works is important for the formation of professional skills of future singers. Also, improving the teaching of singing works requires an approach that follows the principles and methods of singing.

Practical application: the conclusions obtained as a result of the study can be used as additional support for teachers of higher and secondary special educational institutions.

Keywords: singer, vocal, principle, vocal apparatus, singing voice, empirical, cocentric, primary tone, resonators.

For citation: R. T. Primov. Discussions in the Process of Teaching Singing Works // European Journal of Arts, 2023, №1. – C. 66–69. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-60-63>

Introduction

It is known that large-scale work is being carried out in the educational institutions of our country to educate the ideal generation. Today, the Motherland entrusts future music teachers with the task of educating young people into adulthood in the spirit of high spirituality.

As the first president of our country, I. Karimov, said: “It is clear to all of us that love for music, art, musical culture among our people is formed from childhood in a family environment. It would not be an exaggeration to say that it is difficult to find a person in our country who does not have a dutar, doira or other musical instrument at home, and who lives without feeling the life-giving effect of music in his life. Most importantly, today the art of music has a greater and stronger influence than other forms of art on the development of our modern generation in the spirit of high spirituality”¹.

The Uzbek art of solo singing makom occupies a special place among the cultures of the peoples of the East due to its antiquity and diversity. In the process of prac-

tice, Uzbek singing was enriched with various genres and forms. It should be recognized that the art of singing developed in folk and classical directions. If folk songs are characterized by singing, lapar, yalla and prefabricated songs, then in the classical way poppy songs and songs in the direction of poppy seeds, such as songs, epics, big songs and suvors, are appropriate. Each of these genres has its own form, performance possibilities and performance traditions. Interpreting them in a unique way, according to their form, required a beautiful voice, natural talent and competent training. Makom performers from the past learned the traditions of the old hafiz and sang according to the teacher's lessons.

Materials and methods

Makom (Arabic – place, abode, curtain) – one of the main musical concepts in the Near and Middle East, curtain. A large group of musical instruments and songs in the art of Uzbek and Tajik traditional classical music. In Uzbekistan, there are such species as the Bukhara shashmakom, the Khorezm makom, and the Ferghana-

¹ Karimov I. A. High spirituality is an invincible force. – Tashkent: Spirituality, 2008. – 141 p.

Tashkent makom routes. There appeared wild makom roads makom, pipe, dutar. Among other Eastern peoples, makom – makam, mukom, mugom or handle, pronunciation and types of raga are developed and performed by makom solo performers.

On the territory of Uzbekistan, there are singing works of various styles of performance, which are called differently, that is, folk music, performance of classical music – status works performed under the name of music in the professional musicological status of Bukhara shashmakom, Khorezm makom, makom ways of Fergana-Tashkent, musical works written by Uzbek composers on the basis of makom ways are performed in concert organizations, theaters, ensemble venues. In addition, it is studied, performed and promoted in secondary and higher music schools operating in Uzbekistan, as well as in music education classes in secondary schools.

Therefore, in ensemble classes, based on the principles of vocal music pedagogy, we provide information on the practical and theoretical issues of traditional solo singing, select samples from musical works, teach the younger generation how to perform them, and improve the teaching methods of makom solo singing in the education system. One of the important today's tasks are to train singers to the extent that they can improve their methods and apply them in their work to ensure the effectiveness of the lesson.

To increase the effectiveness of the educational process, it is important to master the methods of teaching singing works and skillfully use them. Indeed, in traditional education, students only learn to acquire ready-made knowledge, according to the criteria of developmental education, students can learn, analyze, draw conclusions on their own, which becomes important when it is directed. Therefore, it is necessary to pay attention to improving the methods of teaching singing works to teachers of singing classes of higher educational institutions and the formation of their skills to creatively and freely apply them in practice.

In particular, Hazrat Alisher Navoi, the sultan of the art of the word, describes the singers in his work "Mahbub-ul-Kulub" and writes the following: "The heart can be strengthened with a good melody, and the soul can be nourished with a kind voice. A singer with a pleasant

voice and skillful singing will rekindle the fire of people's pain. If it is beautiful, then the end of the world will rise among the people of emotions"¹ ... We will not be mistaken if we say that this is the most appropriate description given to songs and singers.

A performer, be it a musician or a singer, cannot perform the same song in the same way twice. Of course, the heart is attached to it, and the processes of passion will inevitably manifest themselves. Therefore, different styles and ways of interpreting the performance have been formed in our people. It is no secret that the interpretation of the human voice, considered the most perfect instrument among musical instruments, has manifested its magic in different ways. But singing has its own rules that Hazrat Navoi did not miss. In particular, the following are mentioned in this regard: "When a good-natured singer sings in a pleasant voice, smoke comes out of the burnt heart of the patient. A pleasant performance by a shrewd musician will enchant even a cold-blooded person. In particular, if he plays and sings himself at the same time, he will cause the soul store to revolt"².

Result and discussion

Thus, the solo singer's poppy has been inherited over time as important factors in voice interpretation, musical performance, and human qualities. In the past, khanish were formed and developed in the interpretation of the voice, that is, the field of singing, in different directions and styles. Based on this, the unique values, dialect and life traditions of each nation and people are embodied in the form of speech interpretation.

To perfectly educate a singer in the national, folk spirit is a complex process associated with a rich pedagogical education. The listener-viewer receives rich spiritual food from the performance of a singer who knows how to create a vivid artistic image and perfectly interpret the work. According to Hazrat Navoi, "A singer who increases happiness, and a musician who sows sorrow – emotional people suffering from mental pain sacrifice their lives to both"³. To do this, every artist who wants to become a singer must have natural gifts, lessons and singing skills. A good singer first lays the foundation of excellence. He takes lessons from teachers and assimilates the musical heritage with understanding. This, first of all, allows the performer to feel free on stage and hone his talent.

¹ Navoi A. Mahbub-ul-Kulub.– T.: G. Gulam Publishing House. 1983.– p. 29.

² Ibid.

³ Ibid.

By natural singing gifts, we mean, first of all, a natural beautiful voice, wide breathing, wide range and, of course, perception. Immersion and comprehension of these elements with knowledge are basically the actions of the educational process. The lesson process covers such things as achieving clear speech in performance and mastering the skill of perfect pronunciation. Therefore, it is important that a student who has worked a lot on himself in the lesson, that is, in the lessons of mastering singing skills, has the freedom of tone and singing skills that are important in musical performance.

The concept of solo singing makom is a generalized concept of a trained singer, hafiz and the like, and it means a singer who performs solo with makom. In addition, it is necessary to fully master three or four actions that must be understood in the art of solo singing makom. These are the actions of tradition and heritage, the way the breath is used, the knowledge of poetry, the pronunciation of words and the requirements of the genre. Everyone knows that these are situations that have been honed and mastered in the practice of singing since ancient times. But, at the same time, if we take into account that future specialists in traditional singing are trained in the system of higher and secondary education, it is appropriate to recognize the need for teaching aids as a means of expressing the relevant theoretical and practical guidelines.

Today, the improvement of the methods of teaching singing works is one of the most important tasks of the teacher. The fulfillment of these tasks by the teacher directly depends on the effective use of teaching methods for singing works based on the principles of vocal and musical pedagogy, which are well aware of the psychological, physiological and musical characteristics of young children.

Improving the methodology of teaching singing works is carried out on the basis of the principles of vocal and musical pedagogy.

- The principle of consistency and continuity in education. In the educational process, it is aimed at developing singing skills from simple to complex;
- The unity of artistic-musical and vocal-technical principles. It is based on solving two tasks in singing at the same time, it consists in creating a singing voice in the singing apparatus and practicing singing in it;
- The principle of individual approach. It is aimed at developing singing skills, taking into account the

psycho-physiological and musical characteristics of each student;

- The principle of continuous improvement. Independent work of the student, paying special attention to their own work, that is, focused on the implementation of independent learning.

Based on these principles, it is advisable to use the following existing methods to improve the methodology for teaching singing works in the joint activity of a teacher and a student in vocal pedagogy.

- Instrumental method. From this method, work is carried out to develop the voice in the available voice range of the performer, accompanied by the instrument;
- Empirical method. The method developed on the basis of practice in the XVI–XVIII centuries. The vocal teachers of the Italian school believed that it was necessary to be a skilled singer and followed the motto “Sing as I sing”;
- Concentric method. Its founder is the composer, vocal teacher, singer M. Glinka. It aims to develop the voice from a comfortable note for singing up and down;
- Pitch method. It is close to the concentric style, developing a vocal range from a comfortable tone. The founder is the German teacher Friedrich Schmitt. Singing with the voice, starting from the main sound, that is, from a sound convenient for singing, is based on performance and is a method close to the concentric method.

Using these methods, each teacher should organize the lessons in his own way. Since music is considered to be a complex psychological and physiological process, vocal and choral work, singing of singers’ works in music classes is considered the most effective form of education for the moral and aesthetic education of students.

The formation of students’ singing abilities is directly related to the development of musical ear. “The voice apparatus can only transmit events received by ear. The ear is a whole system with a hearing aid. The vocal apparatus expresses exactly what it perceives through hearing. A person who has been deaf since childhood cannot speak even with a healthy vocal apparatus. Where a child’s vocal imagination is properly formed, a good singing voice will be formed there.”¹

¹ Mukhammedova G. Fundamentals of singing technique.– T. 2007.– P. 13.

The vocal apparatus consists of the throat, pharynx, larynx, trachea, vocal cord ligaments, resonator, and various muscles. It acts as a device for producing a guttural sound. The airways start from the laryngeal walls of the pharynx and end with the vocal folds. Each singer breathes freely, that is, exhales after a complete cessation of breathing, and continues to sing this sound. In this case, the overall volume and tone accuracy will help each student to match in the overall sound.

If the voice is soft and sonorous, such a voice timbre is considered good. Clear stability – in the steadfastness of the voice, the ability to keep each sound in height. The endurance of the voice is determined by the fact that it does not tire quickly when singing, does not tire the voice when performing difficult and large works. A singing-like sound is created by the vibration of the eardrums and the amplification of the sound by resonators.

Also, in the process of sound formation, the resonators change their shape and size through the articulatory apparatus. A clear or fuzzy division of pronunciation also depends on the active or passive articulatory apparatus. The range of upper register sounds is called the head resonator, and the lower register sounds are called the

chest resonator. When singing the sounds of the middle register, mixed head and chest registers are used.

During the lesson, singing activity begins with voice tuning exercises, and these exercises prepare the student for singing the following singing works. An important condition for the non-damage of the speech apparatus of students and the preservation of the voice is the correct definition of vocal ranges and the careful development of vocal singing skills, except for notes in working ranges.

So, singing in a pure intonation key depends on a clear perception and a clear reproduction of the sound heard. Due to the fact that in the classroom there are children with different characteristics and abilities, each teacher should use his own style of exercises and singing techniques that are suitable for all children. The task of the teacher is to ensure the correct orientation of the children's speech apparatus based on the principles of vocal and musical pedagogy, to solve various and constantly arising problems related to the professional training of the singer, when teaching singing works, to constantly improve and deepen the educational program, to create artistic and creative conditions for the activities of students.

References

1. Karimov I. A. High spirituality is an invincible force.– Tashkent: Spirituality, 2008.
2. Navoi A. Mahbub-ul-Kulub.– T.: G. Ghulam Publishing House. 1983
3. Mukhammedova G. Fundamentals of singing technique.– T. 2007.– 64 p.
4. Kakhorov N. “Fundamentals of vocals”.– T. 2008.– 308 p.
5. Sharipova G. “Music and methods of its teaching”.– T. 2003.– 72 p.
6. Saipova D. Theory and methods of teaching music – T. 2009.– 225 p.

