

АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН  
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА  
им. Г. ИБРАГИМОВА

# **ОПЫТ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

МАТЕРИАЛЫ II МЕЖДУНАРОДНОЙ  
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Казань, 30–31 октября 2023 г.

Казань  
2023

УДК 39  
ББК 71.0  
О 62

*Печатается решением Ученого совета  
Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова  
Академии наук Республики Татарстан*

Печатается в рамках государственной программы  
«Сохранение, изучение и развитие государственных языков  
Республики Татарстан и других языков в Республике Татарстан  
на 2023–2030 гг.»

**Редколлегия:**

К.М. Миннуллин, Р.Р. Султанова, Н.В. Герасимова,  
Л.М. Шкляева, А.К. Залялеева

**Научный редактор и составитель:** Р.Р. Султанова

**Ответственный за выпуск:** Н.В. Герасимова

**О 62 Опыт сохранения и развития традиционной культуры в современном мире.** Народные художественные промыслы: Материалы II Международной научной конференции. Казань, 30–31 октября 2023 г. / сост.: Р.Р. Султанова, Н.В. Герасимова; под. ред. Р.Р. Султановой. – Казань, 2023. – 304 с.: ил.  
ISBN 978-5-93091-467-2

В сборник вошли материалы II Международной научной конференции «Опыт сохранения и развития традиционной культуры в современном мире», прошедшей 30–31 октября 2023 г. в Казани. В статьях отражены историко-культурные и искусствоведческие исследования явлений национальной традиционной культуры, различные подходы к проблемам её сохранения и развития в республиках Поволжья и Урала, других регионах России (Дагестан, Кабардино-Балкария, Карачаево-Черкесия и др.), а также странах СНГ (Азербайджан, Казахстан, Узбекистан).

Сборник предназначен искусствоведам, культурологам, этнографам, историкам, а также всем тем, кто интересуется вопросами истории и культуры разных народов.

УДК 39  
ББК 71.0

**ISBN 978-5-93091-467-2**

© Институт языка, литературы и искусства  
им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2023

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

### **О деятельности ИЯЛИ имени Г. Ибрагимова АН РТ по изучению и развитию народных художественных промыслов и декоративно-прикладного искусства Республики Татарстан**

Изучение национальных традиционных художественных ремёсел, промыслов и декоративно-прикладного искусства в их исторической эволюции, как одно из условий решения проблемы сохранения памятников духовной и материальной культуры, является одним из приоритетных направлений ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Целенаправленно этими проблемами занимаются сотрудники Центра искусствоведения, которые в своей научной и практической деятельности опираются на традиции, заложенные П.М. Дульским, П.Е. Корниловым, Ф.Х. Валеевым, Д.К. Валеевой, Г.Ф. Валеевой-Сулеймановой и др.

Труды Ф.Х. Валеева, возглавившего в 1968 г. сектор искусствоведения в Институте языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова КФАН СССР, стали первыми фундаментальными исследованиями в области истории и теории татарского народного искусства, орнамента, архитектуры, древнего и средневекового искусства. Труды по вышивке и кожаной мозаике (Ф.Ф. Гулова), по ткачеству (Ф.Ш. Сафина), искусству костюма (С.В. Суслова и Р.Г. Мухамедова), по промыслам и ремёслам татар Поволжья и Урала (Н.А. Халиков), изданные в 1980–1990-е гг., не потеряли и сегодня своей актуальности.

В отделе изобразительного и декоративно-прикладного искусства ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ (создан в 2007 г.), преобразованного в Центр искусствоведения, путём слияния отделов ИЗО и ДПИ, театра и музыки в 2022 г., была создана научная концепция, базирующаяся на методе комплексного историко-искусствоведческого исследования с учётом новых требований.

Труды сотрудников последнего десятилетия относятся к исследованиям феномена национально-регионального искусства и занимают самостоятельное место в системно-комплексном подходе к его изучению. В их основе лежит выявление специфики татарстанского искусства в самых разнообразных контекстах (историческом, культурном и т. д.).

Кандидат искусствоведения Л.Н. Донина в своём исследовании «Татарский костюм в театре: проблемы интерпретации и реконструкции» (2010) впервые в изучении бытования татарского традиционного, общенационального, исторического (булгаро-татарского и

золотоордынского) костюмов на сцене применила искусствоведческий и историко-этнографический методы.

Книга кандидата искусствоведения Л.М. Шкляевой «Народное искусство домовой резьбы у татар Среднего Поволжья середины XX – начала XXI века: семантика и стилевые особенности» (2020) базируется на полевых материалах, собранных автором и другими сотрудниками во время экспедиций, осуществляемых ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ на протяжении многих лет. В монографии выявляются исторически сложившиеся национальные особенности современного искусства домовой резьбы по дереву казанских татар, кряшен и мишарей Среднего Поволжья, а также стилеобразующие элементы образно-художественного решения и семантики орнамента декора домов.

В 2021 году впервые издан иллюстрированный каталог-справочник народных художественных промыслов и ремёсел Республики Татарстан «От тамги до авангарда» (авторы-сост.: Р.Р. Султанова, Г.М. Латыпова). В нём представлены: история развития и современное состояние основных традиционных видов (кожаная мозаика, ювелирное искусство, художественная обработка металла и дерева, ткачество, кружевоплетение, ткачество, гончарное дело и др.), а также список юридических лиц (ООО, учреждения), индивидуальных предпринимателей, занимающихся выпуском изделий народных художественных промыслов и ремёсел.

Экспедиции искусствоведов в разные регионы страны, начатые более интенсивно в 2003 году, в том числе в рамках государственной программы «Сохранение национальной идентичности татарского народа», расширили горизонты в изучении разных видов творчества татарских народных мастеров (вышивка, ткачество, резьба по дереву и ювелирное искусство), материальной культуры татар на современном этапе. Подобные исследования актуальны, т.к. в современных условиях происходит постепенная утрата различных форм татарской народной культуры, меняется традиционная картина мира.

В электронном виде изданы каталоги Р.Р. Султановой и Л.М. Шкляевой «Региональные, национальные и локальные особенности оформления экстерьера традиционных домов татар. Поволжье» (2021), «Региональные, национальные и локальные особенности оформления экстерьера традиционных домов татар. Урал» (2022), в которых значительное внимание уделено декоративному оформлению – искусству домовой резьбы.

Книга Р.Р. Султановой и Л.М. Шкляевой «Художественный текстиль в интерьере татарского дома» (2022) из серии «Обычай и традиции татарского народа» посвящена анализу художественного текстиля в интерьере татарского дома. На основе изучения музейных коллекций и материалов научных экспедиций в места компактного проживания татар рассмотрены основные виды текстильных изделий, выполненных в различных техниках (ткачество, вышивка, вязание и кружевоплетение, лоскутное шитьё). Основное внимание уделено комплексному анализу текстильного творчества в контексте организации и дизайна сельского дома татар XX – нач. XXI в. (композиция, орнаментальная система, колористика и др.). Впервые обращается внимание на творчество народных мастеров, представителей различных этнографических групп (казанских татар, татар-кряшен, татар-мишарей), проживающих на территории Татарстана и за его пределами.

По материалам экспедиционных исследований по народному искусству и материальной культуре написаны отдельные главы в книгах научно-популярной серии «Из сокровищницы научных экспедиций» (более 20 книг, размещены на сайте ИЯЛИ). В 2021 году совместно с коллегами из республик Поволжья издан сборник «Калейдоскоп культур», отражающий особенности материальной и духовной культуры татарского, марийского, мордовского, удмуртского и чувашского народов.

Эти материалы используются научными сотрудниками при проведении семинаров, мастер-классов для художников и мастеров НХП, декоративно-прикладного искусства. В 2023 году методическая помощь была оказана ООО «Сахтиан» для разработки новых моделей. При создании фильма режиссёра А. Далматова (Долгова) по повести Нурихана Фаттаха «В мае сорок четвёртого» в оформлении интерьеров были использованы аутентичные изделия по вышивке, ткачеству, собранные во время экспедиций в различные регионы (научный консультант Р.Р. Султанова).

В сравнительно-сопоставительном аспекте ведётся изучение темы «Искусство войлока в тюркском мире» с акцентом региональной специфики развития этого вида искусства в Татарстане (науч. рук. Л.М. Шкляева). В данном направлении осуществляется не только исследовательская, но и практическая деятельность по освоению и распространению различных техник войлоковаления. Проведён ряд мастер-классов с учащимися профильных учебных заведений (Центр детского творчества с. Актаныш, ДХШ № 5, Казанский техникум

народных художественных промыслов и Казанский инновационный университет).

В недрах Центра созданы творческие лаборатории по войлоковалянию, ткачеству, кружевоплетению, в задачу которых входят: изучение и популяризация традиционных технологий, разработка и внедрение новых современных форм использования в различных сферах (интерьер, мода, общественная среда). Так, в 2022 году успешно реализован проект при поддержке Президентского фонда культурных инициатив «Создание костюмов из войлока и шёлка с элементами татарского стиля», куратором которого является Л.М. Шкляева. Под руководством Р.Р. Султановой начата разработка новой коллекции костюмов ручного узорного ткачества по образцам, собранным в ходе экспедиций, в сотрудничестве с дизайнерами из Узей-Туклинского центра ремёсел и туризма Увинского района Удмуртии (Е.Г. Сунцова, Д.С. Опарина).

Особенности развития искусства кружева в Татарстане (вторая половина XIX – начало XXI в.) являются предметом исследования аспирантки А.Ф. Бургановой. Художественно-стилистический анализ кружевных изделий, бытовавших в интерьере, в костюме, позволил ей выявить истоки, повлиявшие на формирование художественного творчества мастеров, обусловившие его своеобразие и закономерности развития. В исследовании А.Ф. Бургановой впервые анализируются особенности бытования искусства кружева всех этнографических групп: казанских татар, кряшен и мишарей. Она широко использует музейные экспонаты, архивные материалы, результаты полевых экспедиций, организованных Институтом в 2008–2021 гг. в места компактного проживания татар в районы Республики Татарстан (Актанышский, Муслюмовский, Мензелинский, Мамадышский, Апастовский и др. районы), а также собственные наблюдения во время частных экспедиций в Арский, Балтасинский, Буинский, Новошешминский районы. Для сравнительного анализа привлечены материалы экспедиций за пределами республики (Удмуртия, Марий Эл, Нижегородская, Самарская, Томская, Омская области и др.).

Сотрудники Центра в течение нескольких лет, выезжая в различные регионы страны и за её пределы, изучали опыт работы по сохранению и развитию традиционной культуры в современном мире. Итогом исследований стало проведение Первой международной научной конференции и издание сборника материалов этого форума «Опыт сохранения и развития традиционной культуры в современном мире» (2022), включающего статьи специалистов из республик Северного Кавказа, Закавказья и Центральной Азии.

В институте в целях обмена опытом по изучению и сохранению, популяризации достижений традиционных видов народного искусства регулярно проводятся научно-практические конференции, практические семинары и творческие лаборатории.

Обмен опытом и проведение мастер-классов – один из необходимых инструментов для начинающих мастеров. В рамках симпозиума «Многонациональное искусство ткачества» в целях возрождения ткачества в республике по инициативе и при кураторстве Р.Р. Султановой при финансовой поддержке ГБУ «Таткультресурсцентр» МК РТ 28 июня по 3 июля 2021 года было организовано изучение опыта крымских мастеров.

Был проведён семинар-практикум известным исследователем, заслуженным художником Украины Мамутом Чурлу в с. Перевальное Симферопольского района по натуральному крашению и ткачеству для мастеров декоративно-прикладного искусства, преподавателей художественных учебных заведений, музеев Татарстана (Актаныш, Алексеевск, Бугульма, Буинск, Казань, Кукмор, Набережные Челны). Мастерница из села Вересаево (Сакский р-н, Республика Крым) Сабрие Эюпова провела мастер-класс по ткачеству на горизонтальном и вертикальном станках (мастера из села Вересаево (Сакский р-н) Сабрие Эюпова, Ирина Тесленко). Участники семинара по приезду в Татарстан начали активно внедрять ткачество в учебный процесс (уже налажена деятельность в Казанском техникуме народных промыслов, в КазГИК, ДХШ № 1 г. Наб. Челны, в Школах искусств Актанышского, Буинского районов).

Выставки, организуемые сотрудниками Центра искусствоведения, отражая разнообразие форм традиционного жизнеустройства народа, способствуют развитию интереса к духовному и материальному наследию предшествующих поколений, пробуждению национального самосознания и популяризации татарской народной культуры. Выставки «Татары Поволжья, Урала и Сибири: по материалам научных экспедиций Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан в КЦ «Московский» и Государственном совете РТ (2021), ТГАТ им. Г. Камала базировались на полевых материалах, собранных во время комплексных научных экспедиций, осуществлённых в места компактного проживания татар в различных регионах Российской Федерации.

Экспозиции включали аутентичные образцы народного художественного творчества татар XIX–XXI вв.: ткачества, вышивки,

кружевоплетения из коллекции Р.Р. Султановой, а также фотографии, обладающие художественной ценностью (в 2018 году по итогам фотоконкурса авторы Н.В. Герасимова и Л.М. Шкляева стали лауреатами конкурса «Этнографическая мозаика татарского народа»). На выставках демонстрировались образцы народных костюмов на кукольных моделях А.С. Нурутдиновой, изготовленных по материалам экспедиций.

Сотрудники Центра искусствоведения приняли активное участие в реализации проекта «Реконструкция костюмных комплексов коренных народов Поволжья, проживающих в Татарстане, по материалам начала XIX – начала XX вв.». Научным консультантом по костюмному комплексу казанских татар стала Р.Р. Султанова (совместно с научным сотрудником отдела этнологических исследований Института истории им. Ш. Марджани АН РТ – Д.Ф. Гагиной-Шафиковой). Научным консультантом и куратором по костюмному комплексу крышен (совместно с кандидатом искусствоведения, членом правления «Общественной организации крышен» Г.М. Макаровым) и по костюмному комплексу чувашей стала Л.М. Шкляева.

Р.Р. Султанова и Л.М. Шкляева, являясь экспертами Художественно-экспертного совета по народным художественным промыслам при Министерстве культуры Республики Татарстан, участвовали в разработке Концепции возрождения, сохранения и развития народных художественных промыслов и ремёсел, декоративно-прикладного искусства в Республике Татарстан на 2023–2028 годы, а также Закона о народных художественных промыслах РТ.

В Центре искусствоведения ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ действует аспирантура по специальности 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство), где готовятся квалифицированные специалисты в этой области.

Проблемы художественных ремёсел и декоративно-прикладного искусства стали предметом обсуждения на различных форумах. 1–4 декабря 2020 г. в Национальной библиотеке Республики Татарстан совместно с ГБУ «Ресурсный центр внедрения инноваций и развития традиций в сфере культуры Республики Татарстан» был организован учебный семинар «Декоративно-прикладное искусство Татарстана: традиции и инновации» с привлечением специалистов ведущих образовательных учреждений г. Казани, профессиональных художников-мастеров по вышивке, художественной обработке камня, дерева и металла и др.

На международных симпозиумах «Искусство войлока в тюркском мире: история, современность» (2009); «Искусство резьбы по дереву в тюркском мире: история и современность» (2017), «Многонациональное искусство качества» (2021) рассматривались различные аспекты этих видов искусства. Итогом этих форумов явилось издание научных сборников, создание координационного совета искусствоведов всего тюркского мира.

Сегодняшняя конференция, проводимая в Год национальных культур и традиций в Республике Татарстан, посвящена актуальным проблемам сохранения и развития народных художественных промыслов и ремёсел, декоративно-прикладного искусства. Именно это национальное богатство является базой для укрепления единства народов, служит основой нашей повседневной науки, фундаментом экономических отношений.