Information about the author

Rashid Tashkulovich Primov, Head of the Department of Music Education, Karshi State University, Karshi, Uzbekistan

Address: Kuchabag street, 17, Karshi, Uzbekistan

E-mail: rashid5517@umail.uz; Tel: +998 75 221 00 56

ORCID: 0000-000-9783-8795

F. S. AZIZOV¹¹ Head of the Department of Instrumental Performance and Vocal Art of Karshi State University

SHASHMAKOM FOREVER

Abstract

The purpose of the article: This article discusses the professional musical art of the Uzbek and Tajik peoples in the oral tradition of shashmaqom and “ushshak” based on its samples, as well as its development in the modern era. The article is enriched with scientific sources from various literature.

Research methods: The purpose of the article is to popularize the unique artistic style and rich creative traditions of professional music of the Uzbek and Tajik peoples in the oral tradition of makam art in the spiritual life of our people.

Practical application: the conclusions obtained as a result of the study can be used as additional support by teachers of higher and secondary specialized educational institutions.

Keywords: Shashmakom, lad, ushshak, namud, forever, hafiz (singer).

For citation: F. S. Azizov. Shashmakom Forever // European Journal of Arts, 2023, №1. – C. 46–52. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-64-70>

Introduction

Makam art of national importance, which is an integral part of the cultural heritage of our people, occupies a particularly important place in our spiritual life with its ancient history, deep philosophical roots, unique artistic style and rich creative traditions.

Over the centuries, this unique art, polished by hard work and dedication and creative thinking of great poets and scientists, skilled composers, hafiz and musicians, has gained great fame and attention not only in our country and the countries of the East, but also on a global scale. A clear confirmation of this is the fact that “Shashmakom”, the professional music of the Uzbek and Tajik peoples in the oral tradition of maqom art, is recognized by UNESCO as an intangible cultural heritage of mankind and included in its Representative List.

Our esteemed President Sh. M. Mirziyoyev “At the same time, it is necessary to be aware of our national identity, develop our culture in all aspects, educate our people, first of all, our young generation in the spirit of high human feelings, and use the wide possibilities

of status art for formation of one’s aesthetic taste and thinking”¹.

Literature review

The phrase maqam is Arabic and means place of residence. Musically, maqam is the place where the sounds that make up melodies and songs on musical instruments are located.

In the past, poppies have been used with different meanings. The original meaning of maqam is the modal basis of the performed melody². As in the music of the Uzbek-Tajik and other nations, each piece of music corresponds to certain scales. The modal basis of the music of the peoples of the East is firmly established, and their musical works do not go beyond certain modal associations [2, 32].

Makam, like other phenomena of society, has undergone great changes depending on the social, artistic and aesthetic requirements and needs of the time. The form of twelve maqams, fully formed and developed in the XIXth century, survived until the formation of Shashmakom. It can be thought that his musical material-tunes and songs-

¹ Decree of the President of the Republic of Uzbekistan PQ3391. “On measures for the further development of the art of the Uzbek national maqam”, – Tashkent, November 17, 2017.

² Lad has many meanings. It provides for a complex of sounds in the octave range, eight-step diatonic scale associations.

formed the basis of shashmakom cycles¹ [2, 124]. Because such a large-scale genre as Shashmakom can be created on the basis of the wealth of folk music created over the centuries, only if there are mature professional musicians with rich practical and theoretical experience in creating statuses. No professional (community) can do such a great job as the creation of the Shashmak cycle without relying on a long tradition and rich experience in the absence of original melodic material similar to the collective status cycles. Therefore, we can say that Shashmakom, the melodic material of the cycles of makams created before him, was created only partially [2, 124].

Shashmaqom arose as an independent musical genre of the Uzbek-Tajik peoples around the first half of the XVIIIth century. The reason for this assumption is that musical treatises² written in Central Asia before the XVIIIth century speak only of twelve maqams³. In musical sources written before the XIXth century, Shashmaqom is not mentioned. Therefore, it is believed that the cycle of twelve maqams survived until the XVIIIth century. Thus, we can conclude that shashmaqom was widespread in the XIXth century, and the 18th century was a period of its continuous formation [2, 125.].

Bukhara, one of the ancient cultural centers, was the capital of several dynasties and states. In the musical culture, Bukhara also acts as a central city, personifying the musical wealth of the peoples of Central Asia. Therefore, Shashmakom was formed in Bukhara and was called “Bukhara Shashmakom”.

Shashmaqom consists of a collection of melodies and songs based on six different modes, adapted to six different scales. Although the basis of shashmaqom is different, melodies suitable for other modes close to it are also included. This is especially evident on the pages of maqam branches. Not only their tonality, but also their modal structure differ in relation to the main branch to which they belong.

¹ This can be proved by questions of commonality and compositional art in the names of the twelve maqams and shashmakom roads.

² The musical treatises of Kavkabiya (XVI century), Darvish Ali (XVII century) and other authors are considered.

³ Most of the musical treatises written in the 18th and 19th centuries are copies of works created before that time by various (non-professional) scribes. A large number of errors in them testifies to the ignorance of scribes in musicology and music in general. Such pamphlets cannot help to clarify the historical facts, but only introduce confusion.

⁴ Namud is a Tajik word that means to appear, to appear, and it means the appearance of a certain fragment of a certain melody or song as part of other songs. Patterns are often taken from melodic phrases at the beginning of maqam branches and used as climaxes to other chants. For example, the 3rd or 4th melodic sentence at the beginning of the Nasri Uzzol maqama Buzruk branch is taken in its entirety and used in other branches and they are called Namudi Uzzol. The number of copies in Shashmaqom has not been established.

Materials and methods

Shashmaqam includes: Buzruk, Rost, Navo, Dugokh, Segokh and Iraq maqams. Each of the six maqams are very large cyclic works, each consisting of approximately 20–44 major and minor maqam paths. However, if maqams are added to popular folk songs (instruments, songs and surnays), then a very large number of them are obtained. In currently published books, the instrumental and vocal parts of maqams range from 208 to 250 [2, 126].

From their good performance, as well as other musical works, depends on the ability of tunes and songs in the instrumental and the vocal department of shashmaqom to reach the listeners correctly, to give them pleasure and delight.

When performing shashmaqom and other large-scale folk musical works, the performer and hafiz (singer) must have special skills and master the skill of performing maqams. Poor performance can give the wrong impression of state paths.

Depending on the strength and height of the hafiz's voice, he can reduce parts of the melody in the song or add parts to them like namuds⁴. Regardless of where the namuds come from, they are the moving forms of singing in the various branches of the Shashmaqom singing sections. Therefore, when listening to maqam tracks, it is noticeable that there are some similar elements in their climaxes, and the climax of one song seems to be the same as that of another. For example, the Bukhara hafiz added Segokh, Ushshak, Uzzol and Mukhayari Chorgokh to the Kokandi Ushshogs, and in the Ferghana Valley they were limited only to Namudi Segokh. In Tajikistan, they even added the climax of Zebo pari to it. Navruzi Sabo is actually performed with Segoh, Navo and Oraz.

As we noted above, shashmaqom, like other phenomena of society, continues to develop, undergoing great changes depending on the social, artistic and aesthetic requirements and needs of the time.

The first of the twelve maqam systems is maqam ushshak, and the phrase ushshak is the plural form of the Arabic word ashik, which means “loving” [2, 40.]

All songs related to the Ushshak phrase of maqams, which are pronounced in the language of lovers, are primarily hymns of love, longing and love to achieve the will of Allah, that is, love for Allah, beloved spouse, family, and, in addition, love for the Motherland.

In the heritage of Uzbek and Tajik music, Ushshak did not achieve an independent status. Ushshak songs are more complex and Namudi Uzzol and Namudi Muhayari Chorgoh were used in their climaxes. Ushshok songs are widespread among the people. Uzbek and Tajik composers created different versions of Ushshag: Haji Abdulaziz Rasulov “Samarkand Ushshog”, as well as “Cocoon Ushshog”, “Tashkent Ushshog”, khafiz Sodirkhan Boboshari-pov created “Sodirkhan Ushshog” and so on. These Ushshak paths are performed in the same circular manner.

Results and analysis

It would not be an exaggeration to say that another such Ushshak was created in New York, on one of the distant continents. Its author was created by our compatriot, contemporary, one of the skilled connoisseurs of Shashmaqom, hafiz Rushel Rubinov, and it is called “Ushshaki Shakhrisabz” (“Shakhrisabz Ushshak”).

Rushel Rubinov says that as a teenager, when he listened to the melodies of Shashmakam, played from the maqam mushkilot (instrumental track) on the instrument, sang and learned samples of Nasr (vocal track), “I thought about the question-*there*” is “Samarkand Ushshog”, there is “Sadrkhan Ushshog”, there is “Kokan Ushshog”, there is “Tashkent Ushsog”, but why? – in the history of the Great Sahibkiran was such a commander as Amir Temur, Abu Umar Haus Ghaznayani (Keshi) (IX–X centuries), Abu Ibrahim Ishak Keshi Samarkandi [5], Abdulhamid Keshi, Hamid ibn Nasr Keshi, ibn Yahya Keshi, Hafs Ibn Burkhan Keshi, Ahmad ibn Musa Keshi, Abu Shakur Salimi Keshi, who prepared about thirty scientists, Imam Keshi, Imam Bukhari, Imam Dorimi, Imam Muslim lived and spread knowledge in Kesh, considering their great merits in this city, the people of the world of Kesh were given the honorary name “Kubbat-ul ilm wa-l-adab” – “Kupala science and morals” [5] why not be “Ushshaki Shakhrisabz”.

Rushel Rubinov, after moving to another country in the United States, developed the knowledge, skills and abilities he received in his native Shakhrisabz and the Dushanbe Art Institute, and is the result of his many years of

research in comprehending the secrets of Shashmaqom. On the contrary, he created “Shakhrisabz Ushsog” as a symbol of love and loyalty to the Motherland.



Figure 1.

In Shakhrisabz ushshog, the author recalls the beautiful gardens of Shakhrisabz, pears, figs, flutes, the hospitality of people, love for the Motherland, sings of his love and longing in wonderful phrases and melodies using the mentioned Shashmaqom and its examples.

Rushel Rubinov was born on August 6, 1966 in the city of Shakhrisabz, Kashkadarya region, in a working-class family. After graduating from the secondary school named after Lakhuti and the music school in Shakhrisabz, he entered the Art Institute in Dushanbe, the capital of the Republic of Tajikistan, from which he graduated with honors. Rushel Rubinov’s mother, Zebo Yusupova, served people at weddings and performances, clicking percussion instruments (doira) and singing. Zebo Yusupova was the sister of Momo Milyankhan, a famous folk singer of her time. Momo Milenhan was the mother of Yusuf, Ilyas, Suleiman, Rovshan Yagudayevs, who taught at the Academy of Arts in Karshi and raised many students.

Ruschel says that her mother was one of the first to awaken in her a passion for singing and music.

R. Rubinov studied with teachers Azamat Nomozov, Barno Iskhakova, Ilyusha Abramov, Abram Tolmasov, Levichi Bobohanov, Gabriel Mullakandov, Fattakh Khan Mamadaliev, Rasulkori Mamadaliev, Jorahon Sultanov, Komiljon Otaniezov, Mamurjon Uzokov, Tajiddin Murodov, Mehri Abdullayeva and Mikhail, Israel, in absentia with my teachers. says Gabriela Tolmasov.