К проведению форума проявили интерес учёные, исследователи, общественные организации, мастера из разных областей народных художественных промыслов. В основу концепции конференции легла идея сотрудничества и взаимодействия общественных институтов: академической и университетской науки, структур государственного управления в сфере культуры, образования и др.

Традиционная художественная культура противостоит процессам глобальной мутации, поэтому актуально обращение к проблемам теоретического плана и, прежде всего, к тем аспектам, где народное искусство может внести принципиальное изменение в научную, образовательную и управленческую сферы, программу управления культурой.

Исследование народной художественной культуры с помощью искусствоведения и смежных гуманитарных дисциплин по материалам археологии, этнографии, архитектуры и т. д. обеспечит новые подходы к интерпретации отечественной истории. Важно использование этих материалов при формировании образовательных программ, совершенствовании учебных планов на всех уровнях обучения, построения на современном уровне теоретического представления о традиционной художественной культуре.

***Р.Р. Султанова,**  
заведующая Центром искусствоведения  
ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ,  
доктор искусствоведения*

# ЧАСТЬ 1. НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ И РЕМЁСЛА В РАЗНЫХ РЕГИОНАХ РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЙ ТРАДИЦИОННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

---

## АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ КЯЛАГАИ – СВЯЗ ВРЕМЁН И ТРАДИЦИЙ

*Х. Асадова*

По Великому Шёлковому пути, ещё 2 тыс. лет назад, шёлк из Китая проник в Центральную Азию, а затем в Азербайджан. На территории современного Азербайджана на протяжении многих веков существовали центры по изготовлению тончайшего шёлка, который считался настоящим богатством. С незапамятных времён древние города Азербайджана – Шеки, Баскал, Гянджа, Тебриз, Шуша и Шемаха – являлись основными центрами шелководства. О красоте и декоративных достоинствах шёлковых платков – кялагаи упоминали в своих путевых заметках многие путешественники, дипломаты, художники, в разное время посетившие Азербайджан: Адам Олеарий, Эвлия Челеби, Александр Дюма, Жан Шарден, Поль Нодар.

Шёлковые кялагаи изначально производили народные мастера из городов Шеки и Баскала, они отличались специфической орнаментировкой, с использованием цветочных принтов и орнамента «бута».

В 1829 г. в шекинском селе Ханабад была основана первая шёлковая мануфактура. В советское время Азербайджан занимал первое место по качеству производимого шёлка и второе место по производству коконов.

Нежный шёлковый платок с национальными узорами стал настоящим местным брендом, который выпускается в качестве сувенира, а современные модницы непременно хотят иметь эксклюзивный экземпляр в своём гардеробе.

**Ключевые слова:** шёлк, история, традиция, мода, стиль.

## AZERBAIJANI KELAGHAYIS – CONNECTION OF TIMES AND TRADITION

*H. Asadova*

It thousand years ago along the Great Silk Road silk from China penetrated into Central Asia and then to Azerbaijan. On the territory of modern Azerbaijan for many centuries there were centers for the production of the finest silk, which was considered a real wealth. From time immemorial, the ancient cities of Azerbaijan – Shaki, Basgal, Ganja, Tabriz, Shusha and Shamakha were the main centers of silk production. Many travelers, diplomats, artists who visited Azerbaijan at different times mentioned the beauty and decorative merits of silk kerchiefs – kelaghayis in their travel notes: Adam Olearius, Evliya Chalabi, Alexandre Dumas, Jean Chardin, Paul Nadar.

Silk kelaghayis were originally produced by folk craftsmen from the cities of Shaki and Basgal, they were distinguished by specific ornamentation, using floral prints and «buta» ornament.

In 1829 the first silk manufactory was founded in Khanabad village in Shaki. In Soviet times, Azerbaijan ranked first in the quality of silk production and second in the production of cocoons.

A delicate silk scarf with national patterns has become a real local brand, which is produced as a souvenir and modern fashionistas certainly want to have an exclusive piece in their wardrobe.

**Keywords:** silk, history, tradition, fashion, style.

На протяжении столетий в Азербайджане менялись вкусы, модные веяния поражали новизной, совершенствовались манеры и стили, но интерес к женскому национальному костюму и головным платкам был неизменным. Многие поколения азербайджанских мастеров создавали тонкие шёлковые платки-кялагаи [1], которые восхищали своим изяществом, декоративностью, композиционным строем и цветовой палитрой. В прошлые времена кялагаи использовались в повседневном быту как важный атрибут одежды, да и в современной жизни они не утратили своего предназначения, стали знаковыми изделиями в гардеробе многих женщин и сувенирами для туристов. Старинные шёлковые платки, передающиеся из поколения в поколение, превратились в своеобразные мосты, соединяющие прошлое с настоящим, стали образцами для создания новых изделий, украшенных современными элементами и узорами.

Традиционный кялагаи с восточным орнаментом – один из самых распространённых платков в Азербайджане (илл. 1). Шёлковые кялагаи изначально производили народные мастера из древних азербайджанских городов Шеки и Баскала. Такие изделия отличались специфической орнаментировкой, с использованием цветочных орнаментов и узоров «бута» [3, с. 70–72], оригинальной композицией и богатой колористической гаммой (илл. 2, 3). Платок создавали путём нанесения на шёлковую ткань набивных узоров, для чего изготавливались специальные деревянные трафареты (илл. 4) с растительными и геометрическими узорами. При создании кялагаи использовались только натуральные красители, производимые из растений, коры деревьев, цветов [2, с. 820–822]. Если ранее платки создавались ремесленниками кустарным способом, то в дальнейшем с ростом производства их стали изготавливать на текстильных мануфактурах. Так, в 1829 г. в шекинском селе Ханабат была основана первая шёлковая мануфактура. Развитие ткацких мануфактур, фабрик привело к модернизации и эволюции процесса изготовления шёлковой ткани [4, с. 185]. С 1931 г. в Шеки на основе действующих кустарных цехов впервые был организован Шёлковый комбинат, который стал самым крупным предприятием шёлковой промышленности в бывшем СССР, где наряду

с механическим изготовлением ткани, кустарным способом продолжали производиться шёлковые платки разных размеров.

В настоящее время в Шеки продолжает функционировать шёлковый комбинат «Шеки Ипек» – «Sheki-Silk», построенный ещё в 1970-х г. После капитальной реконструкции в 2005 г. там установлено современное оборудование, производятся шёлковые ковры и традиционные кялагаи, которые создаются по эскизам молодых, профессиональных дизайнеров. Секреты создания кялагаи бережно хранятся искусными мастерами. Так, в селе Баскал действует Центр шёлка «Кялагаи», где полностью восстановлены все традиции изготовления этого изделия. При Центре создан уникальный интерактивный музей «Кялагаи», где посетители могут не только ознакомиться с историей кялагаи, но также сами участвовать в процессе его создания.

Ценность и специфика современных шёлковых платков – кялагаи, заключается как в художественной стороне, так и в технологических способах изготовления изделия. Эксклюзивность кялагаи состоит в том, что платок полностью создаётся вручную. На основе эскизов художников-дизайнеров в современных платках узоры наносятся на готовые шёлковые полотна. По специфике расположения узоров современные кялагаи можно разделить на три вида. Первые – сплошь покрытые узорами, образующие целую картину. Вторые – цветные кялагаи с узором лишь по краям. И третий вариант – наиболее распространённый и повседневный – однотонные белоснежные и чёрные кялагаи, с ярким орнаментом по краям. Считается, что это своего рода модуль, который является самым удобным платком для повседневной носки. Размер поверхности современного платка вполне достаточен, чтобы покрыть им голову и плечи. В настоящее время изготавливают кялагаи разных размеров – прямоугольной формы в виде шарфов, или квадратной формы больших и малых размеров.

Моделирование и дизайн азербайджанской женской одежды и головных платков сформировалось под влиянием огромного исторического опыта. Формы, пропорции и детали платков, сменяя друг друга в исторической перспективе, видоизменялись и вновь возвращались в моду, в соответствии с эстетическими представлениями и взглядами эпохи. За последние десятилетия, в стране сформировалась национальная школа модельеров и дизайнеров, которые получили образование в художественных вузах страны, таких как: Азербайджанская государственная академия художеств, Азербайджанский государственный университет культуры и искусств, художественные колледжи и школы. Многие из дизайнеров продолжали обучение за рубежом, где имели возможность знакомиться с коллекциями именитых кутюрье и новейшими тенденциями мира моды, оттачивая своё профессиональ-

ное мастерство в домах моды. При этом, несомненно, лучшие из них всегда черпали вдохновение в азербайджанском искусстве, гармонично объединяя в одежде европейские и национальные тенденции.

В целом, в мире моды и среди азербайджанских модельеров и дизайнеров неуклонно растёт интерес к этническим мотивам в одежде и головных уборах. Традиционные элементы в рамках модных направлений прослеживаются в авторских коллекциях современных дизайнеров таких как: Фахрия Халафова, Гюльнара Халилова, Натаван Алиева, Сабина Зулалова, Алишан Талыбов, Мензер Гаджиева, Теймур Сафар, которые, вдохновившись национальным стилем, продолжают традиции, привнося в них свежие авторские идеи. В этом контексте, в создании нового женского образа, головным уборам и платку модельеры отводят одно из ключевых мест.

Современные модельеры и дизайнеры, продолжая многовековые традиции прошлого, умело используют в своих коллекциях национальные орнаменты и этнические узоры. Благодаря этому гармоничному синтезу, создаваемые ими стильные образы знакомят мир моды с богатой культурой Азербайджана, интегрируя её в мировую культуру. В этом аспекте стоит особо отметить Заслуженного деятеля искусств Азербайджанской Республики Фахрию Халафову (илл. 5). Известный, талантливый дизайнер более двадцати лет – желанный участник модных показов, лауреат международных конкурсов, снимавший высокие награды. Ф. Халафова возглавляет одноимённый центр моды и бизнеса. Одна из наиболее блистательных коллекций по своему воплощению – «Ритмы надежды» – была представлена в рамках международной выставки «Экспо-2000» в Ганновере (Германия). Модельер не раз подчёркивала, что узоры, нанесённые на кялагаи в строгой последовательности цветов, являются своеобразным кодом, зашифрованной информацией, идущей из глубины веков. Такая орнаментация нашла своё отражение в коллекции Ф. Халафовой «Магнетизм Востока». На показе восточной моды «Oriental Fashion Show» в Париже она продемонстрировала платье из шёлка с уникальными узорами кялагаи. Тема кялагаи находит своё воплощение во всём творчестве художницы, а лучшие работы Фахрии Халафовой с элементами кялагаи вошли в постоянную экспозицию Эрмитажа. Несколько работ модельера были переданы музеем в рамках соглашения, подписанного между художником-модельером Ф. Халафовой и директором Эрмитажа, академиком М. Пиотровским. Наряды были выставлены в «Галерее костюма» на постоянной основе [6].

Женственные и романтические платья в национальном стиле, а также оригинальные ансамбли с плавными формами принесли успех модельеру Гюльнаре Халиловой (илл. 6). Она воплощает свои идеи по-

средством нежных, струящихся тканей, вырисовывающих грациозный силуэт. Г. Халилова стремится придать национальной одежде современный дизайн, сочетая неувядающую классику с новизной, элементы конструктивизма с традиционностью, фактурное разнообразие с гармоничными цветовыми решениями. В авторской коллекции представлено современное дизайнерское воплощение орнаментов кялагаи [5, с. 89–94]. Пользуясь разнообразием композиций и мотивов азербайджанских кялагаи, Г. Халилова умело расшила орнаментами нагрудную часть, рукава, талию одноцветных нарядов, придав им тем самым колорит и изюминку. Эта коллекция была удостоена высокой награды за свою оригинальность и уникальность на Неделе моды «Creative Industries Awards» в Румынии в 2016 году.

Как известно, Восток всегда привлекал внимание шармом и роскошью. Эта тематика не оставила равнодушными даже мировых кутюрье. Использование орнамента шебеке, бути и других национальных декоративных элементов находят своё воплощение в творчестве талантливого художника-модельера Нагаван Алиевой. Мягкие формы, филигранные линии, модные детали и струящиеся ткани не оставят равнодушной ни одну представительницу прекрасного пола. Ставя во главу угла эти аспекты, дизайнер отдаёт предпочтение платьям и платкам в этническом стиле, черпая вдохновение из национальных истоков [7].

Бережно хранимые многовековые орнаменты обретают новое дыхание, находят новое воплощение, что способствует популяризации богатого наследия нашего народного искусства. Дизайнер Мензер Гаджиева, желая возродить интерес к древнему искусству кялагаи, создаёт стильные национальные платки под брендом «Art Scarves by Menzer Hajjjeva». Используя старинные технологии при изготовлении головных уборов, М. Гаджиева создает набивки по своим эксклюзивным эскизам. Каждая набивка – отдельное произведение искусства. По эскизам М. Гаджиевой местные мастера вручную вырезают из дерева оригинальные набивные узоры, [8]. На основе этих набивок она создаёт изящные головные платки. Кялагаи, созданные Мензер Гаджиевой, украшены именами известных азербайджанских женщин. Так, например, головной платок розового цвета посвящён выдающемуся азербайджанскому учёному-офтальмологу, академику, профессору, заботливой матери и прекрасной женщине Зарифе ханум Алиевой. Поиск колористического решения будущего изделия для дизайнера является важным этапом в разработке проекта платка. В соответствии с традицией цветового решения, платок доминирует в костюме, взяв на себя основную цветовую нагрузку.

В плеяде современных отечественных дизайнеров нельзя не упомянуть Сабину Зулалову – талантливого художника и дизайнера, ос-

нователя ряда бизнес проектов и дома моды Swan-Maiden by Sabina Zulalova. Она успешно представляет Азербайджан на мировых подиумах, участвовала в проектах Вячеслава Зайцева и других модельеров. Дизайнер предпочитает новаторский стиль, не ограничиваясь каким-то одним направлением. Долгое время Сабина Зулалова занималась дизайном одежды, в том числе и платками, затем – дизайном интерьера, а сегодня специализируется на создании дизайна мебели. В создании её кялагаи привлекает композиционное построение платка, где соединяются между собой мотивы каждого угла, образуя при этом замкнутый орнаментальный узор. Тематика платков С. Зулаловой разнообразна: стилизованное гранатовое дерево с фасада Дворца Шекинских ханов (XVIII в.), куфическая надпись «Аллах», имитирующая надпись на фасаде мавзолея Момины хатун (Нахчыван, XII в.), живописные работы известного азербайджанского художника Саттара Бахлулзаде и т. д.

Особое место в декоративно-прикладном искусстве и в орнаментальном украшении платков принадлежит изображению человека. Так, на платках и предметах одежды появляются стилизованные человеческие фигуры с наскальных изображений Гобустана, галерея эпических и литературных героев старинных миниатюр. Особое внимание привлекают сюжетные композиции и образы из поэм Низами Гянджеви: «Лейли и Меджнун», «Хосров и Ширин», «Семь красавиц», сцены из светской жизни, повествующие об охоте, праздниках и отдыхе. Продолжателем этого художественного стиля является художник-дизайнер Теймур Сафари, тесно сотрудничающий с «АзерИпек» (ООО «Азершёлк»). Ему принадлежат кялагаи, орнаменты которых выполнены по мотивам наскальных изображений Гобустана, двойные бордюры с узорами в виде силуэтов людей, танцующих яллы, узоры в виде цветка хары бюльбюль, национальных инструментов и т. д. Новшество в этих образцах заключается не только в выбранных мотивах, но и в яркой цветовой палитре кялагаи.