In 1996, the Navo Ensemble was founded in New York, USA under the direction of Ilyas Mallaev.

The ensemble included Mukhabbat Shamaeva, Iskhak Kattaev, Shohista Mullojonova, Izro Malakov, Rushel Rubinov, Ilyusha Khavasov, Abokhai Aminov, Roman Narkalaev, Osher Baraev, Tamara Kattaeva, Samuil Tolmasov, Roman Tolmasov.

Currently, this ensemble is called “Shashmakam Forever” that is, Shashmakam Eternal (Forever). Rushel Rubinov, using the knowledge, skills and abilities received from his teachers, teaches and leads the ensemble the secrets of Shashmaqom.

Ushshoqi Shahrizabz

Abdujabbor Rahmonqulov notaga olgan

Rushel Rubinov g'azali va musiqasi

M.M ♩ = 164-166

Da- reg' shu-dam dur zi bo - g'u ba - ho - ri Shah-ri - sa - bz

Ha-vo - i so-fu g'u-lu lo-la - zo - ri

Shah-ri - sa - bz (ey) vo - yay.

da - ho - nu ko ko mam gi - rad laz-za - ti na-bo - tu qand,

zi-no-ku- an - ji - ru se-bu a- no - ri Shah-ri-sa - bz (ey)

vo (ey)

Ba - xo-ti-ram-do-i-mo no - la - i ka - mo - nu na - y ya

ay Sa-do - i doy - ra-yu tan-bur du - to - ri

Copied by Aziz Sami Elbek Sibelius Software 2022.

Shah-ri-sa - bz (ey) vo - yay, oy oy

o jo-nam-ma nay

Ba-ro - i meh-mon-ku-nand jo - ni xud ni-sor xal-qash,

va - fo - yi xok - so - ri ras-mu

shi-o - ri Shah-ri - sa - bz ey jo - nay

ku-jo bi-re-zad a-gar

xu - ni nom va- tan - xo - nand, Az on ma- gar me-gi-rad

boz xu-mo-ri Shah-ri - sa - b-z (ay) vo - ay,

oy oy oy jo - nay.

Ji-lo - i

zod- go - xi xud gash-ta-i az on ru - shel,

Tu-ho-fi - ziy nag'-ma - sanj if - ti-xo-ri Shah-ri-sa - b-z ey

vo - yay oy oy oy

jo - n-ay Ji-lo-i zod-go-hi

xud gash-ta-i az on Ro' shel-la -

Tu ho-fi - zi nag'-ma - sanj, if - ti- xo - ri Shah-ri-sa - bz (ey)

jo - nay. oy oy o

jo - nay. oy rit. - - - - -

o jo - - - nay.

Conclusion

In conclusion, we note that Shashmakom really sounds forever and alive, continues to develop, albeit with various changes. On the example of only “Shahrisabz ushshoghi”, it can be noted that this work, played on the other side

of the world, almost twelve thousand kilometers from us (USA), takes a place in the hearts of shashmaqom performers and listeners with its wonderful painful lamentations and beautiful melody, and “Shashmaqom forever” is the basis for the saying “Shashmakom is alive forever”.

References

1. Decree of the President of the Republic of Uzbekistan PQ3391. “On measures for the further development of the art of the Uzbek national maqam”.– Tashkent, November, 17. 2017.
2. Radjabov I. To the question of Makam, State Literary and Literary Publishing House of T UzSSR, 1963.– 299 p.
3. Matyokubov O. Makamat. Music 2004.– 400 p.
4. Matyokubov O. One more look at Shashmaqomi of Bukhara. Publishing house “Generation of the new century”. 2014.– 296 p.
5. The official website of the newspaper “Kashkadarya”. URL: http://qashqadaryogz.uz/read/kesh-allomalar-yurti/Momin_Azizov, Kesh Allomalar yurti 02.15.2017.
6. 2012.– No. 10 of the Islam Nuri newspaper.
7. Tuychiev U. The Aruz system in Uzbek poetry,– T. 1985.

Information about the authors

Fayoz Samiyevich Azizov, Head of the Department of Instrumental Performance and Vocal Art of Karshi State University, Karshi, Uzbekistan

Address: Karshi, Uzbekistan

E-mail: fayoz.azizov5866@gmail.com; Tel: +998 75 225 34 13

ORCID: 0000-0001-6477-3772

Раздел 5. Театральное искусство

Section 5. Theatre arts

UDK 7.072.2

DOI: [10.29013/EJA-23-1-71-74](https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-71-74)M. K. UMARKHODJAEVA¹¹ *The National Institute of art and design named after Kamoliddin Bekhzod Tashkent city, Uzbekistan*

THE MEANS AND STYLE OF CREATING AN IMAGE ON THE STAGE OF PUPPET THEATER

Abstract. This article tells about the role of the actor in the puppet theater, its features, styles and instruments in the process of creating an image. The author describes the every stage of creating a new play on the stage.

Purpose: raising a spiritually healthy generation as children with a pure heart, fresh spirit, kindness based on national values, samples of world culture, bringing them into the world of theatrical art is the main goal of puppet and young audience theater.

Methods: theoretical-analytical, comparative, generalization

Results: the actor of the puppet theater transfers his emotions, feelings, and spirit to the puppet and gives life and spirit to the inanimate body. Unseen on the stage, puppets teach the audience about life and natural phenomena, guide them to the right path, and help them distinguish between good and bad.

Scientific novelty: the role of the puppeteer in the puppet theater, its unique aspects, methods and tools in the process of image creation is to be researched.

Practical significance: the information presented in the article can be used theoretically by the students of the 1st courses of the puppet theater acting education of the art higher education institution.

Keywords: puppet, actor, stage, image, technology, culture, director, theater, creator, screen, play.

For citation: M. K. Umarchodjaeva. The Means and style of Creating an Image on the Stage of Puppet Theater // European Journal of Arts, 2023, №1. – C. 70–73. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-71-74>

Introduction

After the recognition of our republic as an independent state on a global scale, many good deeds were carried out in the sphere of spirituality and culture. In particular, special attention is paid to the development of the art of the puppet theater. After all, fifty percent of the population of our republic is children. Devotion to the motherland, passion for elegance and beauty are born in the hearts of children in this place. It is here that for the first time, children, accompanied by their parents, educators and teachers, get acquainted with such a miraculous art as theater.

The main task of puppet and young audience theater is to bring up a spiritually healthy generation on the basis of national values, world culture as pure-hearted, spiritually refreshed, kind-hearted children, to introduce children to the world of art.

Today, a number of State puppet theaters in our republic serve young spectators. Their repertoire includes works by national and foreign authors on various topics. Most of our theaters are creative societies, known not only in our republic, but also in the neighbor republics, and the world. They were on trips to Pakistan, the United States,

Kazakhstan, India, Russia and other countries, where they also introduce the Uzbek puppet theater to the audience.

For the development of this unique art form and its high prestige in the world, it is necessary to have fully developed, professional masters who can meet the requirements of the times. Whether it is a film director or an actor, the most important thing is to be a capable, talented, skilled owner of the chosen field.

The Main part

It is known that what kind of personality a person grows depends on the social environment that surrounds him. A similar art of acting can also occur and form under the influence of a certain social environment. It is impossible to create without interruption from the development of society. On the contrary, a deep knowledge of the laws of nature and social life that surround the creator comes to hand in his skill in his field.

The actor of the puppet theater should first of all be selective, observant. He is obliged to know the way of life, folk traditions, the psychology of people, mostly children, their characteristic qualities, nature and animal world. This is an incredibly necessary virtue for the actor. That's just the fact that his performed roles fascinate the audience. "The puppet player is a miracle worker" – wrote M. Kadyrov. – "The doll, which at another time is no different from an ordinary children's toy, comes to life when the artist is put into his hands, begins to breathe, creates a thought, think on the riddles of society and life, tells about love, friendship, justice and honesty, that is, begins to live with a human life" [1, 58]. The puppet player presents to the viewer, animating the image of a puppet character in a conditional life which is written by a playwright and which the director took to the stage. The actor of puppet theater gives an idea of the behavior of the image, the manner of speech that should create while getting acquainted with the staged play. It does not matter whether it is an image of a boy, a dragon, or a bird. The actor should be able to find the essence of the image, the idea that he wants to convey to the viewer through the interpretation of this image. The puppet player, standing behind the screen creates a stage image to the hero, reflected by the playwright, absorbing his vital observations, spirit, and mood. Behind the screen, the actor must be able to think and move freely about his puppet. Because, during the performance, the actor of the puppet theater should not only create an image, but also, unlike the actors of the dramatic theater, stand behind the screen and, without being visible to the audience, raise the performing personage doll above his head and move on.

The words spoken on the stage should be taken as they are said by the puppet in which the actor is playing. To the word harmony it is necessary that the lips of the doll shake, hands, feet, body come to action. Because the audience perceives life, nature, the animal world through puppets performed by the actor. This means that the actor plays the heavy puppet character by raising it for hours during the performance. If he is not free behind the screen during this process, the puppet in his hand will either lose its position on the screen, or it may freeze in a position to bend to one side. So, for a puppet theater actor, body freedom is a necessity. He should be able to speak both in the back of the screen, and move freely, and move the puppets.

The actor of the puppet theater creates a holistic, perfect image by transferring his feelings to the puppet personage, hidden behind the doll or invisible. So, the factor that gives the audience the interpretation of the image in the puppet theater, is a stage doll. The actor should approach the image not only from the point of view of the essence of the role, but first of all pay attention to the external features of the puppet. Then he can explain the purpose of the puppet actor behind the screen. Therefore, the features of the puppet, such as its appearance and the specific character and behavior given to it by the author, are taken into account in the process of creating the image. The actor himself must determine the behavior of the personage that he takes to the stage, its relationship with the surrounding world, its leading behavior and its supreme goal in the process of giving characterization to the images. Only then the interpretation of the image will turn out correctly and clearly. The full-fledged performance of the created images on the stage of the puppet theater is determined by its connection with the puppet play. And the quality of the play is determined by the skill of the actor of the puppet theater. The actor of the puppet theater should know how to manage all kinds of dolls.

In general, the types of dolls are an expression from the following.

- 1) With gloves. 2) Walking stick doll (wired). 3) Doll with the help of threads (marionette). 4) A controlled dummy (tablet) in an open way. 5) Shadow doll. 6) Mask (mask) doll.

Depending on the type of theater puppets, their management styles are also different. This is because the construction techniques of different types of dolls are different from each other. The puppet theater can be imagined in harmony with the work of the director, actor, music, fine

arts-artist. The stage director is a person who unites all the branches. However, should not forget about the main object of the actor is the work of the artist, the puppet master, who creates the puppet in puppet theater. After all, the free movement of the actor, finding the essence of the image, determining the character depends on the artist.

The artist and the puppet master reflect the emotions and the character on the face in the process of making the puppet. The actor completes and clarifies it with his performance. The actor animates the puppet and moves it, creating a holistic image through it. It turns out that the actor will, first have to master the technique of directing, playing a theatrical puppet, and then, through this doll, create an image, taking into account all his possibilities.

When we say the actor of the puppet theater, two poles come to our eyes. But if the inanimate subject is a doll, then one is an actor who gives a soul to this inanimate fabric, that is, enriches with his own feelings. If in the previous works the puppet actors were limited to carrying dolls, showing the beautifully made little ones to the audience that were the product of artist and sculpture, then now the actor does not hide behind the doll. Maybe he can revive the lifeless doll. There is a situation when “The doll is not with the actor, the actor is with the doll” [2, 125]. After all, the doll in the hands of the actor is not only the work of the artist, sculptor, who made it, but also the product of the work of the actor who gave him his soul [2].

“No matter how much a puppet artist and designer try to express their ideas through a dead soul-puppet, it in the hands of the actor, no matter how hard he tries to express next to him, he only comes to life in the hands of the actor, next to him, in collaboration or in conflict” [2]. So, the work of an actor in a puppet theater, the position he occupies, is very responsible.

The actor is also the creator of his time, a progressive person, an educator to some extent. The acting art has an extremely fast and lively impact on the audience. It is known that the actor must live with his thoughts, the world of his image, which he creates on the stage. As for the actor of the puppet theater, it will be a little more difficult. The reason is the feeling for the doll in his hands, the forgiveness is alien. Only because of the talent of the actor the doll begins to live with his life on the stage. In the process of working with the doll, the doll itself is an inanimate fabric, the image of the puppet actor clearly sees the movement in the mirror inside the stage, and then moves it to the doll in his hand. Then the plastic movement of the doll on his hands will go live.

Of course, for this, the actor must know the elements of attention, imagination and fantasy, behavior, conditions, «if», body freedom, attitude, evaluation, tempo-rhythm, in short, acting skills.

Before the puppet actor is being acquainted with the puppet, he is introduced to the play written by the playwright, the image that he is supposed to create. He imagines the image he wants to create. If in this process the imagination of the actor does not fit with the appearance of the puppet, then the future image is unlikely to succeed. In these cases, when the actor is not satisfied with his puppet, it is advisable to comment on the sketch before making the puppet.

Whether the actor is able to act on stage in such a way that he is able to attract the audience with this dignity, his actions should come out alive and natural, so that they forget about him for a moment, but watch the puppet he animated. Let the audience forget that this is a lifeless puppet and make sure that a real child, or beetle, moving the wind on stage. This is evidenced by the diligence, technique of the actor. The main thing is not that the actor animated the doll with his performance, but when he was able to create a certain image on the stage.

The puppet theater begins to live with the life of its hero, as soon as the actor takes the doll in his hands, without being visible to the viewer behind the screen. Only skillful performers will be able to achieve this. After all, the doll can be played simply, even without any emotions. But this will not be a real creation.

In the puppet theater, almost all components are inanimate. In this theater, not only the stage equipment and props are fake, but also the puppet in the hands of the actor is a lifeless character made of different fabrics. The actor moves the puppet in front of the audience, helping them to see, feel the lifeless objects that surround it on stage. Therefore, it is difficult to create a holistic, broad-minded image on the stage without clearly understanding the level of opportunity of each animate and inanimate character created on the stage of the puppet theater.

It is necessary that the actor of the puppet theater is well aware of the doll he is performing, can emphasize its structure, technology, visual aspects. Only then can the actor find the puppet feelings in his hand, the appropriate speech, movement, voice. Artists and sculptors should help them. If the facial expression on the doll's face is reflected not in motion, but in an unchanged form, the actor can not cope with this condition no matter how hard he tries. After all, the doll's face is reflected in the spirit for a moment.

A puppet theater actor is educated and brought up like other actors. However, they do not even have specific, distinguishing signs. First of all, they do not give the viewer an appearance of themselves, but rather communicate with puppets. Secondary, they also share a relationship with their partners through a dummy. In some cases, when heavy, bulky puppets are directed by three or four actors at a time, a single stage image will not emerge without such creative intimacy. Or, during a performance, an actor can create several incomparable images of each other. For a puppet theater actor, holding a puppet is like putting on a hair-beard, wearing clothes when entering a role for a dramatic actor. The image he creates enters the psyche. There are a number of exercises in the process when the actor works with the puppet. The reason is that in order to create an image in a play that lasts for an hour or an hour and a half, the actor must be able to move freely with the puppet.

One of the most necessary aspects for the actor of the puppet theater is the mobility of his hands. “The actor’s hand is the heart of the puppet” [3, 78] – said S. Obraztsov in his time [3, 78]. In fact, the hand, which is the most active member of the human body, demonstrates the power of magic more clearly in puppet theater. The characters in the playwright’s work, the puppets born with the creative support of the artist and the puppet master, come to life and act with the hands of the actor. This means that the hands of a puppet theater actor must be mobile, hardened, resilient. It is necessary to achieve the same movement of both hands. Because, firstly, the actor of the puppet theater can create several images in one performance, and secondly, has to play with the doll up for hours. This, in turn, tires the hand. At such times, he will be able to work comfortably by moving the doll from one hand to the other. “The art of puppetry can be

compared to music. He, too, can express himself through the instrument in his hand, for which he must have mastered it perfectly” [4].

Conclusion

In puppet theater, words and sounds play a role in the process of image creation. Because words and sounds must be born from the face mask of the puppet characters and their appearance. In puppet theater, along with the image of human beings, animal or nature scenes often speak aloud. In puppet theater, there is a distinctive sound of trees, flowers, snakes, deer, and so on. But, in life, we have never heard or seen them talk or laugh. For example: what a flower is, the character of flowers, beautiful, delicate, carefree, life-loving, pleases people with its beauty. So there is no sound in the flower, but, it has to speak on the play. Of course, such a character will have to find a pleasant, delicate voice.

The fact that the actor of the puppet theater, like all creative people, is self-sacrificing in his profession, does not require proof of the need to work tirelessly on the image. Unlike other actors, his weapon is a puppet, a means of creating an image. The puppet theater actor transfers his feelings, emotions, psyche to the puppet and gives life and soul to the inanimate body. Without being seen on stage, the viewer is told about life in the means of puppets, insists on invigorating the phenomena of nature, teaches them, begins the right path, help to distinguish the good from the bad. In this auspicious work, he is closely assisted by an artist-sculptor, puppet master, director, composer. After all, the impressive, live performance of a puppet depends on the primary actor, and then on these creators.

In conclusion, it can be said that the role of the actor in puppet theater, its peculiarities, methods and means in the process of image creation were studied.

References

1. Кадуров М. Х. Ўзбек халқ томоша санъати. (“Uzbek folk art”) – Т., Ўқитувчи, 1981.– П. 58.
2. Smirnova N. I. “Искусство играющих кукол”. (“The art of playing puppet”). – М., 1983.– 125 p.
3. Speransky Ye. “Повесть о странном жанре”. (“The story of a strange genre”). – М., 1971.– 78 p.
4. Demmeny Ye. “Призвание кукольник”. (“Vocation puppeteer”). – М., Искусство, 1986.

Information about the author

Mamura Karimbaevna Umarchodjaeva, Student of doctoral, Head of the head of the graduate department, The National Institute of Art and Design named after Kamoliddin Bekhzod, Tashent city, Uzbekistan

Address: Tashkent city, str. Mironshokh, 123.

E-mail: shohruzahon81@mail.ru; Tel: +998 71 255-99-18

ORCD: 0000-0001-5452-8386

Раздел 6. Теория и история культуры

Section 6. Theory and history of culture

УДК 745/749

DOI: 10.29013/EJA-23-1-75-79

СУЛТАНОВА Г. О.¹¹ Ургенчский государственный университет, г. Ургенч, Узбекистан

ОБРАЗЦЫ ЧЕКАНКИ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ИЧАН-КАЛЪА»

Аннотация:

Цель: Изучение развития и особенностей искусства чеканки в Хорезме, особенно в городе Хиве, на примерах образцы чеканки в музее.

Методы: сравнения, обобщения, наблюдения, теоретического познания, а также метод аналогии и исторический метод.

Результаты: В результате научной литературы, наблюдения и анализа развитие искусства резьбы в Хорезме, особенно в городе Хиве, было изучено, что мастера изготавливали различные изделия из золота, серебра, латуни, меди и других металлов, вырезали и украшали их узорами.

Особенно во время Хивинского ханства было обнаружено увеличение мастерских по изготовлению чеканных изделий. На основании полученных данных проведено сравнение своеобразия форм и узоров изделий хорезмских чеканщиков. В настоящее время в музейном фонде Ичан-Кала в городе Хиве хранится около 200 образцов чеканки. На сегодняшний день установлено, что одной из основных проблем является сохранение в музеях различных памятников истории и культуры, в том числе уникальных образцов прикладного искусства, замедление процесса старения предметов искусства, проведение реставрационных работ.

Научная новизна: изучены научные аспекты, приемы, особенности, узорные украшения чеканных изделий в музейных коллекциях.

Практическая значимость: основные правила и выводы статьи могут быть использованы специалистами в области искусствоведения, музееведения, при организации тематических экспозиций в музее, в научном изучении экспонатов, в экскурсионной деятельности и в научно-педагогической деятельности.

Ключевые слова: Основные центры традиционной чеканки; изделия хорезмских чеканщиков; коллекции музей-заповедника «Ичан-калъа»; образцы Хивинской школы чеканки; хранения чеканных изделий.

Для цитирования: Султанова Г. О. Образцы чеканки Музея-Заповедника «Ичан-калъа» // European Journal of Arts, 2023, №1. – С. 74–78. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-75-79>

Введение

На современном этапе велика роль музеев в жизни людей и общества. Музеи особенно значимы в изучении истории, сохранении неповторимого матери-

ального и духовного наследия предков, определении путей развития в условиях независимости. В настоящее время в Узбекистане действуют более 130 музеев, в которых представлены экспозиции, рассказыва-

ющие об истории нашего народа, способствующие развитию национальной идеологии и формированию у молодежи чувства национальной гордости.

Результаты исследования

Чеканка – один из видов народно-прикладного искусства, зародившихся на территории Узбекистана в глубокой древности [1]. Основные школы и центры традиционной чеканки Узбекистана сформировались в рамках узбекских ханства в XVIII- начале XXвв. Главными центрами производства чеканных изделий в это время выступали Бухара, Хива Самарканд, Коканд, Карши, Шахрисабз, Ташкент. Наибольшей известностью и популярностью пользовалась изделия хивинских и бухарских чеканщиков, отличавшиеся красотой и пластичностью форм, богатством мотивов орнамента, глубиной чеканка [2].

Искусство чеканки издавна развивалось в Хорезме, особенно в городе Хиве. Чеканщики создавали различные изделия из золота, серебра, меди, железа, других металлов и оформляли их узорами и инкрустировали. Изделия мастеров пользовались большим спросом на внутреннем и внешнем рынках. После преобразования города Хивы в центр ханства, увеличилось число мастерских по производству чеканных изделий. Почти 200 изделий того периода ныне хранятся в фонде хивинского музея «Ичан-кальа». В XVIII–XIX веках Хива считалась одним из центров чеканного искусства Центральной Азии. В 1864–1865 годах в городе объединившись работали 38 чеканщиков [3].

Из меди, иногда из серебра и бронзы они изготавливали тазы, кумганы, тунги, дастшуи, другие предметы домашнего обихода, также только в Хорезме изготавливали чилимы (кальяны) и оформляли эти изделия аятами из Корана на арабской графике. Изделия хорезмских чеканщиков отличались своеобразием оформления [4]. В основном они применяли технику создания гладкого рельефного узора. Хорезмская школа чеканки отличается своеобразием форм и узоров. Хорезмские кувшины для воды невозможно сравнить с изготавливаемыми в других регионах подобными сосудами ни по форме, ни по оформлению, к тому же они имеют и другие названия. Например дастшуй – тазик, над которым моют руки, в хорезме называют «селобча» [5].