Среди упомянутых дизайнеров, модельеров, наиболее ярко выделяются те, кто создают новые модели, применяя традиционные элементы кялагаи, обогащая их новыми идеями. При этом многие дизайнеры используют не только сам головной убор, но и его отдельно взятые элементы. Созданные ими платки сохраняют свою традиционность, эстетику, декоративную привлекательность и в тоже время не теряют утилитарное значения и практичность. Современные дизайнеры обращаются к головному платку для создания яркого национального и привлекательного образа. Зачастую красота головного убора закладывается в основу целой коллекции одежды в этническом стиле, становясь источником вдохновения. Молодые, талантливые азербайджанские модельеры, опираясь на традиции прошлого, создают изделия, воплощающие

в себѣ синтез старины и современных тенденций, тем самым покоряя мировые подиумы и прославляя азербайджанское кялагаи.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Алиева Г.* Художественные ткани и вышивки Азербайджана (XIX–XX вв.). – Баку: Элм, 1990. – 185 с.
2. *Кулиев Г.* О набойке азербайджанских мастеров. Доклады Академии Наук Азербайджанской ССР. Т. XIII. – 1957. – № 7. – С. 819–824.
3. *Kerimov Latif.* Buta. Oriental Carpet & Textile Studies III. Part 1. Hali O.C.T.S. – London: Hali Publications, 1987. – Pl. 172.
4. *Мустафаев А.* Ремесло в Азербайджане (историко-этнографическое исследование). Министерство Образования Азербайджанской Республики. – Баку: Нурлан, 2001. – 440 с.
5. *Халилова Г. В.* Традиционная одежда музыкальных групп Азербайджана. – Баку, 2017. – 151 с.
6. [https://azertag.az/ru/xeber/Fahriya\\_Xalafova\\_Moi\\_proekt\\_s\\_muzeem\\_Ermitazh\\_podtverdil\\_cho\\_tvoemirno\\_izvestnye\\_muzei\\_mira\\_ne\\_ostayutsya\\_ravnodushnymi\\_k\\_podobnomu\\_tvorchestvu](https://azertag.az/ru/xeber/Fahriya_Xalafova_Moi_proekt_s_muzeem_Ermitazh_podtverdil_cho_tvoemirno_izvestnye_muzei_mira_ne_ostayutsya_ravnodushnymi_k_podobnomu_tvorchestvu) VIDEO-1122614
7. <https://ann.az/ru/natavan-alieva-moe-prizvanie-byt-dizaynerom-odezhdy-intervyu/>
8. [https://moscow-baku.ru/news/society/dizayner\\_menzer\\_gadzhieva\\_azerbaydzhanskie\\_kelagai\\_sozdany\\_v\\_strane\\_so\\_svoey\\_istoriey\\_traditsiyami\\_i/](https://moscow-baku.ru/news/society/dizayner_menzer_gadzhieva_azerbaydzhanskie_kelagai_sozdany_v_strane_so_svoey_istoriey_traditsiyami_i/)

### РЕЗЧИК ЕВГЕНИЙ МИРОНОВ: ЧЕРТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

*О.Г. Беломоева*

Статья посвящена характеристике творческого пути Е.Г. Миронова – яркого мастера резьбы по дереву с. Подлесная Тавла (Республика Мордовия). Охарактеризованы основные сферы деятельности: творческая, педагогическая, общественная. Выявлены черты творческой индивидуальности мастера в контексте канона Подлесно-Тавлинской школы резьбы по дереву.

**Ключевые слова:** художественный промысел, Подлесная Тавла, резьба по дереву, творческая индивидуальность, педагогическая деятельность, общественная деятельность.

### CUTTER EVGENY MIRONOV: FEATURES OF CREATIVE INDIVIDUALITY

*O.G. Belomoeva*

The article is devoted to the characteristics of the creative path of E.G. Mironov, a bright master of wood carving in p. Podlesnaya Tavla (Republic of Mordovia). The main spheres of activity are characterized: creative, pedagogical, social. The features of the creative individuality of the master in the context of Podlesnaya Tavla wood carving school are revealed.

**Keywords:** art craft, Podlesnaya Tavla, wood carving, creative individuality, pedagogical activity, social activity

Одним из наиболее значимых трендов в народной художественной культуре современной Мордовии является развитие тавлинской школы

резьбы по дереву (с. Подлесная Тавла Кочкуровского района Республики Мордовия). Опираясь на возрождённые народные традиции, она сохраняет статус актуальной художественной практики, несмотря на сложности бытия этнокультуры в условиях глобализации. Феномен тавлинской школы продолжает своё развитие, в частности, потому, что в селе сложилась особая атмосфера культурного диалога нескольких поколений мастеров, в котором участвует уже, как минимум, третье – поколение молодых, продолжающее то, что сделано было их дедами и отцами.

Евгений Геннадьевич Миронов является одним из ведущих резчиков по дереву, пришедших в искусство Подлесной Тавлы на рубеже 2000–2010-х гг. и недавно вступивших в пору творческой зрелости.

Он родился 19 августа 1985 года в селе Подлесная Тавла Кочкуровского района Республики Мордовия. К тому времени в селе уже не первый год работала детская художественная школа, организованная Н.И. Мастиным: в 1975 году он создал кружок, который с течением времени перерос в Экспериментальную детскую художественную школу, ныне известную далеко за пределами России. Школа успешно решала задачи возрождения и развития мордовской народной резьбы по дереву, восстановления в правах забытой традиции. Известный специалист по промыслам Мордовии А.С. Лузгин отмечал, что «интерес к деревянной игрушке в этом селе возник не на пустом месте» [2, с. 39].

Когда как Евгений Миронов пошёл в первый класс, тавлинская художественная школа резьбы по дереву уже имела известность не только по всей стране, но и за рубежом. А.П. Гаушев, сменивший Н.И. Мастина на посту директора, стал главным наставником мальчика.

Задача, которую решает мастер, готовящий смену для народного искусства, кровью и плотью связанного с традицией, является не такой простой, как может показаться с первого взгляда. С одной стороны, ученик должен освоить её каноны, следовать им в творчестве, с другой – обрести собственную творческую индивидуальность. Этот путь – сначала под руководством своего наставника, а затем самостоятельно – прошёл Евгений Миронов, ставший одним из известных мастеров нового поколения тавлинских резчиков по дереву.

Проучившись в школе 8 лет, Евгений не остановился на достигнутом, решив получить высшее образование. В 2008 году он успешно окончил Институт национальной культуры ГОУ ВПО «МГУ им. Н.П. Огарёва» (г. Саранск) по направлению подготовки «Народное художественное творчество» (профиль «Руководство студией декоративно-прикладного творчества»). Программа обучения была построена таким образом, что помимо теоретических знаний по народной художественной культуре, он приобрёл практические навыки в области рисунка, композиции, живописи, а также художественной обработки

ткани, дерева, художественной керамики. Это в значительной мере расширило его представления о многообразии возможностей художественного освоения мира, но не отвлекло от главного – творчества в области резьбы по дереву, в первую очередь – тавлинской школы. Работы, выполненные им в рамках высшей школы, стали масштабнее, открылись новые творческие горизонты; стали разнообразнее приёмы работы с материалом. Практическая часть выпускной квалификационной работы Евгения, выполненная им в лучших традициях подлесно-тавлинской резьбы по дереву, стала ярким тому свидетельством.

С этого момента он пошёл самостоятельным путём, определившись в главном – продолжать работать в русле традиционной тавлинской резьбы по дереву. Его многочисленные творческие работы свидетельствуют о том, что со временем он сформировался как художник, выработавший в рамках тавлинского канона свой индивидуальный почерк.

Безусловно, содержание и художественная форма его произведений – плоть от плоти тавлинской школы резьбы по дереву. Так, с точки зрения избираемых мотивов, персонажи и сюжеты взяты Е. Мионовым, в большинстве своём, из обычной повседневной деревенской жизни тавлинцев, а это соответствует традиции.

Пожалуй, больше внимания автор уделяет однофигурным композициям, немногословным, содержащим одну-две детали, уточняющие или заостряющие образ. («Гармонист» 2008, «Бортник» 2017, «Беда» 2019). Это позволяет ему изобразить персонаж «крупным планом», сосредоточив на нём внимание зрителя. У кузнеца – необходимые ему в работе инструменты, у грибника – короб за спиной и корзинка с грибами, у гармониста – музыкальный инструмент и пр. Причём эти немногочисленные детали лаконично, но очень точно передают суть образа, подталкивая фантазию зрителя, быстро дорисовывающего в своём воображении сцену. Эту черту, присущую тавлинской игрушке, подчёркивал один из первых её исследователей Н.И. Шибакон: «Сюжет здесь конкретизирован ровно настолько, чтобы выявить сущность явления» [3, с. 32].

Фигуры трактованы как цельные, слаборасчленённые объёмы, очерченные спокойным, обобщённым силуэтом. Внешний облик их характеризуется гротесковостью: преувеличенные головы, кисти рук, нарочитое упрощение формы, нарушение автором пропорции тел – всё это сознательно применяемые им приёмы художественной выразительности, позволяющие ему достичь необходимой условности образов. Их использование также свидетельствует о следовании традициям тавлинской деревянной игрушки. Но Е. Мионову удаётся выработать индивидуальную творческую манеру, которая проявляется, по нашему мнению, в стремлении к максимальной лаконичности композиции, от-

точности линий силуэта, мягкой, деликатной, без эффекта утрирования пластике монолитных, обобщённых объёмов.

Герои Миронова не позируют, они всё время в действии. Но, безусловно, эта внешняя сторона события менее интересна автору, чем некое глубинное содержание, заложенное в работах, – мудрость понимания героями жизни, несуетное отношение к ней. Недаром нередко вместо традиционного скупого геометрического орнамента в работах появляются поучительные надписи, которые свидетельствуют о символическом характере образа. Так, изображение кузнеца оказывается вовсе не рассказом о профессии, а выражением народной мудрости: «Всяк кузнец своего счастья».

В многофигурных композициях мастер уделяет событийной стороне гораздо больше места. («Стряпухи» 2016, «Бодрый человек старости не знает» 2017, «Каждому делу своё время» 2018, «Грибной год» 2019). В них он более повествователен, многословен. Его персонажи вместе трудятся, ссорятся, снова мирятся.

В этих образах автор отдаёт больше места диалогу, позволяющему ему передать переживаемые героями сиюминутные чувства, эмоции, а значит насытить произведения своего рода драматургией. Вся полнота деревенской жизни становится объектом внимания художника. Возможно, его чуть больше интересуют забавные стороны этой жизни, но слегка ироничная интонация, добрый юмор всегда были характерной чертой тавлинской игрушки, и, наполняя ими свои образы, Е. Мионов последовательно работает в границах сложившегося канона. Его образы представляют собой вариации на знакомую тему, что всегда было неотъемлемой стороной народного искусства.

Одной из черт тавлинской резьбы всегда было деликатное использование орнаментальных мотивов. Работы Е. Миронова эталонны и в этом смысле. Он использует мотивы геометрической резьбы практически во всех своих работах. Но к чертам его индивидуальной творческой манеры следует отнести виртуозность исполнения орнамента, выбираемого автором в соответствии с характером образа. В одних случаях это – лёгкий, ажурный мотив, в других – более крупный, создающий светотеневые контрасты, оживляющие поверхность дерева, или графический рисунок, воплощающий спокойный, размеренный ритм.

Таким образом, творчество Е. Миронова является одной из ярких современных страниц народного искусства мордвы. Являясь по рождению носителем мордовской (эрзянской) народной культуры, он своим творчеством способствует её развитию и позиционированию в новом глобальном мире, адаптации к изменившейся социокультурной среде.

Творчество Е. Миронова хорошо известно любителям искусства, поскольку он около 20 лет принимает участие в выставках различного

ранга, о чём свидетельствуют многочисленные награды: Гран-при, дипломы 1, 2, 3 степени, дипломы участника выставок, фестивалей всех уровней – от международного до регионального. Его работы экспонировались в Эстонии, Москве, Самаре, Ульяновске, Чебоксарах, Ханты-Мансийске, Ижевске и т. д., подтверждая постоянный рост его профессионального мастерства.

Именно интенсивная творческая работа стала основанием для вступления Е.Г. Миронова в 2016 году в члены Союза художников РФ.

Однако деятельность молодого художника не исчерпывается процессом индивидуального творчества. Более 10 лет с момента окончания университета он является одним из ведущих педагогов своей родной художественной школы в селе Подлесная Тавла.

В этой благодатной сфере – сфере художественного образования – раскрывается его наставнический дар. Как отмечают коллеги, Евгений умеет найти подход к каждому из своих учеников, создавая в классе доброжелательную, творческую атмосферу. Умея заинтересовать начинающих мастеров, он видит свою цель в раскрытии их творческого потенциала. Кто-то из них, безусловно, станет художником-резчиком по дереву, как сам Евгений, кто-то изберёт другую сферу деятельности, но та творческая искра, которая зажглась на уроках резьбы, проведённых с педагогом Е.Г. Мироновым в школе, обязательно даст о себе знать в любом деле, к которому обратится его ученик. Кроме того, приобщая ребят к традициям тавлинской резьбы по дереву, он формирует у них любовь и уважение к культуре родного народа, «малой» Родине, формируя у них этнокультурную и гражданскую идентичность, что является важнейшей проблемой современности.

Одна из главных задач, которую реализует подлеснотавлинская школа, – «развитие и воспитание личности, способной к творческой самореализации» [1, с. 13]. Именно ей руководствуется Е. Миронов в своей работе: целый ряд его выпускников пошёл по стопам своего учителя. Антон Гаушев так же, как и его наставник, окончил университет по направлению подготовки «Народная художественная культура» и стал преподавателем резьбы по дереву ДШИ № 1 г. Саранска, одновременно работая творчески и участвуя на выставках различного ранга. Артём Водясов завоевал золотую медаль Дельфийских игр 2016 года. Многие ребята продолжают совершенствовать своё мастерство резчика самостоятельно, обращаясь при необходимости к своему наставнику.

Характеристика творческой и педагогической деятельности Евгения Миронова была бы не полной, если бы не было сказано о той обширной общественной работе, которую осуществляет молодой педагог-художник.

Она протекает в различных формах, но всегда развивается вокруг его творческого приоритета – резьбы по дереву. Многочисленные почётные грамоты, благодарности, дипломы участника и победителя мероприятий сельского, районного, республиканского, российского, международного уровня свидетельствуют о его активной гражданской и творческой позиции. Он был трижды удостоен почётного звания «Мастер года» в ходе ежегодного республиканского творческого фестиваля.

Е.Г. Миронов не только мастер, погружённый в творчество, но и художник, который ведёт многогранную деятельность, способствуя продвижению искусства мордовской резьбы по дереву в новые культурные пространства, позиционируя достижения современной народной художественной культуры Мордовии в стремительно меняющемся, глобализирующемся мире. Это позволяет говорить о том, что он самым непосредственным образом участвует не только в процессах сохранения, но, что ещё важнее, в деле развития этнокультуры Мордовии на рубеже XX–XXI вв. Его произведения делают достоянием современности заложенные в ней духовные ориентиры, раскрывающие красоту и богатство мордовской народной культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаушев А.П.* Специфика реализации дополнительных предпрофессиональных программ в сельской художественной школе // Проблемы развития традиций народной скульптуры в контексте художественного образования: матер. науч-практ. конф. / под ред. О.Г. Беломоевой; сост. А.П. Гаушев. – Саранск, 2016. – С. 12–20.

2. *Лузгин А.С.* Тавлинский резной промысел: проблемы зрелости // Проблемы развития традиций народной скульптуры в контексте художественного образования: матер. науч-практ. конф. / под ред. О.Г. Беломоевой; сост. А.П. Гаушев. – Саранск, 2016. – С. 37–42.

3. *Шибакон Н.И.* Мастера из Подлесной Тавлы. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1983. – 88 с.

## ТАТАРСКИЕ ЭПИГРАФИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ ПЕНЗЕНСКОЙ ОБЛАСТИ

(по результатам экспедиций ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ)

*В.М. Усманов*

В данной статье рассматриваются татарские эпиграфические памятники XIX–XX вв., сохранившиеся в Пензенской области. Проводится их типологизация и даётся описание, основанное на сравнительно-сопоставительном анализе.

**Ключевые слова:** эпиграфические памятники, Пензенская область, татарские мастера.

**TATAR EPIGRAPHIC MONUMENTS PENZA REGION**  
**(By the results of the expeditions IYALI im. G. Ibragimov AS RT)**

*V.M. Usmanov*

This article discusses the Tatar epigraphic monuments of the XIX–XX centuries. preserved in the Penza region. Their typology is carried out and a description is given based on a comparative analysis.

**Keywords:** epigraphic monuments, Penza region, Tatar masters.

Вопросы, связанные с эпитафическими памятниками привлекали внимание таких исследователей как С.М. Шпилевский (1877), Н.И. Ашмарин (1902) [3], Г.В. Юсупов (1960), Р.Г. Фахрутдинов (1975), Ф.С. Хакимзянов (1976), Д.Г. Мухаметшин (2008) [2], М.И. Ахметзянов [2] и др. Следует указать, что искусствоведческому аспекту данной темы посвящены работы П.Е. Корнилова (1929), П.М. Дульского (1925), Али Рахима (1930) [1]. Их изыскания продолжили и дополнили Ф.Х. Валеев (1975, 1984), Д.К. Валеева (1998) [4] и др. Опубликованные труды исследователей, включающих описание эпитафических памятников Пензенской области, нами не обнаружены.

Указанная территория издревле является местом обитания финно-угорских, тюркских и славянских народов. Об этом свидетельствуют сотни гидронимов, топонимов, а также многочисленные арабо-графические надмогильные памятники на старых кладбищах татарских населённых пунктов. Многие из них (артефакты эпохи средневековья) не дошли до наших времён. Например, от остатков средневекового г. Мохши (Наровчат) [6] остались лишь некоторые фрагменты декора мусульманских культовых сооружений XIII–XIV вв. Данный город в 1312 г. сделал столицей своего государства правитель Золотой Орды хан Узбек (ок. 1283–1341), где через год провозгласил ислам государственной религией<sup>1</sup>. Здесь и в поместьях, расположенных в его окрестностях, собрались лучшие мусульманские умы со всего Улуса Джучи – богословы, учёные, поэты, архитекторы, строители, инженеры, каллиграфы, многочисленные ремесленники, в т.ч. резчики по камню [7]. Факты нахождения в этом городе ханских сараев и мечетей, усыпальниц и мавзолеев представителей знатных родов, а также остатки других архитектурно-строительных комплексов свидетельствуют о его особом статусе и богатстве [8]. Эта часть Улуса Джучи была наиболее развитой – с многочисленными городами и поселками, обширными сельскохозяйственными оседлыми районами и прочно установившимися торговыми связями и путями. Здесь, в начале XIV в. появились первые в этом крае мечети, но они были разрушены вместе со столицей

---

<sup>1</sup> До этого ставка хана находилась в г. Укеке (окраина совр. Саратова).

в конце XIV в. во время нашествия амира Тимура (1336–1405). Войска великого завоевателя пробыли в указанных владениях хана Тохтамыша (1342–1406) с весны 1395 по весну 1396 г. За это время беспощадному разгрому подверглись все улусы к западу от Волги. Завоеватель сравнял города с землёй, чтобы нанести Тохтамышу такой экономической урон, после которого он не смог бы подняться [10]. Безусловно, часть населения при этих трагических событиях погибла, однако значительное его количество продолжало жить в этих краях [9].

После ослабления Золотой Орды в конце XIV в. результатом военных походов было присоединение к Москве в 1392 г. Нижнего Новгорода, откуда и пошло дальнейшее присоединение территорий Поволжья. Однако возникшее в 1430–1440-х гг. новое феодальное государство – Казанское ханство – мешало продвижению русских. Поэтому основной внешнеполитической задачей Московского государства на востоке была его ликвидация, что и было сделано в 1552 г. А в это же время в южных степных районах Поволжья продолжали господствовать на своих исконных землях ногайские татары, которые были вынуждены их отстаивать, совершая ответные военные набеги. При этом русское государство для защиты вновь приобретенных земель начинает строить вдоль границ города-крепости [11].

Эти времена были сложными и трагическими, многие артефакты не сохранились до сегодняшних дней, в том числе надмогильные памятники XIV–XVIII столетий. Уцелели – лишь мусульманские стелы **первой группы**, датируемые XIX в., зафиксированы в старой части кладбища села Кобылкино Каменского района (предположительно работы каргалинских, условно «яик»ских мастеров). Аналогичные произведения эпиграфики (середины XVIII–XIX вв.) встречаются по обоим берегам вдоль реки Урал от Оренбурга до Астрахани. Отделка и надписи на камнях отличаются высоким мастерством техники исполнения, соразмерностью, чувством высокого стиля, изящным почерком сульс или насх на арабском и татарском языках, с умелым применением элементов степного растительного декора. До настоящего времени не дошли конкретные имена этих мастеров надписей по камню, лишь некоторые из них зафиксированы учёными в Саратовской и Астраханской областях (№ 248-1).

**Вторая группа** отличается каллиграфическими композициями, распространёнными в Пензенской области, а также на территории юго-западных районов Татарстана с характерными отличительными чертами № 9, 68, 73, 78, 99, 139, 188, 200, 202, 219, 231, 234).

**Третья группа** камней неизвестного происхождения, тоже имеются в небольшом количестве в татарских населённых пунктах по обоим сторонам Волги. Они обычно небольшого размера (ориентировочно

12×36×46 см), навершие – полуцилиндрической формы, техника – врезанный каллиграфический декор со скосом, с индивидуальным почерком, похожим на насх, имеющий в тимпане исламские символы полумесяца с шестиконечной звёздочкой. Язык исполнения арабский и татарский (№ 249, 254-6, 269).

**Четвёртая группа** камней Крымского (или турецкого) происхождения встречается в единственном экземпляре на старом кладбище с. Индирика Сосновоборского района (№ 290-19).

Видимо, из-за отсутствия карьеров легкообрабатываемого камня (песчаника, мрамора и известняка) на территории нынешней Пензенской области не смогло получить развитие изготовление надмогильных камней, поэтому для этих целей использовался привозной материал. Очевидно, иногда для этих целей использовался искусственный камень – обожжённая керамическая плита (№ 295). Такой образец был обнаружен в старой части кладбища с. Усть-Уза Шемышейского района, исполненный в технике врезанной резьбы.

**Пятая группа** стел производства Каргалинских (Оренбургских) резчиков письма по камню второй половины XIX в. из привозного южноуральского известняка с карьера Гребенских гор. Их можно встретить в старых кладбищах сёл: Решетино, Пенделькино, Бигиево. В общем количестве их насчитывается более десяти (№ 243-1, 244, 254-5, 254-7, 259, 259-1, 260, 273, 278, 281). Одни по форме – с полуцилиндрическим навершием, другие – «чалма»-образные, наподобие антропоморфных фигур. На вышеназванных эпитафиях надписи выполнены в технике высокой рельефной резьбы без проявления особого каллиграфического мастерства. Предположительно, автором некоторых работ может быть известный в своё время катиб – Сайфуддин бин Хафизеддин ал-Каргалы.

**Шестая группа** эпитафических памятников была создана безымянными саратовскими мастерами из относительно твёрдого известняка-ракушечника. Видимо, материалом для изготовления использовался камень с берегов Волги (возможно с карьеров Жигулёвских гор). Они имеют в навершие полуцилиндрическую форму с козырьком, в оформлении отсутствуют элементы растительного орнамента, прослеживаются авторские особенности выполнения декора, профессиональный, похожий на «сульс» или «насх» почерк. Надписи на арабском и татарском языках выполнены в разной технике: врезанные и высокорельефные. Местами используются повторяющиеся шаблонные тексты – аяты, хадисы. Иногда можно встретить разработанные авторами каллиграфические композиции в виде «турецкой» тугры. Произведения саратовских мастеров можно увидеть на кладбищах с. Суляевки и Демино (№ 251, 256, 257) [7].

**Седьмая группа** – (условно) работы касимовских мастеров. Эти кабрташи изготавливались из известняка, добываемого в рязанских карьерах. Они отличаются стилем исполнения, лаконичным декором и довольно красивым арабским почерком. Два таких образца из «западной зоны» были обнаружены на кладбище исчезающего населённого пункта Чудиновка (№ 30, 35, 36).

**Восьмую группу** составили работы резчиков одиночек. Среди таковых можно назвать имя предполагаемого местного мастера (или условно-«хвалынского») катиба муллы Карагула. Два оформленных им камня находятся на старом кладбище с. Бигеево Неверкинского района (см. № 262, 263). Его композиции отличаются ярко выраженным индивидуальным почерком в виде не усложнённого «каллиграфического» декора, исполненного в технике высокой рельефной резьбы. Буквы имеют рубленые очертания, без соблюдения изящных форм.

**Девятая группа** включает камни, оформленные различными резчиками («одиночками»). В данное время о них нет достаточной информации (№ 261, 283, 295-1, 290-10).

**Десятая группа** камней представляют из себя работы известных казанских мастеров, выполненные из привозного материала – известняка, мрамора и гранита. Среди камней встречаются редкие образцы с указанием автографа хаттата Габделбари ал-Баруди, мастера, получившего известность в Урало-Поволжском регионе. Произведения столичных резчиков по камню обнаруживаются на кладбищах сёл Решетино, Пеньделькино, Индирика, Бигиево и Октябрьское (№ 246, 254-1, 285).

**Одиннадцатая группа** кабрташей (самая многочисленная) относится, предположительно, к «хвалынским» образцам. О происхождении данных памятников современные жители исследованных татарских сёл Пензенской области знают очень мало. По их версии, якобы, они изготавливались в г. Астрахани, так как, раньше до революции, многие крестьяне или купцы ездили на заработки в Нижнее Поволжье. Кроме Астрахани, респонденты упоминают г. Ростов на-Дону или г. Хвалынский. Насколько эти утверждения правильны, покажут дальнейшие исследования. По нашему мнению, данная группа эпиграфических памятников изготавливалась в одной мастерской, одним коллективом, по единому шаблону в уездном городе Хвалынке резчиками-катибами выходцами из Пензенского края. Мы делаем такие предположения, опираясь на их подавляющее количество – более 250. Они имеют компактные размеры (ориентировочно, 18×26×45 см), т. е. очень удобные для дальних перевозок. Указанный тип эпиграфических памятников в таком большом количестве встречается именно здесь. Кроме этого, авторы-катибы на эпитафиях очень часто указывают имена с прозвищами. Видимо с погребёнными (еще при их жизни) они были хорошо знакомы. Вполне

возможно, что они были односельчанами или земляками. Кроме всего, в текстах некоторые слова написаны с использованием местных диалектических и археографических особенностей.

Характерными особенностями этого типа работ являются:

- а) небольшие размеры;
- б) несложная композиция;
- в) упрощённая техника исполнения (врезанная) с помощью полукруглой стамески;
- г) отсутствие изящной каллиграфии;
- д) использование диалектных особенностей пензенских татар;
- е) использование в начале текста эпитафий вместо коранического изречения (3 сура, 185 аят):

كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ «Кәллү нәфсин заикатель-мәүт» / «Каждая душа вкусит смерть».

Даётся несколько вариантов перевода:

- а) هر جان ياسی اولر «Һәр җән иясе үләр» / «Каждая душа умрёт»;
- б) هر جان اولم تاتر «Һәр җән үлем татыр» / «Каждая душа вкусит смерть»;
- в) هر جان اولر «Һәр җән үләр» / «Каждая душа умрёт».

**Двенадцатая группа** стел выполнена неопределёнными местными провинциально-малограмотными катибами, которых трудно отнести к каким либо конкретным региональным объединениям типа артелей (№ 292).

**Тринадцатая группа** кабрташей создана современными художниками и каллиграфами (№ 87).

В результате трёх комплексных научных экспедиций было зафиксировано более 250 эпиграфических памятников. Но эта цифра не показывает истинное количество сохранившихся стел. Положение усугубляется тем, что десятки старых кладбищ заросли кустарниками, деревьями и превратились в непроходимую чащу. В связи с этим многие артефакты остались не выявленными. Часто жители сёл, даже пожилого возраста, не осведомлены об исторических документах «каменного архива» и отвечают отрицательно на вопрос о наличии старых могильных камней на местных кладбищах. Поэтому большую часть эпиграфического наследия приходилось собирать по крупицам без помощи местных жителей, исследуя заросшие и заброшенные участки.

Известно, что раньше (до революции 1917 г.) очень маленький процент населения мог заказывать и устанавливать надмогильные памятники. У большинства не было материальных возможностей, особенно там, где отсутствовали залежи легкообрабатываемого камня. Например, на одном (среднего уровня исполнения) памятнике (1907 года производства) из г. Троицка – была указана стоимость изготовления эпи-

тафия – 7 рублей или на другом вес камня – «4 пот 20 фунт»<sup>1</sup> (№ 192). Следовательно, даже в Татарских Каргалах, где в изобилии находился подходящий известняк, не каждый мог себе позволить такой заказ, экономя свои семейные сбережения. Поэтому у татар Пензенского края из-за отсутствия легкообрабатываемого камня на могиле устанавливали малого или большого размера дикий камень, а также невысокую ограду из тех же доступных материалов (такие случаи можно встретить на кладбище с. Средний Юлюзань Городищенского района).

Большинство надгробных памятников в Пензенском крае у всех местных народов сделано из дубового материала – на христианских могилах ставился православный крест, а у мусульман – «башказык», как правило, имеющие в сечении форму круга или квадрата, с навершием, представляющим конусообразную или пирамидальную форму, но чаще всего они изготавливаются в виде «чалмы», наподобие крымско-турецких образцов в виде антропоморфных очертаний. Очевидно, размеры старинных артефактов были различной длины (зависящей от материальных возможностей). В настоящее время наблюдаются редкие случаи изготовления этих деревянных памятников стандартных размеров: диаметром – 26 см, длиной от 240 до 260 см, наземная часть должна выступать на 1 м (инф.: Касим Набиуллинович Бареев, 1956 г.р., единственный оставшийся в данное время умелец-изготовитель «башказык» в с. Решетино). Видимо, данная традиция установления «башказык» сохраняется с древних времён и продолжается по сей день, хотя есть населённые пункты, где эти обычаи постепенно забываются (с. Нижний Юлюзань). В этих краях на памятниках усопших нет обозначения древних родовых знаков, но на некоторых современных «башказык» вырезаны имена и фамилии усопших или инициалы (с. Синорово Лунинского района). Редко на некоторых могилах устанавливают свежеспиленный ивовый прут (кол), верх которого завязывается белым платком (например, на кладбище с. Усть-Уза Шемьшейского района).

Многие памятники старины под воздействием отрицательных факторов медленно разрушаются и поэтому есть настоятельная необходимость документирования путём фотофиксации для дальнейшего составления каталогов с целью более детального изучения татарских эпиграфических памятников и истории Пензенской области.