Они намного шире, и имеют базы. Хивинские мастера чаще используют метод углубления и реже – метод резьбы. Под узором при помощи пуансона мастера наносили прямые линии. Заминзарбор оставался

гладким. В хивинской чеканке в основном использовались узоры «ислими». Традиционным считался узор «Круговой ислими», также довольно часто использовался узор «турунж» (медальон) и другие сложные узоры. Своеобразными были и узоры, представляющие собой сплетение геометрических форм [6].

В коллекции Государственного музей-заповедника «Ичан-кальа» хранятся образцы Хивинской школы чеканки: – тунг (XIX век) (КП 139) вся поверхность изделия грушевидной формы оформлена геометрическими и «айлана ислимий», «арка накш» узорами. Ручка емкости для воды выполнена в форме змеи. Кумган (КП 132) Изготовленный в 1910 году сосуд с длинным носиком, предназначен для умывания. Основная часть оформлена узорами «олма гул», «чексизи ислимий», носик-узором «турунж», нижняя часть по бокам-узором «айлана ислимий». Сулобча (XIX век) (КП 1554) сосуд для умывания, нижняя часть цилиндрической формы, на крышке специальные отверстия для воды. На поверхность нанесены узоры «олма гул», «таноп гул», «илон изи» и арабской вязью имя мастера «Сохиби Назар Мухаммад».

Чеканные изделия представлены в экспозициях разделов «Прикладное искусство» и «История хивинского ханства» музея-заповедника «Ичан-кальа». В основном это изделия XIX-начала XX веков – кумганы, большие и малые тунги, самовары, подносы, кальяны, чайники, копширма (контейнер с крышкой), казаны, ведра, блюда, ложки, мангал, разнообразные селопча и тазы [7]. На этих предметах арабской графикой выведены аяты из Корана, даты изготовления и имена мастеров.

Представленные в музее изделия хорезмских мастеров чеканного искусства XIX–XX веков отличаются высоким художественным уровнем. Основная проблема современных музеев – сохранение исторических, культурных памятников, образцов уникального прикладного искусства в первоначальном виде. Естественно, процесс старения – необратимый процесс, но его можно замедлить. В процессе хранения важную роль играет климат – совокупность температуры, влажности, освещения и чистоты. Температура, нестабильность уровня влажности, изменяющаяся в различные сезоны, является основным фактором ускоряющим процесс старения. Для предупреждения естественного старения экспонатов необходимо их содержание при соответствующем освещении. При воздействии света, особенно ультрафиолетовых

лучей, в предметах может происходить фотохимические изменения – они желтеют, или светлеют, или вовсе обесцвечиваются. На музейные экспонаты воздействует и система освещения. Воздействие связано с материалом, из которого изготовлен предмет. Несмотря на устойчивость металлических изделий к свету, на них тоже в той или иной степени воздействуют жара и сильное освещение [8]. В этой связи при хранении чеканных изделий особенно важно обращать внимание на поддержание уровня нормы влажности. При температуре +18–20 °С относительная влажность должна составлять до 50%. В целях улучшения условий хранения экспонатов при сотрудничестве с учеными японского университета Киото уровень необходимой температуры и влажности изучается путем установки психрометров в фонде музея «Ичан-кальа», экспозиции «История «Хивинского ханства» и в памятнике Жума мечеть.

С годами под влиянием природных, антропогенных и других воздействий изделия культурного наследия устаревают, для их сохранения в первоначальном виде следует проводить современную реставрационную работу. По мнению специалистов реставрация требуется для большинства музейных экспонатов. В решении данного вопроса проблемой является отсутствие средств для проведения реставрации, в связи с чем в музеях работа такого направления практически не проводится.

В музеях важно обновлять экспозиции, виды экспонатов, организовать тематические выставки, большую роль играют работающие в музеях экс-

курсоводы и гиды. В настоящее время необходимо, чтобы экскурсоводы обладали глубокими знаниями и профессионализмом. Задача представителей этой профессии – не только представить посетителям экспонаты, но и интересно рассказать об их истории, технике и особенностях изготовления.

Каждый турист посещая тот или иной объект, стремится приобрести какой-либо памятный сувенир. В этой связи целесообразно, чтобы мастера изготавливали сувенирные образцы чеканных изделий и выставляли их на тоорговые выставки. Также важно развивать пропагандистскую работу, публиковать в научных и популярных журналах статьи, организовывать радио и телепередачи об этом виде искусства [9].

На основе распоряжения Кабинета Министров Республики Узбекистан о мерах по внедрению централизованной электронной системы на объектах культурного наследия, музеев и туристических объектах в государственном музее-заповеднике «Ичан-кальа» задействован проект по продаже электронных билетов и установке турникетов для учета посетителей. В разделах «История Древнего Хорезма», «Жоме мечеть» и «Прикладное искусство» установлены 32 аудиогид-установки, представляющие информацию на 7 языках. В разделах музея проводятся открытые уроки, тематические экскурсии [10].

Выводы

В целом, изучение, научное исследование, сохранение и доведение до будущих поколений видов прикладного искусства, представленных в экспозициях музея, остаются актуальными задачами и в настоящее время.

Список литературы

1. Булатов С. Ўзбек халқ амалий безак санъати. – Тошкент: Меҳнат, 1991. – 270 с.
2. Орифжоновна Г. Хоразм кандакорлик мактаби // Мозийдан садо, – Тошкент, – № 4. 2018. – 14 с.
3. Хива город тысячи куполов. – Тошкент. Полиграфического концерна «Шарк», 1997. – 75 с.
4. «Ичан-қалъа» давлат музей-қўриқхонаси тўплами. «Silk Road Media» • «East Star Media» – Toshkent. 2021. – 298 с.
5. Абдуллаев Т. XIX–XX асрларда ўзбек кандакорлиги. – Тошкент: Фан, 1974. – 98 с.
6. Абдуллаев Т., Фахриддинова Д., Ҳакимов А. Маъданга битилган қўшиқ. – Тошкент: Ф. Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1986. – 21 с.
7. Sultanova G. “Xiva ‘Ichan qal’a’ davlat muzey qo‘riqxonasining shakillanishi va unda saqlanayotgan amaliy san’at kolleksiyalari // Kamoliddin Behzod nomidagi milliy rassomlik va dizayn instituti axborotnomasi. – № 3. 2021. – 70 с.
8. Курязова Д. Т. Музей иши асослари. – Тошкент. “Lesson Press” нашриёти. 2019. – 107 с.
9. Султанова Г. «Ичан-қалъа» давлат музей-қўриқхонаси кандакорлик намуналари // Мозийдан садо, – Тошкент, – № 2. 2022. – С. 43–46.
10. Документы фонда государственного музея-заповедника «Ичан-кальа».

Информация об авторах

Гудчехра Озодовна Султанова, соискатель, преподаватель кафедры Изобразительное искусство и инженерная графика, Ургенчский государственный университет
Адрес: 220100, г. Ургенч, ул. Хамида Алимджана, 14,
E-mail: sultonovagulchehra5@gmail.com; Тел.: 8 62224 67 00
ORCID: 0000-0002-8146-8144

G. O. SULTANOVA¹

¹ *Urgench State University, Urgench, Uzbekistan*

SAMPLES OF CHAINING OF THE MUSEUM-RESERVE “ICHAN-KALA”

Abstract

Objective: To study the development and features of the art of chasing in Khorezm, especially in the city of Khiva, using examples of chasing in the museum.

Methods: comparisons, generalizations, observations, theoretical knowledge, as well as the method of analogy and the historical method.

Results: As a result of scientific literature, observation and analysis of the development of the art of carving in Khorezm, especially in the city of Khiva, it was studied that craftsmen made various products from gold, silver, brass, copper and other metals, carved and decorated them with patterns. Especially during the Khan of Khiva, an increase in the workshops for the manufacture of chased products was discovered. Based on the data obtained, a comparison was made of the originality of forms and patterns of products of Khorezm chasers. Currently, the museum fund of Ichan-Kala in the city of Khiva stores about 200 samples of coinage. To date, it has been established that one of the main problems is the preservation of various historical and cultural monuments in museums, including unique examples of applied art, slowing down the aging process of art objects, and carrying out restoration work

Scientific novelty: scientific aspects, techniques, features, patterned decorations of chased products in museum collections have been studied.

Practical significance: the main rules and conclusions of the article can be used by specialists in the field of art history, museology, in organizing thematic expositions in the museum, in the scientific study of exhibits, in excursion activities and in scientific and pedagogical activities.

Keywords: Main centers of traditional coinage; products of Khorezm chasers; collections of the museum-reserve “Ichan-Kala”; samples of the Khiva school of coinage; storage of minted products.

References

1. Bulatov S. Uzbek Xalq amaliy bezak sanati. – Tashkent: Mehnat, 1991. – 270 p.
2. Orifjonova G. Xorazm kandakorlik maktabi // Moziydan sado, – Tashkent, – № 4. 2018. – 14 p.
3. Khiva city of a thousand domes. – Toshkent. “Sharq”, 1997. – P. 75, 76.
4. “Ichan-kala” collection of the state museum-reserve. Silk Road Media • East Star Media-Toshkent. 2021. – 298 p.
5. Abdullaev T. XIX–XX asrlarda o‘zbek kandakorligi. – Tashkent: Fan, 1974. – 98 p.
6. Abdullaev T., Fakhriddinova D., Khakimov A. Madanga bitilgan qo‘shiq. – Tashkent: G. Gulom nomidagi Adabiyot va san‘at nashriyoti, 1986. – 21 p.
7. Sultanova G. Xiva “Ichan Kala” formation of the state museum reserve and applied art collections // Kamoliddin Behzod newsletter of the National Institute of Art and Design. – № 3. 2021. – 70 p.
8. Kuryazova D. T. Muzey Ishi asoslari. – Toshkent. “Lesson Press” 2019. – P. 107–108.

9. Sultanova G. “Ichan-kala” collection of the state museum-reserve // *Moziydan sado*, – Tashkent, – № 2. 2022. – P. 43–46.
10. Documents of the fund of the state museum-reserve “Ichan-kala”.

Information about the author

Gulchekhra Ozodovna Sultanova, applicant, lecturer of the Department of Fine Arts and Engineering Graphics, Urgench State University

Address: 220100, Urgench, Hamid Alimdzhan str., 14

E-mail: sultonovagulchehra5@gmail.com; Tel.: 8 62224 67 00

ORCID: 0000-0002-8146-8144

СЯО ЖАНЬ¹¹ Белорусский государственный университет культуры и искусств, г. Минск, Республика Беларусь

ИНФОРМАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ФОРМ ФИКСАЦИИ АУТЕНТИЧНОГО ФОЛЬКЛОРА

Аннотация

Цель: охарактеризовать информативный потенциал традиционных и новых форм фиксации аутентичного фольклора и их роль в сохранении художественного своеобразия национальных традиций.

Методы: анализ, синтез, сравнение, обобщение, систематизация, метод аналогий, культурно-исторический метод, семиотический метод, проблемно-логический метод.

Результаты: на основе анализа научной литературы и использованных научных методов были выявлены традиционные и новые формы фиксации аутентичного фольклора (устная, письменная, материально-вещественная; фото-, аудио-, видеодокументирование); определено, что каждая из форм фиксации обладает разными информативными возможностями для адекватной передачи художественного своеобразия материальных и нематериальных форм национального аутентичного фольклора; обоснована необходимость комплексного использования всех известных форм фиксации нематериального культурного наследия с их последующим объединением в единую цифровую базу данных.