Наши предки оставили богатое культурное наследие, в том числе эпиграфическое, исчезающее с каждым годом по причине отрицательных природных воздействий. Задача учёных – выявить, зафиксировать,

<sup>1</sup> «4 пот 2 фунт» (мера веса):  $(4 \times 16 \text{ кг}) + (\approx 2 \times 2,5 \text{ кг}) = 62 + 5 \text{ кг} = 67 \text{ кг}$ . Очевидно, на некоторых камнях указывали вес для того, чтобы основываясь на этих данных рассчитать стоимость перевозки на то или иное расстояние исходя из веса, например, от Хвалынска до Кобылкино.

описать и опубликовать данные об этих памятниках, вводя их в научный оборот и сохраняя для последующих поколений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Ашмарин Н.И.* Болгары и чувашаи.– Казань: Типо-лит. Имп. Казан. Ун-та, 1902. – 132 с.
2. *Мухаметшин Д.Г.* Татарские эпитафические памятники. Региональные особенности и этнокультурные варианты // Археология Евразийских степей. Вып. 6.– Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2008. – 131 с.: ил.
3. *Ахметзянов М.И.* О лексике татарских эпитафий 17–18 вв. // Историко-лингвистический анализ старописьменных памятников. – Казань, 1983. – С. 75–84.
4. *Али Рахим.* История татарской литературы. – Казань: АН РТ, 1923. – Т. 1, часть 2.
5. *Валева Д.К.* Художественная резьба в архитектуре и эпитафике золотоордынских булгар // Татарская археология. – № 1 (2).– Казань, 1998. – С. 88–98.
6. Татарский энциклопедический словарь. – Казань, 2002. – С. 452.
7. *Хабидуллин А.А.* Суляевка в краю родников. История татарского села. – Саратов: Изд. центр «Наука», 2020. – С. 14, 360–361.
8. <https://сувары.рф/ru/content/narovchat-severnaya-stolica-zolotoy-ordy>
9. *Полубояров М.С.* Древности Пензенского края в зеркале топонимики. – М.: Изд-во ЗАО «ФОН», 2010. – 224 с. – С. 12.
10. *Егоров В.Л.* Историческая география Золотой Орды в XIII–XIV вв. – М., 1985. – С. 222.
11. Пензенский край в истории и культуре России: моногр. / под ред. О.А. Суховой. – Пенза: Изд-во ПГУ, 2014. – 526 с. – С. 35. – URL: [https://iff.pnzgu.ru/files/iff.pnzgu.ru/news/140703/penzenskiy\\_kray.pdf](https://iff.pnzgu.ru/files/iff.pnzgu.ru/news/140703/penzenskiy_kray.pdf)

### ТАТАРСКИЕ НАКОСНИКИ В МУЗЕЙНЫХ И ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ: ОПЫТ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

*Л.Н. Доница*

Традиционное украшение типа *чуллы* волго-уральских татар представляет собой парные подвески для кос, собранные в композицию из филигранных или пластинчатых блях и монет. Конструктивно и функционально ювелирные накосники связаны с традициями финно-угорского населения Волжской Булгарии. Они представляют собой яркий образец этнокультурных и художественных традиций волго-уральских татар. *Чуллы* использовались и для декора другого типа татарских накосников – матерчатых *тэзме*. Искусствоведческий и углублённый технико-технологический анализ художественно-образной структуры и конструктивных особенностей ювелирных *чуллы* осуществлён на основе авторских подходов с использованием современных цифровых технологий. Источниками исследования послужили музейные и частные коллекции татарских украшений, а также типологические и иллюстративные материалы «Историко-этнографического атласа татарского народа». Технология изготовления накосников *чуллы* с четырёхлопастными филигранными бляхами отражает ремесленные традиции казанско-татарской ювелирной школы XVIII–XIX вв.

Подвески с пластинчатыми бляхами тюльпанообразной формы относятся к хронологически более ранним материалам.

**Ключевые слова:** ювелирные традиции, украшения кос, филигрань, чеканка, татары, волжские булгары.

## TATAR BABIES IN MUSEUM AND PRIVATE COLLECTIONS: EXPERIENCE OF ARTISTIC AND TECHNOLOGICAL ANALYSIS

*L.N. Donina*

The traditional chulpa-type jewelry of the Volga-Ural Tatars is a pair of braid pendants assembled into a composition of filigree or lamellar plaques and coins. It is a vivid example of the ethnocultural and artistic traditions of the Volga-Ural Tatars. Structurally and functionally they are connected with the traditions of the Finno-Ugric population of Volga Bulgaria. Chulpas were also used to decorate another type of Tatar braids – cloth *tezme*. Art criticism and in-depth technical and technological analysis of the artistic and figurative structure and design features of jewelry braids was carried out on the basis of the author's approaches using modern digital technologies. The sources of the research were museum and private collections of Tatar jewelry, as well as typological and illustrative materials from the «Historical and Ethnographic Atlas of the Tatar People». The technology for making chulpa with four-bladed filigree plaques reflects the craft traditions of the Kazan-Tatar jewelry school of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries. Oblique pendants with tulip-shaped plate plaques belong to chronologically earlier materials.

**Keywords:** jewelry traditions, braid decorations, filigree, embossing, Tatars, Volga Bulgars.

Украшения кос у татарок, как и у большинства тюрков Евразии, получили самое широкое распространение. По материалам «Историко-этнографического атласа татарского народа» известно три основных типа накосников [13, с. 204–210], среди которых чисто ювелирными являются накосники *чулты* – подвески из блях и серебряных монет, собранных в различных композициях. *Чулты* из блях преобладали у всех этнотерриториальных групп волго-уральских татар (кроме крещеных – «кряшен»): татар-мишарей [8, с. 162], касимовских татар [1, с. 301], а также у многих тюркских народов Евразии: казахов [7, с. 196–199], башкир [15, с. 124–125].

Татарские *чулты* восходят к раннебулгарским шумящим бляхам-подвескам к косам [11, с. 29]. Первые реконструкции раннебулгарского комплекса женской одежды с накосниками были созданы Е.А. Халиковой по материалам дневника раскопок Больше-Тиганского могильника (IX–X вв.) [14, с. 167, 175, рис. 3, 6, 7; 16, с. 11–49, рис. 5, 8. 144]. Согласно типологии Н.Б. Крыласовой, наиболее распространённым типом шумящих подвесок раннего средневековья являются *арочные*. Они представлены в материалах практически всех культур угорского круга [6, с. 61–79, 70–71]: в ломоватовско-родановских, неволинских,

поломских, кушнаренково-каракуповских, древнемадьярских могильниках на территории Волжской Булгарии [2, с. 164]. В контексте угорской мифологии арочные подвески связаны с культом многоликой богини материнства – Калташ [6, с. 65, 66, рис. 18–22]. По мнению Е.П. Казакова, шумящие подвески с арочными и биконьковыми щитками из Пермского Предуралья попали в Волжскую Булгарию, а в последней четверти X в. болгарские ремесленники наладили их массовое производство [4].

Татарское традиционное накосное украшение *чулты* – парное, состоит из двух одинаковых подвесок, обладающих характерной функциональной-образной структурой, и потому представляющей особый интерес в технико-технологическом аспекте. Для всех вариаций *чулты* очевидны общие конструктивные принципы. Прежде всего, это составное украшение, детали которого выстраиваются в композицию по вертикали. Центральным звеном служит крупная бляха с фестончатым контуром силуэта. Бляхи, изготовленные технике ажурной филигрании, имеют конструктивно обособленную четырёх-лопастную форму. Симметрично расположенные лопасти служат основой напаянных широких плоских петель для массивных соединительных колец. Верхнее кольцо предназначено для тесьмы, которая вплеталась в косу, или для пришивания *чулты* на концы матерчатого девичьего накосника *тазме*. Специфическая форма филигранной бляхи допускает наличие одной или трёх подвесок. В этом качестве служили фигурные бляшки, литые жетоны, а также российские монеты, которые традиционно обращались изображением птицы на лицевую сторону. Бляхи, изготовленные литьём, имеют тюльпанообразную форму и центральную пальметтовидную подвеску. Функционал и прочность всей конструкции украшения для кос рассчитаны, что оно всегда находится «в движении».

Систематизация массового материала, основанная на анализе основных и вспомогательных элементов общей композиции украшения, трансформация которой закономерно обуславливает изменение технических приёмов, позволила разделить накосники на пять вариантов. Заметим, что во всех означенных вариациях встречаются образцы как высокого уровня ремесла, так и сделанные технологически упрощенно, а также собранные из «лома» разного времени изготовления.

1. *Накосник одночастный с подвеской-монетой бер буынлы чулты* – является основным, т. е. базовым для всех композиций (илл. 1).

Филигранный накосник характеризуют: лопастная бляха из серебра высокой пробы (800, 868) со вставкой крупного сердолика овальной формы, массивные кольца, подвеска-монета высшего достоинства, как правило, «елизаветинские» или «екатерининские» рубли. Преобладание в этом ряду накосников хорошей ювелирной работы позволяет отнести их к образцам городского ремесла, причём на их изготовлении

специализировалось несколько мастерских. Такие украшения входили в комплекс праздничной одежды. Обращают внимание соразмерность и гармония всех элементов *чулты*, чёткая симметрия формы центральной бляхи. Миниатюрная орнаментация из завитков в один оборот отличается чётким ритмом и плотным заполнением пространства. Крупный, слегка выпуклый с обеих сторон кабашон вставлен в каркас так, что в равной степени возвышается над плоскостью филигранны с обеих сторон. Часто по лицевой стороне филигрань украшалась выпуклыми полыми шляпками, маскирующими места пайки. Кольца, преимущественно, имеют насечку, имитирующую канительную навивку. В среднем, общая высота накосника 12–14,5 см, вес 49–54 г, размер бляхи 5,3×4,5 см. Технологический анализ параметров филигранны свидетельствует об их бытовании на протяжении весьма длительного времени. Более ранним свойственен очень массивный каркас бляхи, плотно заполненный мелкими завитками, вставка из высокого сердолика, выразительный рельеф на петлях, поздним – облегчённый каркас, редкий ритм орнамента из крупных завитков из глады, вставка из самоцвета с огранкой.

2. *Накосник одночастный с тремя подвесками* является самой многочисленной и разнообразной вариацией, в том числе и по технике изготовления (илл. 2).

Филигранные *чулты* с тремя подвесками являются наиболее распространёнными, они менее массивны и в целом отличаются иными пропорциональными соотношениями составных элементов. В этом ряду особенно очевидна разница между оригинальными образцами и многочисленными их повторами, в которых заметны художественно-технологические погрешности и интерпретации в изготовлении каркасов и наборе филигранны. Довольно часто лопастная бляха имеет невыразительный силуэт, пластически не согласованный с элементами структуры орнамента. Согласно пробирному анализу, плав серебра 500, 600, 700, 750, 868 пробы, а также недорогой металл. Центральные вставки – сердолик или гранёный самоцвет отличаются разнообразием размеров и форм – овальные, округлые, прямоугольные. В качестве подвесок использованы, в основном, вторично, монеты номиналом 10, 15, 20 коп. Средняя подвеска выделяется размером – 25 копеек, полтина, редко – рубль. В среднем, общая высота *чулты* из филигранной бляхи и трёх подвесок составляет 7,5–16,5 см, вес 17–67 г, размеры блях варьируются в пределах 3,5×2,4–6,9×5,1 см; монеты выявлены 1827–1918 гг.

Данные *чулты* изготавливались как городскими, так и деревенскими ремесленниками, а также кустарями. Предназначались, в основном, для небогатого сословия и вплоть до середины XX в. входили в комплекс ежедневной сельской одежды. Крайне редко встречаются

*чулпы*, не имеющие следов ремонта или сборки, включающей элементы разного времени изготовления. Нередко монеты подвешены изображением птицы на оборотную сторону, что говорит о незнании или забвении традиций.

3. *Накосник двухчастный с верхней бляхой в виде пальметты и тремя подвесками* отличается монументальностью композиции, которая выражается в сочетании больших соединительных колец, выразительной бляхи с крупным сердоликом, подвесок-монет высокого достоинства (илл. 3).

Верхняя бляха в развороте представляет собой прямоугольник, завершающийся с обеих сторон трёхчастными пальметтами. Форма вырубалась из толстой пластины, фестоны углублялись чеканом. Сложенная вдвое, она образовывала крепёжную петлю для верхнего кольца. Между пальметтами скрывалась верхняя часть соединительного кольца, которая в хороших образцах уплощена. Аналогичные по функции и форме бляшки характерны для подвесок воротниковой застёжки *яка чылбыры*. Она также часто украшалась с лицевой стороны гнёздами с бирюзой. Общая высота такой *чулпы* составляет 11,2–17,8 см, вес 27–89 г, размеры блях 6,5×4,8–4,3×5,3 см; монеты выявлены в 1798–1915 гг.

4. *Накосник двух-трёх-четырёх частный с одной-пятью-семью подвесками* (илл. 4). В данной вариации встречаются все рассмотренные выше технологические особенности, при этом всё их разнообразие подчиняется особому композиционному принципу построения художественного образа, основанному на соотношении элементов *чулпы*. Так, филигранные бляхи, как правило, имеют разную величину и структуру каркасов. Нижняя, самая крупная, играет роль центра. Соединительные кольца значительно меньше, и потому визуально не акцентированы. Подвески-монеты использованы разного номинала, они могут быть все одинаковыми или увеличиваться в размерах в нижней части общей композиции. Технологический анализ параметров филигрании позволяет утверждать, что большая часть рассмотренных нами образцов собраны из элементов, изготовленных разными мастерами, или в разное время. Однако это не исключает, что данный принцип изготовления многочастных *чулпы* мог утвердиться постепенно. Встречаются образцы, полностью изготовленные одним мастером. В среднем, общая высота *чулпы* составляет 15–28 см, вес 30–134 г, выявлены монеты в 1750–1914 гг.

Хочется обратить внимание на накосник из собрания НМРТ, являющийся, на наш взгляд, произведением ювелирного искусства, в котором сошлись гармония цвета, фактуры, пропорциональных соотношений, виртуозное владение техникой, вообравшее в себя маркерные особенности казанско-татарской филигрании (илл. 5). Существенное

их отличие от массового материала заключается в том, что они двусторонние. Несколько таких артефактов выявлено в коллекциях РЭМ и НМРТ, в их числе одна *чулпа* и шейно-нагрудное украшение *сырга*.

5. *Накосник из двух-трёх частных чулпы, соединённых коромыслицем көянтәле чулпы* (илл. 6). Такое украшение не вплеталось в косы, а крепились сразу к обеим косам или же использовались при оформлении конца матерчатого накосника *тэме*, закрывающего обе косы. Так называемое «коромыслице» представляло собой небольшой металлический стержень с одним верхним кольцом для пришивания. Посредством блях-пальметт на стержень подвешивались чулпы и фиксировались с обеих сторон съёмными декоративно-функциональными головками. Прототипом формы и функции татарского «коромыслица» находим в раннебулгарских материалах [14, с. 166, 174, 175]. Это бронзовые «костыльки» с шариками на концах, входящие в состав шумящей подвески-накосника на цепочке, которая закреплялась к верхней части причёски [6, с. 63, рис. 16].

В целом украшение *көянтәле чулпы* могли состоять из двух-четырёх блях-пальметт, четырёх-шести филигранных или чеканных блях, к которым подвешивалось от двух до четырнадцати монет. В таких многосоставных филигранных накосниках петли для боковых подвесок-монет не напаявались, кольца держались за каркас лопастных блях. Монеты использовались небольшие – 5, 10, 15 копеек. Хочется отметить, что общая композиция более подчинялась ритмической организации элементов, нежели их соподчинённости по контрасту. Чеканные *көянтәле чулпы* встречаются с монетами высшего достоинства. Общая высота украшения составляла 12,7–34,5 см, вес 70–131 г, выявлены монеты в 1813–1912 гг.

В этом ряду особняком стоят накосники с «коромыслом», который мог быть из фигурной металлической пластины с гравированным растительным декором или филигранный. В его силуэте очевидна художественная интерпретация биконьковых подвесок Верхнего Прикамья (IX–XV вв.). Накосники отличаются и тем, что во всех его функционально-узловых деталях доминирует декоративность.

#### *Филигранные лопастные бляхи*

Основой филигранной бляхи татарской *чулпы* служил силовой каркас из гладкой проволоки прямоугольного сечения. В упрощённой форме он состоял из двух частей: внешняя часть определяла силуэт бляхи, внутренняя – служила для вставки самоцвета. Преимущественно, это был крупный овальный двояковыпуклый сердолик или небольшой плоский кабошон квадратной, округлой, овальной форм; использовались и округлые гранёные самоцветы. Вставка возвышалась над плоскостью филигрании с обеих сторон, чуть более – с лицевой.

Она оформлялась в традиционную пластинчатую оправу с зубчатой насечкой по верхнему лицевому краю в виде мелких зубцов. С изнаночной стороны пластина, преимущественно, вырезалась крупными остроугольными лепестками, посредством которых довольно хрупкий сердолик надёжно удерживался. Встречается приём посадки камня в каркас, характерный в основном для татарских филигранных блях: с оборотной стороны кабошон утоплен и удерживается посредством толстой пластины прямоугольного или круглого сечения.

Внешняя и внутренняя части каркаса соединялись различными S-образными и скобообразными элементами из той же гладкой проволоки. Они формировали технологически обоснованную внутреннюю структуру, разбивали плоскость на зоны миниатюрной орнаментации, и тем самым создавали художественный образ бляхи. Они вписывались в четырёх-лопастную форму таким образом, чтобы образовать основу для пайки петель. Весьма редко, но встречаются бляхи, в которых отверстия для боковых подвесок встроены в орнаментальную структуру.

Для миниатюрной орнаментации, основным мотивом которой является односторонний завиток в один оборот, применялась вальцованная проволока двух видов – гладкая (гладь) и штампованная (ложная канитель), имеющая по верхнему и нижнему краю проволоки ярко-выраженную насечку в виде продолговато-округлых лепестков. Толщина проволоки варьировалась (0,2–0,4 мм), а высота определялась каркасом (1,0–2,5 мм). Встречается филигрань с высокой плотностью заполнения пространства, и наоборот. Иногда в качестве декора применялась зернь большого диаметра. Зёрна укладывались в головки завитков с обеих сторон. Лицевая и изнаночная стороны часто украшались полукруглыми полыми шляпками, имитирующими крупную зернь. Филигранный рисунок набирался полностью, затем спаивался (не точечно). Припоем служило серебро с большим содержанием меди.

Структура каркаса бляхи выполняла особые художественные и утилитарные функции. Заметим, что система двух-трёхчастных каркасов характерна и для других филигранных татарских украшений: внутренняя часть служила для вставки самоцвета, внешняя – определяла силуэт. Мотивы соединительных элементов, как правило, обуславливались размером и формой вставки, пропорциями и силуэтом внешнего каркаса, а также привычными навыками и способностями ремесленника. Бляхи накосников условно можно разделить на четыре варианта:

1. *Каркас из трёх частей, соединённых геометризованными мотивами в виде скобы, дуги или прямыми отрезками.*

2. *Каркас из двух частей, соединённых элементами в виде спирали.* В конструктивной композиции могли участвовать чётное число спиралей: восемь, шесть, четыре, две. Они могли попарно расходиться

ся, образуя волнито- и S-образные завитки. Часто по лицевой и изнаночной стороне они украшались полукруглыми полыми шляпками. Каркасы с двумя-четырьмя спиралями, как правило, тонкие, небольшие по размеру, с редкой орнаментацией из крупных завитков, которые сами способны удержать конструкцию.

3. *Каркас из двух частей, соединительных комбинацией из различных мотивов.* Такие бляхи отличаются нестандартными пропорциями силуэта лопастной бляхи, соотношением величины вставки к орнаментальной плоскости бляхи.

4. *Одночастный каркас*, внутреннее пространство которого разбивалось на зоны миниатюрной орнаментации независимо от формы, в основном, вертикальными отрезками и заполнялось редкими завитками из толстой глади. Поверх образованной плоскости напаивалась оправа с самоцветом.

Петли, которые напаивались на бляхи, изготавливались из полосы металла, прокатанного в вальцах с желобообразными углублениями в четыре-шесть ручьёв. Место пайки усиливалось двумя поперечными насечками. Ширина и высота петель, рисунок их рельефа являются признаками, по которым можно определить, является ли украшение аутентичным.

*Пластинчатые бляхи (литые, чеканные, гравированные)*

Накосники из пластинчатых блях с подвесками встречаются в музейных и частных коллекциях крайне редко. По форме бляхи условно можно разделить на три разновидности:

1. Бляхи в *форме раскрытого и полураскрытого тюльпана (лилии, колокольчика)* могли быть литыми или вырубными из тонкой пластины, раскованной или прокатанной в вальцах (илл. 7). Они составляли композицию одночастных и двухчастных *чулты*. Литые бляхи декорировались резным растительным декором. Литые накосники с центральной подвеской в форме пяти-семи-десяти-частной фестончатой бляхи, украшенные по лицевой стороне резными геометризованными растительными мотивами, мы относим к средневековым артефактам [12, с. 262–263]. Накосники XVIII–XIX вв. орнаментированы в традиционной для татар технике плоскорельефной чеканки насечкой на зерновом фоне.

Мотив тюльпана был чрезвычайно популярен в тюрко-исламском мире. Подобная форма прочитывается в т.н. лировидных подвесках (VIII–X вв.), входивших в поясную гарнитуру тюрков [9, с. 37, рис. 8, 5]. Такие подвески являлись широко распространённой деталью раннесалтовского и восточнотюркского поясных наборов (конец VII в.) [5, с. 256–257, кат. 184]. Аналогичные по силуэту подвески в значительном количестве встречаются в раннебулгарских [14, рис. 8.13; 16,

с. 32, рис. 22] и болгарских материалах XI в., например, литые серебряные тюльпановидные накладки, орнаментированные гравировкой с чернью [10, кат. 85]. Миндалевидные формы со средним стрелчатым лепестком специфичны для искусства ордынского сереброрделия [3, кат. 6, 33, 48, 66].

2. *Форма четырёхлопастной* бляхи вырезалась (вырубалась зубильцем) по подобию с филигранной.

3. Бляхи в *форме ромбовидной «плетёной» пластины* изготавливались в технике литья по выплавляемой модели, имитирующей плетение из широкой плоской тесьмы. Такие наконечники, собранные из «плетёной» бляхи с тремя подвесками-дирхемами были представлены на Всесоюзной выставке 1923 года в Москве, однако время их изготовления может быть и более ранним. Подобную бляшку находим в известной коллекции археологических древностей В.И. Заусайлова [17].

Углублённый технико-технологический анализ наконечных ювелирных украшений типа *чуллы*, генезис которых конструктивно и функционально изначально связан с традициями финно-угорского населения Волжской Булгарии, позволил выделить пять их разновидностей, обладающих характерной функциональной-образной структурой. Филигранные подвески для кос представляют собой яркий образец ремесленных традиций казанско-татарской ювелирной школы XVIII–XIX вв. Особенно ярко это подтверждает технология ажурной филигранный лопастной бляхи.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Ахметзянов М.И., Шарифуллина Ф.Л.* Касимовские татары (по генеалогическим и этнографическим материалам). – Казань: Магариф, 2010. – 375 с.
2. *Вострикова Т.П., Крыласова Н.Б.* Генетический ряд арочных подвесок Пермского Предуралья // Труды КАЭЭ. Выпуск 5. – Пермь, 2008. – С. 164–168.
3. Золотая Орда и Причерноморье. Уроки Чингисидской империи: каталог выставки / Гос. Эрмитаж. – М.: Фонд Марджани, 2019. – 504 с.
4. *Казаков Е.П.* О художественном металле ургов Урало-Поволжья в средневековых комплексах Восточной // <http://www.tataroved.ru/institut/arheolog/publ/1/> Обращение: 26.09.2023.
5. *Круглов Е.В.* Детали ременных наборов // Путешествие ибн Фадлана: волжский путь от Багдада до Булгара: каталог выставки / Гос. Эрмитаж. – М.: Изд. дом Марджани, 2016. – 560 с.
6. *Крыласова Н.Б.* История Прикамского костюма. Костюм средневекового населения пермского предуралья. – Пермь: ПГПУ, 2001. – 259 с.
7. *Маргулан А.Х.* Казахское народное прикладное искусство. Том 3. – Алматы: Онер, 1994. – 247 с.
8. *Мухамедова Р.Г.* Татары-мишари: историко-этнографическое исследование. – Казань: Магариф, 2008. – 295 с.
9. *Овчинникова Б.Б.* Тюркские древности Саяно-Алтая в VI–X веках. – Свердловск: УрГУ, 1990. – 223 с.

10. Руденко К.А. Булгарское серебро. Древности Биляра. Т. II. – Казань: Заман, 2005. – 628 с.

11. Сулова С.В. Женские украшения казанских татар середины XIX – начала XX в. Историко-этнографическое исследование.– М.: Наука, 1980. – 128 с.

12. Сулова С.В., Донина Л.Н. О двух центральноазиатских подвесках из фондов Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук: опыт этнолого-технологической экспертизы // Историческая этнология. – 2022. – Т. 7, № 2. – С. 254–273.

13. Сулова С.В., Мухамедова Р.Г. Народный костюм татар Поволжья и Приуралья (середина XIX – начало XX вв. Историко-этнографический атлас татарского народа. Казань: Фэн, 2000. – 312 с.

14. Халикова Е.А. Больше-Тиганский могильник // Советская археология. – 1976. – № 2. – С. 158–178.

15. Шитова Н.А. Башкирская народная одежда. – Уфа: Китап, 1995. – 240 с.

16. Халикова Е.А., Халиков А.Х. Ранние венгры на Каме и Урале (Больше-Тиганский могильник). Археология евразийских степей. Вып. 25. – Казань: Фэн, 2018. – 144 с.

17. Tallgren A.M. Collection Zaussäilov au Musee National de Finland a Helsingfors II. Vol. 1–2. Helsingfors, 1918.– 59 p.

## НАРОДНАЯ ИКОНОПИСЬ В ТРАДИЦИОННОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ КАЗАЧЕСТВА КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕССИИ

*Н.Г. Соловьёва*

В статье исследуется народная иконопись кубанского казачества, её место и роль в традиционной духовной культуре казачества Карачаево-Черкесии. В современной регионалистике изучению народной иконописи кубанских казаков не уделяется должного внимания. Выявление и исследование сохранившихся «старинных» икон казаков, выполненных в традициях кубанской народной иконописи, способствуют раскрытию многих проблем казачковедения. Традиционно обращение к народным иконам происходило у кубанских казаков посредством молитв перед небольшим домашним иконостасом, включающим несколько православных икон, в том числе выполненных в рамках народной иконописи. Особое место в нём отводилось старинным родовым иконам, передаваемым из поколения в поколение. «Старинные» иконы отличались наивностью изображений и простотой технических средств художественного воплощения, что не мешало восприятию общехристианских догм православия. У казаков Карачаево-Черкесии существовали определённые региональные предпочтения в духовном обращении к Святым. Приобретение и почитание конкретных православных икон, особенно выполненных в традициях народной иконописи, было типичной региональной особенностью формирования указанной группы кубанских казаков. Эти иконы не только пользовались большим уважением, но и тщательно береглись и хранились. Родовые «старинные» иконы широко не демонстрировались и обладали «огромной силой», так называемой «родовой памятью». Народная иконопись, прочно войдя в традиционную духовную культуру казачества, став её неотъемлемой частью, маркировала его, являлась одним из главных факторов

формирования этнокультурной идентичности и менталитета православного кубанского казачества.

**Ключевые слова:** народная иконопись, старинные иконы, традиционная духовная культура, кубанское казачество, казачество Карачаево-Черкесии.

## FOLK ICON PAINTING IN THE TRADITIONAL SPIRITUAL CULTURE OF THE COSSACKS OF KARACHAY-CHERKESSIA

*N.G. Solovyova*

The article examines the folk iconography of the Kuban Cossacks, its place and role in the traditional spiritual culture of the Cossacks of Karachay-Cherkessia. In modern regionalism, the study of folk iconography of the Kuban Cossacks is not given due attention. Identification and research of the preserved «ancient» icons of the Cossacks of Karachay-Cherkessia, made in the traditions of the Kuban folk iconography, will allow to lift the veil of many problems of Cossack studies. Traditionally, the appeal to folk icons took place among the Kuban Cossacks through prayers in front of a small home iconostasis, which includes several Orthodox icons, including those made within the framework of folk iconography. A special place in it was given to ancient ancestral icons passed down from generation to generation by the Cossacks of Karachay-Cherkessia. The «old» icons were distinguished by the naivety of the images and the simplicity of the technical means of artistic embodiment, which did not interfere with the perception of the general Christian dogmas of Orthodoxy. The Cossacks of Karachay-Cherkessia had certain regional preferences in spiritual conversion to Saints. The acquisition and veneration of specific Orthodox icons, especially those made in the traditions of folk icon painting, was a typical regional feature of the formation of this group of Kuban Cossacks. These icons were not only highly respected, but also carefully guarded and preserved. Ancestral «ancient» icons were not widely displayed and possessed «tremendous power», the so-called «ancestral memory». Folk iconography, having firmly entered the traditional spiritual culture of the Cossacks of Karachay-Cherkessia, becoming an integral part of it, marked it, was one of the main factors in the formation of the ethno-cultural identity and mentality of the Orthodox Kuban Cossacks.

**Keywords:** folk icon painting, ancient icons, traditional spiritual culture, Kuban Cossacks, Cossacks of Karachay-Cherkessia.

Народная иконопись и народные иконы как результат художественного творчества местных мастеров, их этнокультурное осмысление и художественное воплощение глубинных религиозных мировоззрений, нашедшие практическое применение и место в традиционной духовной культуре казачества Карачаево-Черкесии – актуальные научные проблемы, требующие исследования. До сих пор народная иконопись не являлась предметом самостоятельного изучения. Она не рассматривалась в контексте формирования и развития традиционной духовной культуры одной из составных частей кубанского казачества – казачества Карачаево-Черкесии. Выявление и исследование сохранившихся в казачьих семьях «старинных» икон, выполненных в традициях народной иконо-

писи, позволит приподнять завесу малоизученных проблем кубанского казачества.

В XIX в. на Кубани, как, впрочем, и на территории всей России, существовало немало центров написания икон. В Екатеринодаре также действовала широко известная школа иконописи. Современные искусствоведы спорят, существовала ли кубанская школа иконописи или это была разновидность южнорусской иконы. Решить данную задачу не представляется возможным, так как это научное направление ещё не подвергнуто должному, тщательному изучению. Не менее сложным и важным является выявление и фиксация сохранившихся этнокультурных артефактов – так называемых «народных икон», способных дать пищу для научных размышлений, определения исследовательского поля в целом и этапов изысканий в частности.