Научная новизна: в статье впервые исследован информативный потенциал традиционных и новых форм фиксации аутентичного фольклора и раскрыта их роль в сохранении художественного своеобразия национальных традиций.

Практическая значимость: основные положения и выводы статьи могут быть использованы в научной, педагогической и социально-культурной деятельности при рассмотрении вопросов сохранения нематериального культурного наследия и национальных фольклорных традиций.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие; традиционные и новые формы фиксации художественного своеобразия аутентичного фольклора; разнообразие и самобытность национальных культур.

Для цитирования: Сяо Жань. Информативный Потенциал Форм Фиксации Аутентичного Фольклора // European Journal of Arts, 2023, №1. – С. 79–87. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-1-80-88>

Введение

На рубеже третьего тысячелетия во всем мире актуализировалась проблема сохранения нематериального культурного наследия, обусловленная тревожными тенденциями в области экологии культуры, связанными с угрозой исчезновения уникальных национальных традиций. Рекомендации ЮНЕСКО об охране фольклора, как неотъемлемой части мирового культурного наследия, были сформулированы

в 1989 г. В этих документах выдвигается идея о непреходящем значении аутентичного фольклора в утверждении этнической и культурной самобытности различных народов¹. В 2001 г. была принята Всеобщая декларация ЮНЕСКО, в которой общим достоянием человечества признано *культурное разнообразие*, так же необходимое для людей, как биоразнообразие для живой природы². Мысль о культурном разнообразии, которое проявляется в уникальных и многообразных

¹ Рекомендация о сохранении фольклора, принятая Генеральной конференцией на ее двадцать пятой сессии (Париж, 15 ноября 1989 г.) // Нормативные акты ЮНЕСКО по охране культурного наследия: Конвенции. Протоколы. Резолюции. Рекомендации / Орг. Объед. Наций по вопр. образования, науки и культуры. – М.: ЮниПринт, 2002. – С. 217.

² Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL:<https://>

формах творческого самовыражения народов, красной нитью проходит в последующих документах ЮНЕСКО, в частности, в Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия (2003 г.)¹ и в Конвенции об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения (2005 г.)².

Проблема охраны нематериального наследия человечества обусловила появление большого количества исследований и публикаций, посвященных вопросам фиксации, сохранения и передачи традиций народного художественного творчества, о чем мы уже писали (см. [1]). Следует отметить, что в большинстве исследований недостаточно проакцентирована необходимость сохранения фольклора в его аутентичном виде – во всей полноте, индивидуальности и вариативности региональных и локальных традиций, позволяющих осознать и зафиксировать самобытность каждой из национальных культур.

Результаты исследования

Уязвимость и хрупкость аутентичных форм фольклора, отмеченная в документах ЮНЕСКО, требует адекватных форм фиксации, помогающих запечатлеть неповторимость и художественное своеобразие национальных фольклорных артефактов, духовных и материальных. Жизненная необходимость подобного рода фиксации стремительно возрастает с каждым днем, ведь во всем мире социокультурные условия, органичные для существования аутентичного фольклора, с каждым днем только ухудшаются. В сущности, уже зафиксированные и сохраненные в различных формах – и к настоящему времени, увы, исчезнувшие, а также еще не зафиксированные аутентичные фольклорные традиции и артефакты представляют собой невозполнимые сокровища человечества. Непреходящая ценность уже имеющихся документов, в которых был запечатлен национальный фольклор, не подлежит сомнению. Ведь в подавляющем большинстве случаев мы можем составить наше представление об аутентичном фольклоре лишь на основании уже зафиксированных форм. И только опираясь на них мы можем осознать художественное своеобразие народных традиций, их

обусловленность этнической ментальностью и исторической судьбой каждого из народов.

Несомненно, различные способы и формы фиксации и сохранения национального аутентичного фольклора обладают разными возможностями – с точки зрения полноты и адекватности отражения его художественного своеобразия. На сегодняшний день в мировой практике утвердились следующие способы и формы фиксации фольклора, разделим их на два блока: к первому отнесем традиционные способы, известные человечеству на протяжении многих веков (а именно – *устную, письменную, материально-вещественную* форму фиксации), ко второму – новые способы фиксации художественно-культурной информации, связанные с применением разного рода технических средств и реализованные в новых видах документации: фото-, аудио- и видеодокументах. В современном источниковедении к новым типам документов технического происхождения применяется термин «технотронные документы» [2, с. 172], к которому мы также будем обращаться.

Каким же информативным потенциалом обладают перечисленные традиционные и новые формы фиксации художественного своеобразия аутентичного фольклора? Прежде чем ответить на этот вопрос, отметим, какие типы информации о нем в принципе могут быть зафиксированы.

Как известно, социально-культурная информация разнообразна по своей знаковой природе, способам ее восприятия, средствам фиксации и воспроизведения. Чувственное познание, связанное с особенностями восприятия и художественно-эстетической деятельностью человека, сориентировано на его органы чувств, поэтому в семиотике все многообразие знаков принято классифицировать на зрительные, слуховые, осязательные, обонятельные и вкусовые. Каждая из выделенных групп репрезентирует определенный тип информации: визуальную, аудиальную, тактильную, обонятельную и вкусовую. В человеческой коммуникации, включая документальную, используются в основном первые три типа знаков, соответствующие им типы информации – визуальная, аудиальная, тактильная³.

www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml. Дата доступа: 12.01.2023.

¹ Конвенция об охране нематериального культурного наследия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml/ Дата доступа: 12.01.2023.

² Там же.

³ Ларьков Н. С. Документоведение: учебник / Н. С. Ларьков. 3-е изд., перераб. и доп. – Москва: Проспект, 2016. – С. 61.

Визуальная информация передается или фиксируется в большинстве из названных форм: устной (устно-зрительной), письменной, материально-вещественной, в фото- и видеодокументах. Аудиальная информация транслируется в устной форме, фиксируется в аудио- и видеодокументах; тактильная информация – при передаче фольклорных традиций в устной или непосредственно-контактной форме, а также при предметной (музейной) фиксации. Наиболее многогранным оказывается устный способ передачи, объединяющий все три типа информации (вернее – все возможные ее типы, включая обонятельную и вкусовую: например, при передаче знаний о приготовлении традиционных блюд).

Для того, чтобы выявить информативный потенциал традиционных и новых форм фиксации аутентичного фольклора с точки зрения отражения в них художественного своеобразия фольклорных артефактов, соотнесем возможности данных форм документирования с временными (процессуальными) и пространственными (материально-вещественными) формами репрезентации фольклорных традиций. Конкретизируя разновидности аутентичного фольклора, сфокусируемся, во-первых, на музыкальном (песенном и инструментальном) и танцевальном фольклоре в их контекстуальной включенности в традиционные обычаи и обряды; во-вторых, на отдельных видах декоративно-прикладного народного искусства: костюме, вышивке, ткачестве, некоторых других.

Устная форма передачи фольклора, основанная на прямой трансмиссии вербально-аудиальной, зрительной и тактильной информации от человека к человеку – «из уст в уста», «из рук в руки» – предполагает непосредственный показ, при этой форме передача традиции осуществляется прямым контактным способом. Устный способ передачи фольклорных образцов и ценностей, а также знаний о них (об их художественной специфике, символических и метафорических значениях, особенностях и технологии создания, о функциональном предназначении духовных и материальных артефактов и их месте в культуре народа в целом и в контексте конкретного обряда или обычая) является наиболее органичным, отвечающим онтологической и феноменологической природе фольклора. Устная форма дает самое непосредственное, наглядное и полное представление о вариативности и художественном своеобразии национального фольклора. Однако она ограничена во времени и пространстве,

а само ее существование обусловлено предельностью жизни отдельного человека и несовершенством человеческой памяти. И хотя устная форма сохранения традиции применима ко всем видам народного художественного творчества – к песенному и инструментальному фольклору, народным танцам, театральным-обрядовым действиям, декоративно-прикладному искусству, и обладает уникальным свойством трансмиссии подлинного, нерасчлененного синкретического знания, она не может полноценно существовать вне традиционного общества. Чем древнее и многограннее традиция, тем эфемернее становится возможность ее полноценной передачи устным способом.

Более долговечна письменная форма документирования фольклора, незаменимая при его рационально-логическом, символически-метафорическом познании и реализуемая в письменных (рукописных и печатных) источниках в виде аналитического описания разной степени подробности и научности (научная или научно-популярная статья или монография, популярная публикация для массового читателя).

В качестве инструмента вербального описания, включающего аннотацию и научный комментарий, письменная форма применима и к процессуальным (временным), и к материально-вещественным видам фольклора. Наибольшая степень информативности возможна в связи с письменной фиксацией знания о художественном произведении или артефакте: о его создателях – народных мастерах, о социально-бытовом контексте его возникновения в связи с календарно-земледельческим и семейно-обрядовым циклами жизни традиционного общества, о сакральных и бытовых функциях произведений народного искусства или технологии их создания (в случае описания вещественных артефактов: одежды, предметов быта, музыкальных инструментов и т.д.). Письменная форма фиксации также является одним из важнейших инструментов научной реконструкции народных художественных традиций и артефактов (например, способов ношения традиционной одежды, ее цветовой гаммы, типа орнаментики и т.д.) – в том случае, если они не дошли до наших дней, но их описание сохранилось в литературных (мемуарных, эпистолярных и т.д.) или этнографических источниках.

Вместе с тем, письменная форма фиксации только в случае с вербальным, прозаическим и поэтическим народным творчеством обнаруживает соответствие его эстетико-феноменологической природе, поскольку

может непосредственным образом передать его художественную специфику – образно-содержательные и композиционно-драматургические особенности, своеобразие стиля и лексики произведений и т.д.

В отношении же к таким процессуально-временным видам репрезентации фольклора, как танец и обряд, письменная форма, кроме этнографического описания, дает возможность более либо менее подробной фиксации композиционной структуры либо общего сценарного плана, особенностей хореографии и режиссуры, типа и последовательности движений и др. В данном случае вербальная информация может и непременно должна быть дополнена невербальными письменными средствами: рисунками, схемами, графиками, символами, цифрами, таблицами и т.д. Так, например, при записи танца (хореографического текста) применяется хореографическая нотация, которая фиксирует композицию танца и его пластический язык и может быть вербальной (в виде определенных инструкций) или графической (включать специальные символы, рисунки жестов и поз, фаз движения в нужной последовательности и др.), а также вербально-графической. Вместе с тем, какой бы подробной не была данная нотация, гарантировать полную аутентичность реконструкции фольклорной традиции без наличия ее визуально-процессуальной репрезентации достаточно сложно.

К письменной невербальной форме фиксации также относится музыкальная нотация. Один из крупнейших этномузыкологов Э. Алексеев задает в своей книге важнейший вопрос: можно ли в рамках пятилинейного нотного письма запечатлеть истинное звучание народной песни? Ученый отмечает относительную достоверность и недостижимую адекватность нотной записи народной музыки, пишет о невозможности фиксации в нотах наиболее характерных свойств и сторон народного музицирования [3, с. 16, 25, 26]. Также нельзя не согласиться с Э. Алексеевым, что пятилинейная система нотной записи фиксирует музыкальную речь «в двух координатах – высотной и временной» [3, с. 15–16]. В них отображены интонационно-ритмическая модель песни или инструментального наигрыша, их структурный скелет, но не могут быть переданы ни специфика тембрового интонирования, артикуляции и экспрессии конкретного исполнения, ни ладовая, ритмическая, агогическая, динамическая, фразировочная и др. микровариантность мелодики.