О наличии народной иконописи на юге страны свидетельствовали официальные документы, в которых высказывалось сомнение в их каноническом содержании, указывались запретительные меры для её распространения. В документах наказного атамана Кубанского казачьего войска Г.А. Леонова говорится: «По поводу дошедших ко мне сведений о появлении в продаже и в большинстве домов жителей станиц вверенной мне области иконописи неправославного характера я просил Ставропольскую духовную консисторию дать заключение...». Из Ставрополя был получен ответ: «Существование подобной иконописи среди православного населения весьма вредно...». Было дано следующее распоряжение: «Принять меры к изъятию в продаже упомянутых выше икон, образков и картин религиозного содержания, не одобренных русскою цензурою» [3]. Народные, так называемые «старинные», иконы кубанских казаков не имели антихристианской символики в своих живописных изображениях и не несли угрозу каноническому православию, а лишь выражали своё непосредственное понимание и почитание христианских Святынь – образов и символов православной веры, что, однако, допускало некое неточное копирование библейских сюжетов и невысокий уровень иконописного мастерства. Скорее всего, они могли послужить неким препятствием на пути централизованного, подчинённого общим правилам, конфессионального сплачивания обширной территории России, а также ограничивали реализацию официальной церковной продукции в виде произведённых в крупных артелях канонических икон.

У казаков Карачаево-Черкесии «старинные» православные иконы, написанные в простой незамысловатой технике, отличающейся наивностью передачи библейского сюжета, а также официально бытующих канонических образов Святых, в том числе различных ликов Богородицы, занимали большую важную нишу в их духовном

православном бытие. Они являлись частью традиционной духовной культуры – культуры православной, формировали её этнокультурное лицо и тем самым служили специфическим маркером идентичности. Н.Ф. Бугай отмечал, что «казачество России во все времена являлось поборником православной веры... «Матушка Россия» оставалась в сознании казаков святой, также как и святым в сознании казака было и есть то место, где он родился, то есть «малая Родина». Поэтому не случайна идентификация казаков с православием» [2, с. 154].

Жизнь линейных казаков северокавказского региона издревле строилась на принципах православной веры. Помимо огромного мировоззренческого значения, православие пронизывало многие стороны жизни казачьего войска, станичной общины, семьи [1, с. 4]. Практическое использование народных икон происходило у кубанских казаков посредством молитвенного обращения к ним в домашних условиях. Не только каждый казачий дом имел свой красный угол, но и в каждой комнате висела икона [9]. Небольшой иконостас кубанских казаков обычно состоял из 3 и более православных икон. «Иконы висели в каждом доме. Ставили в углах. Прибивали от стенки досточки и туда ставили. Иисусова икона, Божья Матерь, Николай Угодник у нас были. Украшали иконы так. Вязали кружева и пускали их по верху, также рушниками украшали. А на низу делали тумбочку. Там свечи стояли. На Рождество и на Пасху там стояла кутья», – отмечала Мельникова Клавдия Михайловна [8]. Гусева Антонина Михайловна рассказала о том, что дорожит иконой «Святая Троица» своей прабабушки, которую она принесла в дом своего мужа, когда «её отделяли» (наделяли собственным жильём). «На тот момент икона стоила 3 р., а корова – 1,5 р.» [6].

Иконы были как ремесленного производства, приобретённые в церковных лавках и станичных церквях, а также в период паломничества по Святым местам, в частности в Грузии и Абхазии, так и местные, народные иконы, созданные народными мастерами. «Отправляясь на места нового жительства, выходцы с Дона несли с собой не только религиозные традиции, но и особо чтимые иконы: Николая Чудотворца и Покрова Пресвятой Богородицы» [12, с. 86].

Особую набожность русских отмечали многие исследователи старины. Так, М. Забелин писал: «Садился ли кто за стол или вставал из-за стола, то непременно осенял чело своё крестным знамением. В древние времена вставали до восхождения солнца, молились тотчас Богу, испрашивая Его помощи на все добрые дела, и, не помолясь, не начинали никакого дела. Отправлялись ли в дорогу, строили ли дом, засеивали ли поле, всегда ходили прежде в церковь помолиться. В важных и опасных предприятиях исповедовались и причащались. Выступая в поход или осаждая приступом город, все воины исповедовались и причащались и

потом шли бесстрашно на смерть. Сражаясь за отечество, охотно умирали мучениками, будучи убеждены, что их души примут ангелы и отнесут в царство вечного блаженства. Такое действие веры укрепляло и укрепляет наш народ среди его продолжительных невзгод и бедствий, как встарь, так и по сие время» [4, с. 579]. В казачьем доме перед образами молились, иконами благословляли в долгий и тяжёлый путь и т. п. Иконой из Святого угла родители благословляли казака, провожая его на службу. Держа её в руках, родители напутствовали сына служить честно, «не позорить казачий род», защищать родную землю и вернуть-ся домой живым и невредимым [12, с. 126].

Наиболее почитаемым Святым образом среди казаков Карачаево-Черкесии был образ Николая Чудотворца. Православная икона «Николы Зимнего» – Святого Николая Чудотворца, написанная примерно в XIX в. и находящаяся со второй половины XIX в. в станице Усть-Джегутинской (ныне – г. Усть-Джегута, КЧР), была выполнена темперой на левкасе, нанесённом традиционно на деревянное полотно – две доски. Размер её, составляющий 26×31 см, позволяет отнести данную «старинную» икону к средним православным иконам. В указанный период написание иконы было сопряжено с соблюдением ряда технических условий, ограничивающих создание больших по масштабу икон. Этап подготовки самого полотна деревянной основы осложнялся невозможностью создания большой поверхности, так как в основе её был спил дерева небольшого диаметра с небольшой погрешностью – внешней выпуклостью древесины. Для создания масштабных иконописных работ требовалось несколько досок, которые тщательно подготавливались и подгонялись друг к другу при помощи многослойной обработки, составляя одно иконописное полотно. Именно поэтому иконы небольших размеров – до 20 см, выполнялись на цельной основе дерева – одной доске, более крупные же – на двух и более досках. Скреплялись данные заготовки самодельным клеем на основе яичных желтков. Две доски иконы «Николы Зимнего» были прибиты небольшими гвоздиками (по 5 шт. каждая: по 2 шт. сверху и снизу и 1 шт. по краю середины доски) к задней стенке самодельного киота. Неодинаковый размер досок и их выпуклость свидетельствуют о народном происхождении иконы: правая доска – 12×31 см; левая доска – 14×31 см. Выпуклость поверхности передаёт естественный рельеф древесины бревна, с которой была снята кора и затем немного зачищена. Изначальное грунтование древесного полотна с использованием мелового состава, а также многослойность наложения красок, покрытие последнего слоя олифой, то есть использование простейшего способа «лакирования», говорит о стремлении народных мастеров-иконописцев соответствовать классическим требованиям иконописного художественного мастерства XIX столетия.

Давленных линий на иконе нет, весь рисунок цельный, ровный, цветовой переход естественный, без ярких акцентов. При этом краски имеют разную палитру оттенков и на фоне преобладания синего и голубого цветов, присутствуют и, определённым образом контрастируют, также оранжевый, коричневый, жёлтый цвет. Особый интерес вызывает проработанность деталей – курчавость волос и бороды Святого, их направленность справа налево, подчеркивание свечения, исходящего от образа в виде тонких штрихов жёлтой краски от плеч и включая голову, покрытую митрой. Узор накидки Николая Чудотворца отдалённо напоминает роспись на керамических изделиях, выполненных в технике гжели, и включает растительный орнамент – листву, завитую по кругу. Сверху него, по-видимому, нанесено следующим слоем изображение крестов по обоим плечам и на животе. К тому же при прорисовке тонкой кистью нанесён рисунок, одновременно обрамляющий ворот накидки Святого и переходящий чуть ниже, на грудь, в виде тонкой нити, на которой висит такого же цвета – небольшой жёлтый крест. Вообще христианская символика на указанной иконе встречается довольно часто, в том числе и на изображении Святого Писания, которое держит в руке Николай Чудотворец и в самом присутствии нарисованного в правом верхнем углу на горе и облаке Спасителя. Изображение последнего отличается не типичностью образа – круглым лицом и большим носом, зрелым возрастом, средним телосложением, средней длиной волос, что в целом не соответствовало принятому каноническому образу молодого Христа, телесно изображавшемуся субтильной внешности и с тонкими чертами лица. При этом, круглый нимб над головой и правая рука, поднятая для благословения с типичным для православной традиции изображением поднятыми вверх указательным и средним пальцами, и безымянным, опущенным и соприкасающимся с большим пальцем, свидетельствовали о традиционном художественно-религиозном содержании именно «старинной» иконы «Никола Зимнего». Нельзя не отметить и то, что изображение рук у Христа и Богоматери, нарисованных в верхних углах иконы друг против друга были исполнены только в виде начертания – посредством одних тонких линий, без прорисовки утолщения пальцев и т. п. Это также являлось проявлением региональной народной иконописи, передавало виденье самого иконописца. Одновременно с этим, детальная прорисовка основного образа иконы – Святого Николая, обилие православной символики – изображения креста, свидетельствовало о его главной духовной составляющей народного художественного творчества – приверженности христианской религии.

Особый интерес вызывают прорисованные глаза и овал лица Николая. Скулы выделены широкими мазками тёмно-коричневой краски. Ею же очерчены носогубные складки и веки у переносицы Святого.

Черты лица проработаны тонкой кистью чёрной краски: большие карие глаза, тонкий пропорциональный нос, искусно изображена переносица, длина и утолщение носа, ноздри и его кончик, небольшие губы, а также более толстой линией обозначен переход усов к губам и затем к подбородку, выделены дугообразные брови. Забеливание некоторых частей образа позволяло народному мастеру-иконописцу сделать образ Святого более выразительным, «живым», вызывало игру светотени. Присутствие в иконе светотени говорит о достаточно высоком уровне народного иконописного мастерства. Многие характеристики представленной иконописи соответствуют иконописи XIX в. из мастерской Ивана Горбунова Владимирской губернии. Можно предположить, что иконописец обучался или ориентировался в своём творчестве на мастера этой школы, что и нашло отражение в иконе «Никола Зимнего», хранящейся и почитаемой у казаков станицы Усть-Джегутинской.

Божница-киот для указанной иконы Николая Чудотворца был сделан казаками самостоятельно, при помощи грубо обтесанных досок, подогнанных друг к другу и скреплённых гвоздями. К задней части, как говорилось ранее, по центру крепилась сама икона. По кругу её периметра располагались самодельные тканевые, позднее – бумажные цветы и листья, являющиеся декором иконы. Их делали и устанавливали в киот сами казачки. К 4 хорошо обработанным боковым доскам божницы крепилась задняя часть – каркас всей иконы с ликом. Она состояла из 3 досок: 45×15 см, 45×12 см, 45×13 см. Боковые доски верхней и нижней стороны киота были по 40×8 см. Две другие боковые доски божницы размером 45×8 см имели сверху по одному параллельному углублению – пазы для вставки стекла. Угловые стыки этих боковин скреплялись посредством пазового элемента, имеющегося во всех 4 частях, что позволяло избежать острых углов, и одновременно создавало достаточно прямой прямоугольный короб для хранения иконы. Тонкими рейками сверху и снизу закрепляли стеклянную заслонку. Иногда киот православной иконы казаки Карачаево-Черкесии покрывали масляной краской или тёмным лаком, морилкой. Принцип установки киота в домашних условиях у кубанских казаков мало чем отличался друг от друга, был прост, осуществлялся из добротных материалов, что позволяло «старинным» православным иконам выдерживать как перепады температур, так и световое воздействие, то есть божницы местных казаков были надёжными хранилищами христианских святынь.

Другим видом народной иконописи было частичное живописное изображение православных ликов, которые затем обрамлялись в металлический оклад, имеющий частичное или полное покрытие драгоценным металлом, декорированный чеканкой соответствующей христианской тематики. Определённое место в народной религии казаков

Карачаево-Черкесии занимали «старинные» иконы с окладом, помещённые в самодельный киот. Так, православная икона «Святого Пантелеймона» конца XVIII – XIX вв., также хранящаяся в Усть-Джегуте, вместе с киотом составляла 51×60 см. Сам образ Святого написан на цельной доске выпуклой наружу формы. Размер темперного изображения 26×36 см. Живописному письму были подвергнуты лишь лицо и кисти рук Пантелеймона, расположенные на груди. Правая рука изображена чуть выше левой. Кисть немного приподнята, как бы в процессе молитвы, взывающая христиан к обращению к Богу. Нельзя не отметить и то, что кисти рук изображены народным иконописцем в особо упрощённой форме – пальцы разделяются на общем нарисованном очертании верхней части ладони лишь прямыми линиями. Кисть правой руки имеет изображение только 4 длинных пальцев, большой палец вообще отсутствует. На левой кисти также прямыми тонкими линиями очерчены 4 пальца, а изображение большого пальца диспропорционально им. Ногти на обеих кистях рук Святого обозначены небольшими завитками.

При этом нельзя не отметить, что изображение самого лика Пантелеймона отличается тонкой живописной работой, проработкой всех черт лица и полутонов живописного образа. Овал лица хорошо очерчен. Волосы изображены волнистыми, имеют чёрный цвет и мягкой волной спускаются на шею молодого юноши. Лицо Пантелеймона имеет нежные черты лица, красный румянец на щеках, что поначалу мешает восприятию мужского образа Святого. Возникает впечатление, что на иконе изображён женский лик, но рассматривая образ в целом, анализируя все его компоненты в комплексе, складывается верное, соответствующее традиционному православному иконописному творчеству, изображение Святого Пантелеймона.

Брови на лики очерчены широкой чёрной полосой и, спускаясь, утончаясь к изгибу переносицы, оттеняют верхнее и немного нижнее веко, делая глаза особо выразительными. Взгляд Пантелеймона открытый, вдумчивый, строгий. При всей нежности художественного образа, создаётся впечатление, что Святой не смотрит на молящегося человека, отворачивается, его взгляд устремлён в сторону. Такой приём изображения встречается в традиционной русской иконописи. Особенно он был распространён в конце XVI–XVIII вв. и активно применялся в начале XIX в.

Нос иконописного образа Пантелеймона чуть утолщён к низу и нечётко прорисован, хотя оттенён чёрной краской, что позволяет судить о лице Святого в целом. Губы относительно других частей лица малы, изображены в полуулыбке. Овал подбородка обозначен растушёвкой общего чёрного цвета, корректирующего весь образ и его отдельные части, что делает их более выразительными, ясными для вос-

приятия созерцающих лиц. Общий фон иконописного лика выполнен в бежево-желтоватой гамме. Шея и переход к груди отчётливо выделены чёрной растушёвкой.

Следует отметить, что написанный лик Пантелеймона с кистями рук обрамлены, предположительно, в латунный (медный) оклад ажурной чеканки. Над головой Святого сделан своеобразным веером нимб, лучи которого имеют свою декоративную часть – концы их разной длины и расправлены в разные стороны, окаймлены точечной чеканкой. По окладу у волос Пантелеймона идёт также мелкая точечная чеканка, которая сверху включает непрерывную волну из полукругов, как бы имитирующую замысловатую вышивку. От шеи вниз по окладу идёт изображение одежды священнослужителя. Справа над кистью руки отчётливо виден отчеканенный крест. С левой стороны над кистью руки на металле изображена открытая крышка шкатулки-ларца. На её поверхности также нанесён крест. Эти элементы свидетельствуют о соответствии данной иконы каноническому иконописному образу Святого Пантелеймона. Рукава и манжеты ризы тщательно проработаны чеканкой, испещрены деталями: точечками, круговыми линиями, кружками разного диаметра. На обеих манжетах рукавов рубахи при помощи точек и кружков изображены цветы.