Итак, при письменной фиксации визуальной и аудиальной информации (в виде рисунков, нотации, схем, графиков и т.д.) письменная невербальная форма в состоянии запечатлеть лишь редуцированную визуально-графическую модель фольклорного произведения или артефакта, его «слепок», застывшую форму (для временных видов репрезентации фольклора). Эта форма несомненно важна при аналитическом осознании фольклорного произведения, но не дает полного представления о его природе и художественном своеобразии, а, кроме того, «разрушает синкретическую цельность традиции» [4] (С. Неклюдов), поскольку отделяет живое слово, звучание, жест от контекста. Письменная форма фиксации, детализированная в рисунках, схемах, нотациях (нотной и хореографической) чрезвычайно важна для сохранения и передачи традиции, для объяснения ее смыслов и кодов, для обучения и передачи знаний. Отражая фольклорную реальность в более либо менее приближенных к ее сущностной структуре аналитических моделях (описательных, нотно-графических, визуально-изобразительных), письменная форма все же не в состоянии дать живое восприятие этой реальности, возможность ее чувственного, художественно-эстетического, а не абстрактно-мысленного созерцания.

В этом смысле предметно-вещественная форма фиксации – третья из выше перечисленных традиционных форм сохранения фольклора – качественно дополняет письменную, обладая возможностью передачи визуально-осознательной, тактильной информации. Данная форма является незаменимой для сохранения материально-вещественных видов фольклора (традиционный костюм, предметы быта и интерьера, ювелирные украшения, музыкальные инструменты и др.). Она сообщает нам важнейшие сведения о внешнем облике артефактов и их художественной специфике – об особенностях их формы и композиции, пластического решения или конструкции, декора, цветовой гаммы и колорита, текстуры и фактуры природных материалов, из которых они изготовлены (ткань, кожа, дерево, глина и т.д.), о самих техниках изготовления и типе орнамента (а следовательно – о символических коннотациях конкретных артефактов), об их региональных художественных особенностях, степени архаичности и т.д.

Однако предметная музейная форма фиксации, давая полное и достоверное визуально-тактильное представление о материальных артефактах, извлекает их из контекста бытования в виде отдельных и, как

правило, не связанных друг с другом элементов, то есть – редуцирует их социальные, прикладные, са-кральные и художественные функции, обусловленные традиционным мирозерцанием. Не случайно сегодня среди многих видов этнографических музеев все большее распространение получают средовые музеи, сохраняющие или моделирующие аутентичную историко-культурную и природную среду. Подобного рода музеи (к ним относятся музеи-заповедники, или музеи под открытым небом, экомuzeи и живые музеи) представляют наибольшие возможности с точки зрения презентации национального фольклорного наследия во всем своеобразии и многообразии его художественных форм. Особенно ценным является то, что в роли трансляторов традиции в средовых музеях выступают ее непосредственные носители.

Возможной панацеей для сохранения и передачи живого знания о произведениях народного творчества во всех деталях их художественной самобытности и для возможности их целостного синкретического восприятия в контексте традиции могут стать технотронные способы документирования.

Как известно, технические средства фото-, аудио- и видеодокументирования практически сразу стали неотъемлемой частью экспедиционно-полевой работы этнографов и антропологов всего мира, способствуя разработке и утверждению научных методов сбора и фиксации информации о материальных и духовных фольклорных артефактах. Так, например, изучение фонодокументов поставило этномузыковедение на более надежный научный фундамент, поскольку, по меткому высказыванию австрийского музыкального социолога К. Блаукопфа, «лабораторным исследованиям стала доступна *сама звучащая материя*» (курсив наш. – С. Ж.) [5, с. 253]. Не менее важным инструментом сохранения художественного своеобразия аутентичного фольклорного наследия являются этнографическая фотография и этнологический фильм (подробнее см. наши публикации [1; 6; 7]).

При соотношении типов транслируемой информации с обозначенными выше временными (процессуальными) и пространственными (материально-вещественными) формами репрезентации фольклора, становится очевидным, что для временных форм, включающих песенный и инструментальный фольклор, народный танец, театральные обрядовые действия наиболее органичной и отвечающей их феноменологической природе будет аудио- (для музыкального фольклора)

и видеодокументирование (для всех фольклорных форм). Не будем исключать и фотофиксацию процессуальных визуальных форм – танцев и театральные обрядовые действия, трактуя ее как инструмент акцентирования деталей, важных в контексте целого (своего рода стоп-кадров), который может расцениваться как обновленная письменная (невербальная) форма фиксации, ранее существовавшая в виде рисунков.

Фотодокументирование несомненно является адекватным способом фиксации для пространственных форм репрезентации фольклора. Но в данном случае необходимо отметить, что уникальные этнографические фотографии второй половины XIX в. – черно-белые дагерротипы – все же не дают исчерпывающего представления о художественной специфике запечатленных фольклорных артефактов, и в первую очередь – об их цветовой гамме и колорите (когда это касается, например, традиционного костюма, народного декоративно-прикладного искусства и др.). Вне всякого сомнения, старинные дагерротипы позволяют зафиксировать, а, следовательно, проанализировать общее композиционно-пластическое и стилевое решение артефактов, равно как и догадаться (с большей либо меньшей степенью точности) о типе материалов или тканей, из которых они сделаны. Так, например, зная о доминировании бело-красной цветовой гаммы в льняной одежде белорусов, и о детально разработанной цветовой символике китайской традиционной одежды, вполне можно мысленно (или при помощи компьютерной программы) «раскрасить» соответствующие предметы народного костюма на старинных фотографиях. Но в случае со сложным декором и полихромными тканями, в которых тип орнамента и вариативность цветовой гаммы зависит от конкретных региональных традиций, данный метод, конечно же, не сработает. В этом смысле черно-белые фотографии мы бы сравнили с условностью нотной транскрипции музыкального фольклора, фиксирующей структурную модель песни или наигрыша, но не саму звучащую материя. Вместе с тем, в сочетании с другими формами фиксации определенных артефактов (с письменной – вербальной и невербальной, с предметной и технотронной) и с уже имеющимися представлениями о национальных традициях можно сделать практически безошибочные выводы о художественной специфике фольклорных произведений пространственной формы репрезентации: подобный комплексный подход является важным инструментом

научной, а в дальнейшем – и материальной реконструкции утраченных традиций.

Для процессуально-временных форм репрезентации фольклора наиболее адекватной является аудиовизуальная фиксация, которая предоставляет возможность запечатлеть традицию в чувственно воспринимаемой, хотя и виртуально существующей форме. Поскольку видеофиксация потенциально в состоянии дать живое восприятие синкретической фольклорной реальности, данную форму фиксации можно считать конгруэнтной изустному способу бытования фольклора (конечно, с определенными оговорками). В данной связи аудиовизуальная, или видеофиксация (если оставить за скобками ее виртуальность) может быть расценена как новая форма существования устного способа передачи аутентичных традиций, постепенно исчезающего в индустриальном обществе: она приходит на помощь устно-зрительной трансляции знаний, компенсируя отсутствие прямого контакта учителя и ученика.

Видеофиксация фольклора оценивается современными этнографами особенно высоко, поскольку она может запечатлеть фольклорное исполнение комплексно, не нарушая синкретическую цельность традиции, не отделяя вербального, музыкального, хореографического текста от пространственно-временного ситуативного контекста. Ведь, по словам Э. Алексева, «народное музыкальное искусство ... в очень высокой степени *конситуативно*, его внешний звуковой план, а также в немалой мере и внутреннее содержание зависят от конкретных обстоятельств музицирования» [3, с. 23]. Согласимся с исследователями и в том, что «видеозапись <...> сохраняет подлинную систему координат <...> с помощью аудиозаписей документируется текст, с помощью видеозаписей документируется традиция» (курсив наш. – С. Ж.) [8, с. 187].

Действительно, видеозапись в большей степени, чем остальные технотронные формы документирования, в состоянии адекватно передать не только художественное своеобразие процессуальных и материально-вещественных форм фольклора, но и аутентичную коммуникативную ситуацию в ее целостности – при условии максимального соблюдения документальности происходящего. Этнографическая подлинность аудиовизуального документа прямо зависит от близости обстоятельств фиксируемого фольклорного исполнения к традиционной обрядовой ситуации; следовательно, должны быть соблюдены

как минимум два условия: 1) осуществление аудио- и видеосъемки непосредственно в момент отправления обряда (безусловный приоритет репортажной, не постановочной съемки); 2) отсутствие какого-либо вмешательства съемочной группы в данный процесс (в идеале – достижение эффекта оператора-невидимки). Так, С. Миненок предлагает использовать камеры с дистанционным управлением, а также съемку несколькими телекамерами для большей детализации процесса [8, с. 189–190].

На современном уровне развития цифровых технологий возможности репортажного полевого документирования оказываются, в принципе, безграничными – с точки зрения осуществления записи любой продолжительности и детализации (по количеству задействованных фото/видеокамер и микрофонов), предполагая возможность съемок практически при любых внешних условиях (финансовые сложности обеспечения подобных съемок оставим за кадром). Главная проблема при документировании фольклорной традиции связана сегодня не с техническими возможностями ее фиксации, не с количеством и детальностью информации, которую можно зафиксировать, но, в первую очередь, со способностью этнографа-фольклориста уловить сущностный код фиксируемой им аутентичной фольклорной реальности. Это зависит и от степени его погруженности в традицию, и от ряда упомянутых выше факторов, связанных с тем, чтобы обеспечить максимально естественную обстановку при осуществлении съемок.

Не менее важной проблемой является создание аудиовизуального документа, доступного и востребованного не только учеными-этнографами, но и широким кругом людей, интересующихся аутентичными фольклорными традициями. Роль подобного документа, объединяющего возможности всех технотронных форм документирования фольклора на новом качественно-смысловом уровне, выполняет этнологический фильм.

Документальный этнологический фильм, снятый «камерой-посредником» (или – «камерой-участником», если обратиться к замечательно точному термину французского кинорежиссера и этнографа Ж. Руша, цит. по [9, с. 1]), дает возможность виртуально погрузиться внутрь традиции, стать ее непосредственным наблюдателем, быть сопричастным происходящему, «вживе» воспринимать красоту и уникальность народного художественного творчества. Подобного

рода кинодокумент несомненно является гарантом подлинности фольклорного материала. Вместе с тем, согласимся в этом с А. Головневым, «снять (на видео – С. Ж.) всю культуру так же невозможно, как целиком ее описать» [10, с. 23]. Именно поэтому видеофиксация не исключает использования всех остальных способов и форм сохранения нематериального культурного наследия, и «старых» и «новых»: «тотальной смены письменного текста видеорядом не происходит и не произойдет, поскольку у слова своя миссия» [10, с. 30].

Выводы

Итак, чем больше форм фиксации будет задействовано на современном этапе развития фольклористики, тем более адекватной будет реконструкция общей картины существования аутентичной традиции и возможность наиболее полной расшифровки ее глубинных смыслов и кодов, истоки которых теряются в глубине веков, но оказываются навечно запечатлены – закодированы – в неповторимости художественных стилей региональных и локальных фольклорных традиций. Сочетание всех форм фиксации дает возможность комплексного запечатления фольклорной реальности, а в конечном итоге – сохранения *эстетико-культурного кода*, уникального для каждой нации, обеспечивающего преемственность культур, их разнообразие и самобытность, являющегося гарантом национальной идентичности.

Нам представляется, что создание подобной многомерной нелинейной картины знания об исчезающих традициях и фольклорных артефактах в сочетании с их репрезентацией, многоаспектно и всеми возможными способами фиксирующей их художественную специфику, станет реальностью при объединении всех имеющихся форм фиксации в единую цифровую базу данных. Провидческой оказалась идея, высказанная этномузыкологом Э. Алексеевым в 1990 г.: «всякое издание, даже если оно выполнено на уровне высших теоретических достижений своего времени, устаревает применительно к новому этапу развития культуры. Именно поэтому столь привлекательной представляется идея “открытых” изданий, предусматривающих своего рода резервные зоны для последующего восполнения их результатами предстоящих теоретических обобщений» [3, с. 54]. Так, еще до дня рождения Всемирной паутины, ученый озвучил мысль об открытых изданиях, которая в то время могла представляться лишь футуристической мечтой. Сегодня эта мечта может стать реальностью: цифровые технологии и Интернет открывают широчайший простор для фиксации, сохранения и трансляции аутентичного фольклора и знаний о нем, создают предпосылки для многомерного комплексного восприятия и осознания подлинных народных художественных традиций.

Список литературы

1. Сяо Жань. Традиции и новации в области сохранения художественно-фольклорного наследия (на материале Китая и Беларуси) // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 26 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2019. – С. 403–408.
2. Швецова-Водка Г. Н. Общая теория документа и книги. – М.: Рыбари; Киев: Знання, 2009. – 487 с.
3. Алексеев Э. А. Нотная запись народной музыки: теория и практика. – М.: Сов. композитор, 1990. – 168 с.
4. Неклюдов С. Ю. Традиции устной и книжной культуры. [Электронный ресурс] / С. Ю. Неклюдов // Слово устное и слово книжное. Сост. М. А. Гистер. – М.: РГГУ, 2009. Режим доступа: URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov6.htm>. Дата доступа: 10.12.2022.
5. Блаукопф К. Звукозапись как основа эмпирических исследований // Пионеры эмпиризма в музыкальной науке: Австрия и Богемия – колыбель социологии искусства / К. Блаукопф; пер. В. Ерохин. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова. 2005. – С. 252–254.
6. Сяо Жань. Этналагічны фільм як форма захавання традыцый народнай мастацкай творчасці: на матэрыяле Кітая і Беларусі // Роднае слова. – № 6. 2018. – С. 87–90.
7. Сяо Жань. Формы фиксации и сохранения фольклорного художественного наследия // Актуальные аспекты современной науки: Сборник материалов XVII Международной науч.-практ. конф. (Липецк, 30 ноября 2017 г.). / под ред. Е. М. Мосолова. – Липецк: РаДуши, 2017. – С. 59–62.
8. Миненок С. А. Видеофиксация фольклора (Некоторые особенности и примеры) // Фольклор. Комплексная текстология. – М.: Наследие, 1998. – С. 182–191.

9. Кьоци П. Больше, чем антропологический фильм? Визуальная антропология и развитие межкультурного диалога. [Электронный ресурс] // Культурол. журн. 2012.– № 4. Режим доступа: URL: http://cr-journal.ru/files/file/05_2014_23_08_07_1399144087.pdf. Дата доступа: 9.11.2022.
10. Головнев А. О киноантропологии [Электронный ресурс] // Визуальная антропология. Антропологический форум.– № 7. 2007.– С. 21–32. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-antropologiya>. Дата доступа: 27.11.2022.

Информация об авторах

Сяо Жань, соискатель кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Адрес: Республика Беларусь, 220089, г. Минск, ул. Папанина, д. 18, кв. 106

E-mail: qunxinzhinu@gmail.com; Тел.: +375333285710

ORCID: 0000-0003-0287-2454

XIAO RAN ¹

¹ *Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus*

INFORMATIVE POTENTIAL OF FORMS OF FIXATION OF AUTHENTIC FOLKLORE

Abstract

Objective: to characterize the informative potential of traditional and new forms of fixation of authentic folklore and the role of these forms in preservation the artistic originality of national traditions.

Methods: analysis, synthesis, comparison, generalization, systematization, the method of analogy, cultural-historical method, semiotic method, problem-logical method.

Results: basing on the analysis of scientific literature and on the basis of the presented methods, traditional and new forms of fixation of authentic folklore were identified (oral, written, material; photo / audio / video documentation); it was determined that each of the forms of fixation has different informative potential for adequate transmission of the artistic originality of the material and immaterial forms of national authentic folklore; the necessity of complex use of all known forms of fixation of intangible cultural heritage with their subsequent integration into a single digital database is substantiated.

Scientific novelty: the article for the first time explores the informative potential of traditional and new forms of fixation of authentic folklore and reveals the role of these forms in preservation the artistic originality of national traditions.

Practical significance: the main provisions and conclusions of the article can be used in scientific, teaching and socio-cultural activities in addressing issues of preservation of intangible cultural heritage and national folklore traditions.

Keywords: intangible cultural heritage; traditional and new forms of fixation of the artistic originality of authentic folklore; diversity and identity of national cultures.

References

1. Xiao Ran. Tradicii i novacii v oblasti sohraneniya hudozhestvenno-fol'klornogo nasledija (na materiale Kitaja i Belarusi) (Traditions and innovations in the field of preservation of artistic and folklore heritage (based on the material of China and Belarus)), Pytanni mastactvaznaustva, jetnologii i fal'klarystyki, Vyp. 26, Cjentr dasledavan-njau belaruskaj kul'tury, movy i litaratury NAN Belarusi; navuk. rjed. A. I. Lakotka, – Minsk: Prava i ekanomika, 2019ю – P. 403–408 (in Russ.).
2. Shvecova-Vodka G. N. Obshhaja teorija dokumenta i knigi (General theory of the document and the book), – Moscow: Rybari; Kiev: Znannja, 2009. – 487 p. (in Russ.)
3. Alekseev Je. A. Notnaja zapis' narodnoj muzyki: teorija i praktika (Musical notation of folk music: theory and practice), – Moscow: Sov. kompozitor, 1990. – 168 p. (in Russ.).
4. Nekljudov S. Ju. Tradicii ustnoj i knizhnoj kul'tury (Traditions of oral and book culture). [Elektronnyj resurs]. Slovo ustnoe i slovo knizhnoe. Sost. M. A. Gister, – Moscow: RGGU, 2009. Rezhim dostupa: URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/nekljudov6.htm/> Data dostupa: 10.12.2022 (in Russ.).
5. Blaukopf K. Zvukozapis' kak osnova jempiricheskikh issledovanij (Sound recording as the basis of empirical research), Pionery empirizma v muzykal'noj nauke: Avstrija i Bogemija-kolybel' sociologii iskusstva; per. V. Erohin, SPb.: Izd-vo im. N. I. Novikova, 2005. – P. 252–254. (in Russ.).
6. Xiao Ran. Etnalagichnyj fil'm jak forma zahavannja tradycij narodnaj mastackaj tvorchasci: na matjeryjale Kitaja i Belarusi (Ethnological film as a form of preserving the traditions of folk Art: based on the material of China and Belarus), Rodnae slova, 2018. – No. 6. – P. 87–90. (in Beloruss).
7. Xiao Ran. Formy fiksacii i sohraneniya fol'klornogo hudozhestvennogo nasledija (Forms of fixation and preservation of folklore artistic heritage). Aktual'nye aspekty sovremennoj nauki: Sbornik materialov XVII Mezhdunarodnoj nauch.-prakt. konf. (Lipeck, 30 nojabrja 2017g.). / pod red. E. M. Mosolova, – Lipeck: RaDushi, 2017. – P. 59–62. (in Russ.).
8. Minenok S. A. Videofiksacija fol'klora (Nekotorye osobennosti i primery) Video recording of folklore (Some features and examples). Fol'klor. Kompleksnaja tekstologija. – Moscow: Nasledie, 1998. – P. 182–191. (in Russ.).
9. Kjocci P. Bol'she, chem antropologicheskij fil'm? Vizual'naja antropologija i razvitie mezhkul'turnogo dialoga (More than an anthropological film? Visual anthropology and the development of intercultural dialogue). [Elektronnyj resurs], Kul'turol. zhurn., 2012. – No. 4. Rezhim dostupa: URL: http://cr-journal.ru/files/file/05_2014_23_08_07_1399144087.pdf, Data dostupa: (in Russ.).
10. Golovnev A. O kinoantropologii (About film Anthropology). [Elektronnyj resurs]. Vizual'naja antropologija. Antropologicheskij forum, – No. 7. 2007. – P. 21–32. Rezhim dostupa: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-antropologiya/> Data dostupa: 27.11.2022 (in Russ.).

Information about the authors

Xiao Ran, competitor of the Department of Theory and History of Art of the Belarusian State University of Culture and Arts

Address: 18 Papanina Str., Ap. 106, 220089, Minsk, Republic of Belarus

E-mail: qunxinzhinu@gmail.com; Tel.: +375333285710

ORCID: 0000-0003-0287-2454

Contents

Section 1. Visual, decorative and applied art

D. Zh. Tulanova

TOPICAL ISSUES OF STUDYING THE CREATIVE HERITAGE OF RUSSIAN ARTISTS
IN THE DEVELOPMENT OF LANDSCAPE PAINTING OF UZBEKISTAN 3

R. R. Jabbarov

PATTERNS IN APPLIED ART OF THE UZBEK FOLK 11

Sh. B. Nazirbekova

IMPORTANT AND SPECIFIC ASPECTS OF THE FINE ARTS IN THE PRACTICE OF PLAIN AIR 15

U. Nigmatov

NATURE AND HUMAN ATTITUDES IN PAINTING REFLECTION 19

M. F. Sultanova

THE FORMATION OF ART AND ARCHITECTURE OF THE ANCIENT PERIOD 22

Section 2. Industrial art and design

A. M. Potapenko, M. V. Potapenko, N. M. Pantus

FEATURES OF LETTERING STYLES IN GRAPHIC DESIGN 27

Section 3. Film, TV and other screen arts

E. V. Aliyev

PROBLEMS OF USING DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE FILM INDUSTRY 33

M. M. Makhmudov

CLASSICAL EXAMPLES OF WORLD LITERATURE IN UZBEK ANIMATION ART 38

N. T. Haydarova

THE ROLE OF TECHNOLOGY IN MODERN UZBEK ANIMATION
AND ISSUES IN PERSPECTIVE 42

Section 4. Musical arts

Sh. N. Berdikhanova

ON THE POETIC BASIS OF DASTANS ANNOTATION 46

O. Y. Klendii

THE ROLE OF N. PAGANINI'S VIOLIN CONCERTOS IN THE UPDATE OF THE GENRE IN
THE FIRST THIRD OF THE 19TH CENTURY 52

R. T. Primov

DISCUSSIONS IN THE PROCESS OF TEACHING SINGING WORKS 60

F. S. Azizov

SHASHMAKOM FOREVER 64

Section 5. Theatre arts

M. K. Umarhodjaeva

THE MEANS AND STYLE OF CREATING AN IMAGE ON THE STAGE OF PUPPET THEATER 71

Section 6. Theory and history of culture

G. O. Sultanova

SAMPLES OF CHAINING OF THE MUSEUM-RESERVE "ICHAN-KALA" 75

Xiao Ran

INFORMATIVE POTENTIAL OF FORMS OF FIXATION OF AUTHENTIC FOLKLORE 80