При этом нельзя не отметить и то, что изображение кистей рук Святого Пантелеймона не соответствует стилистике и технике всего остального живописного образа, умело декоративного чеканкой. Скорее всего, икона выполнена несколькими специалистами: непосредственно иконописцем, его помощником, не имеющим достаточного художественного опыта и чеканщиком. Несмотря на существующий диссонанс в некоторых элементах иконописи, общий контекст народного мастерства свидетельствует о достаточно высоком уровне местного художественного творчества, его прямой христианской направленности, православной практике применения.

Киот иконы «Святого Пантелеймона» сделан по принципу киота иконы «Николы Зимнего», описанного ранее. Сама икона с окладом расположена по центру киота. Место, не охваченное окладом, ранее украшалось самодельными цветами. Киот запечатывался стеклом. Народная иконопись, соседствуя с чеканным и столярным мастерством, обогащала традиционную духовную культуру казаков Карачаево-Черкесии, внося в неё элементы общероссийского художественного творчества, традиции общемировой христианской культуры.

У казаков Карачаево-Черкесии существовали свои этнокультурные предпочтения в почитании конкретных православных Святых. В каждой семье встречались индивидуальные «религиозные приоритеты-предпочтения», в том числе и в народной иконописи. Это было

связано с целым комплексом традиционных обрядов, ориентированных как на церковный православный и народный календарь, так и охватывающих весь жизненный цикл. В них часто использовались в качестве ритуального предмета православные иконы, в том числе выполненные народными иконописцами. Так, заключение брака у кубанских казаков в конце XIX в. осуществлялось через исполнение традиционных обрядово-ритуальных действий, в том числе православного венчания в станичной церкви, которое предварялось родительским благословением православной иконой. Она в последующем приобретала статус семейной, родовой реликвии – заступницей всего казачьего рода. «В день свадьбы отец и мать благословляли невесту Святой иконой – образом Богородицы. Она, сделав три земных поклона, целовала Святой лик, кланялась в ноги родителям и благодарила их за согласие на брак и добрые пожелания семейной жизни. Жених, получив благословление от своих родителей (образом Спасителя или Николая Угодника), отправлялся к невесте» [12, с. 121].

Такой «старинной» родовой иконой являлась православная икона «Божьей Матери» примерно конца XVIII – начала XIX вв. размером 12×15 см, написанная темперой на левкасе. На её лицевой стороне имеется надпись, что это образ Матери Божьей предположительно «Благословляющей» (первая часть надписи слева просматривается хорошо – «Благосло», справа надпись фрагментарно считывается – «вл...ей»). Над изображением младенца Христа также имеется сокращённая надпись, его обозначающая, принятая в русской христианской иконописи. Данная икона является Одигитрией – иконой «Путеводительницей», относится к поясному образу Марии. На левой руке Богородицы восседает Иисус Христос. Следует указать на то, что Божья Мать изображена в митре, как бы насаженной на корону в виде кокошника, что явно свидетельствует о древнерусской иконописи. Такая же митра имеется и на голове спасителя и украшена белыми точками густой краски, которые рельефно выпирают и дают объём изображению, формируют впечатление того, что это жемчуг, жемчужное украшение. На самом верху митры находится изображение широких крестов, которые ранее также имели вкрапления густой краски или же настоящих «драгоценных» камней, позолоты, однако сегодня на их месте остались только слабо просматриваемые небольшие точечные углубления. Более отчётливое и глубокое углубление имеет очертание скипетра, который держит в левой руке младенец Христос, что означает его руководящую роль и безграничную власть. Можно предположить, что и скипетр, как и кресты на митрах Святых образов, был сделан из какого-то металла, но со временем был утерян. Под левой рукой Спасителя изображена держава, на которую опирается конец

удерживаемого им скипетра, что напрямую указывает на обладание Иисусом царственной властью на земле, обозначающейся на Руси державой, и верховным духовным руководством – скипетром христианских священнослужителей. Остальные изображения на иконе написаны в традиционной иконописной манере, краска лежит гладко, цвет сформирован путём наложения одного оттенка на другой. Густые точечные вкрапления белой краски рельефно декорируют горловину некогда жёлтой рубахи младенца Христа. Складки одежды Бога Матери и Спасителя показаны при помощи полутонов и оттенков основного цвета изображаемых элементов. Взгляд Христа прямой, открытый. Брови как и глаза хорошо очерчены, как и весь овал лица. Волосы растушёваны тёмно-коричневой краской и закрывают уши. Губы полные, нижняя часть носа с ноздрями хорошо прорисованы.

Следует указать на то, что изображение младенца Христа выполнено в не типичной форме. Его образ отнюдь не свидетельствует о новорожденном, а скорее о 6–7-летнем ребёнке. Об этом свидетельствует и одежда – отсутствие накладки, в которой традиционно изображался завёрнутый в неё Иисус, а наличие одетой на него рубахи, которую носили дети, способные ходить. Под рубахой видны две ноги. Правая выставлена вперёд и как бы прикрывает чуть ниже колена левую ногу, то есть она согнута, и этот изгиб хорошо изображён в складках однотонного платья-рубахи.

Кисти рук Богородицы изображены несколько непропорционально относительно остальных деталей и всего иконописного образа, они велики. Левая рука придерживает, приподнимая Христа, чуть выше талии. Правая рука расположена на груди Христа, изображена ниже его правой руки, проходит как бы под ней, что указывает как на сердечную, духовную близость матери и дитя, так и её нежелание препятствовать Христу в его пути, выражавшемся в жесте христианского благословения. Пальцы Богородицы прорисованы довольно хорошо, как и ногти, однако само изображение кистей рук – их массивность, отсутствие внутренней пропорции изображения и согласованности расположения между собой, выдаёт неумелость и грубость данной живописной работы. Диссонанс этих элементов относительно остального высокохудожественно выполненного изображения иконы, в том числе одежды, прорисовки деталей декорирования и лиц Святых образов, общего цветового решения, умелой каллиграфии надписей показывает народное происхождение данной иконы.

Блкая красочность данной иконы до сих пор наблюдается по достаточно ярким цветовым решениям народного иконописца. Цвета использовались типичные для иконописи, серая краска, как и чёрная, отсутствуют. Символизм применения определённых цветов в данной

иконе соблюдался в полной мере, свидетельствовал о месте и роли каждого из написанных образов. Белая накидка на голове Богородицы, виднеющаяся из-под митры, говорит как о непорочности Девы Марии, так и её скромности и смирении.

Некоторые элементы иконописи, как то поясное изображение Богородицы, наличие мирт на головах Девы Марии и Иисуса Христа, расположение Спасителя по левую сторону от Богородицы, держава в его левой руке и благословляющая правая рука, полуулыбка Матери Божьей относят образ иконы к одному из вариантов «Вифлеемской» иконы. В нашей иконе прослеживается и некоторое сюжетное сходство с изображением Божьей Матери на иконе «Державная» – на её голове имеется митра, держава располагается на левом колене Богородицы. Однако изображение одежд Богородицы и Христа без украшений, наличие кроме митры на голове Марии и накидки, скипетр в руках Спасителя вместе с державой и расположение правой руки Богородицы на груди младенца – всё это не позволяет уверенно отнести исследуемую икону к какому-либо указанному ранее иконописному образу Богородицы. Наличие разных иконописных «текстов» в данной «старинной» иконе свидетельствует о народном осмыслении христианской иконописи, совмещении некоторых классических её образов в один объёмный, показывающий своё – народное прочтение некоторых библейских сюжетов. Всё это привело к насыщению иконописных образов разнообразной символикой, не выходящей при этом за рамки традиционного православия. Возможно, в результате формирования народной иконописи кубанских казаков и появилась данная икона Божьей Матери «Благословляющая», как указано на её лицевой стороне, вобравшая в себя несколько православных иконописных образов Богородицы. Эта икона является так называемой «именной иконой», подаренной конкретному лицу к определённой дате. На её обороте имеется надпись, свидетельствующая об этом. Хранитель указанной иконы – С.П. Соловьёв сообщил, что данная икона принадлежала его тётке – сестре отца, Соловьёвой Раисе Ивановне. Скорее всего, именно этой «старинной» иконой её родители благословляли на замужество, поднесли её в дар. То есть икона Божьей Матери «Благословляющая» является родовой иконой, переходящей из поколения в поколение. Её, в свою очередь, подарили Соловьёвым Ивану Ивановичу и Анне Яковлевне – родителям Раисы, их родители в 1926 г. в станице Усть-Джегутинской, в год из бракосочетания [10]. На обороте иконы имеется надпись о том, что она подарена «на молитвенную память... 1926 г. месяца марта 20 дня». Свидетельство о бракосочетании Соловьёвых Ивана Ивановича и Анны Яковлевны подтверждает родовую передачу данной иконы, её традиционное духовное предназначение для православных казаков Карачаево-Черкесии.

В свадебной обрядности кубанских казаков на этапе благословения молодых значимую роль играла именно народная икона. Она была написана в традиции общерусской и региональной художественной живописной школы, в рамках народного иконописного творчества. Народные иконы широко распространялись среди местного населения, в том числе казаков Баталпашинского отдела Кубанской области, почитались, сохранялись и передавались из поколения в поколение, тем самым укрепляя православие кубанских казаков.

Икона Пресвятой Богородицы «Праворучица» размером 18×22 см, написанная масляными красками на цельной выпуклой деревянной доске, изначально появилась в XIX столетии на юге России, где развернулось производство различных православных икон. Образ «Праворучица» отличается от других иконописных образов Богородицы тем, что Дева Мария держит Богомладенца правой рукой, а не на левой, как на большинстве Богородичных икон. Именно с этим и связано её название – «Праворучица».

Данное изображение Богоматери является поясным. Головы Матери и Сына приклонены друг к другу, но их взгляды не встречаются, а устремлены задумчиво вверх. У Богородицы глаза выражают вместе с задумчивостью и тихую печаль, что связано с осознанием тяжёлой земной участи своего Сына. Однако смиренность взгляда говорит и о том, что эти испытания будут не напрасны, несут надежду на победу добра над злом. Голова и плечи Богородицы покрыты красным мафорием с золотистой каймой, что типично для изображения данного образа. Иисус держит в левой руке Священное Писание, что опосредованно указывает на предстоящую ему великую миссию спасителя мира, на приверженность христианской вере. Следует отметить, что Святые образы Девы Марии и Иисуса не имеют изображения нимбов над своими головами, что не типично для общепринятой русской иконописи. С другой стороны, это может свидетельствовать о доступности этих главных лиц православия любому, кто молитвенно обращается к ним. Несмотря на высокий уровень иконописного мастерства, представленного в иконе Божьей Матери «Праворучица», имеющиеся несоответствия, в том числе непропорциональность и грубость написания левой руки Богородицы, свидетельствуют о народном её исполнении и особом, своём духовном наполнении. Народное восприятие канонических образов христианства через их переосмысление, реалистичность изображения Святых образов, их лиц, передача через выразительность взглядов и жестов их духовную составляющую, во многом указывало на народный характер представленной иконописной живописи, которая занимала видное место в традиционной духовной культуре кубанских казаков, его повседневности и быту.

Восприятие народной иконописи через «старинные» иконы было сопряжено с рядом традиционных правил нахождения, хранения и применения их в традиционной жизни кубанских казаков, духовно наполненной христианством. Так, этнокультурной особенностью оформления домашнего иконостаса было обрамление икон, в том числе и народных, домоткаными вышитыми рушниками. «Иконы стояли в углу в рушниках с лампадой. Были отделаны медью», – вспоминала Коровина Анна Никитична [7]. Сорокин Николай Михайлович также отмечал: «В углу святом висела икона с лампадой, покрытая рушником...» [11].

Традиционные рушники казачества Карачаево-Черкесии были нескольких видов: рушники для декорирования казачьей хаты и красного угла, повседневные, праздничные, обрядовые, свадебные и похоронные. Традиционный рушник кубанского казачества отличался особой декоративностью и изготовлялся из домотканого полотна. Первоначально ткань для рушника отрывали от большого полотна, произведённого вручную на ткацком станке. Оно отличалось гладкой поверхностью из-за равномерного распределения нитей по всему периметру, поэтому отрыв куска для рушника получался ровным. Повреждённые нити образовывали своеобразную бахрому, которая являлась отличительной характеристикой рушников кубанского казачества [13, с. 118].

Часто рушники обшивали с двух концов кружевами. На них наносили вышивку крестом или гладью. Вышивка обычно проходила по краю полотенца. В ней преобладал растительный орнамент, сопровождающийся изображением цветов, геометрических фигур, пары птиц. Размеры рушников у казачества Карачаево-Черкесии варьировались. Их ширина могла быть от 40 до 75 см, а длина – от 1,5 до 7 м, что было связано с их применением в быту [14, с. 89].

Декор рушников кроме традиционного эстетического восприятия окружающего мира и атрибутов религиозного культа был наполнен глубоким символизмом. Цвет ниток на вышивке рушников был традиционным: красным и чёрным и свидетельствовал о защитной функции изделия. Красный цвет символизировал радость жизни, «кровь, бегущую по жилам», а чёрный цвет – саму жизнь, твердь земную, из которой человек вышел и в который затем уйдёт, «телесную оболочку, плоть». Этот символизм включал традиционное народное восприятие мира, человека в нём через призму православной веры, не отрицая и не отрешаясь, при этом, окончательно от древнеславянской культуры предков. Не покрытие рушником иконы свидетельствовало как о не уважении к святыне, так и об опосредованном нарушении канонов церкви, в которую женщины не могли входить с непокрытой головой. Икона без рушника у казаков Карачаево-Черкесии считалась осквер-

нённой, сам факт этого – богохульством и верхом неприличия в рамках казачьего этикета.

Представленные четыре иконы казаков Карачаево-Черкесии: «Никола Зимний», «Святой Пантелеймон» и две Богородичные иконы, одна из которых «Праворучица», в контексте этнокультурного развития кубанского казачества, его традиционной духовной культуры были подвергнуты буквальному, частично аллегорическому и духовно-нравственному толкованию. Обобщённый анализ народной иконописи привёл к следующим заключениям:

1. Пространство данных икон отображается при помощи прямой перспективы. Для них характерна единовременность изображения: образы находятся в одном событийном пространстве, что подчёркивается их общим духовным наполнением.

2. Вневременному восприятию сюжета исследуемых икон способствует и её композиция. Она отличается полной завершённой и отчётливостью от внешнего воздействия, наполнена своеобразной мелодичностью цвета и полутонов. Одновременно с этим, замкнутость композиции придаёт иконе некий кулуарный характер, отрешённый от земного мира вид, противоположный художественному натурализму.

3. Синий и голубой цвета, преобладающие на иконе «Никола Зимний», соотносятся с небом, иным миром, возвышают образ самого Святого и повествуют о Высшем праведном бытии, к которому следует стремиться каждому православному человеку.

4. Золотой фон Богородичных икон представляет сияние славы Бога, погружает в мир, наполненный действенной Божественной силой, дарящей добро и надежду на возрождение.

5. Свет, явно исходящий при помощи художественного изображения иконописца от лика Николая Чудотворца, а также косвенно – через передачу «телесного» свечения на других иконах лиц Богородицы и Христа, свидетельствует об одном – присутствии Бога. Народная икона являет Святых, одарённых божественной благодатью, а не чувственным светом земного тепла, и в целом обозначает Божественное начало мира.

6. Отсутствие нарисованных нимбов на исследованных иконах – сияния в форме круга вокруг головы, то есть олицетворения Божественной силы, не умоляет роль и значение указанных Святых, а только свидетельствует об их приближённости к простым смертным людям, доступности Божьей благодати для всех страждущих.

7. На всех указанных иконах имеется жестовая символика. Иисус Христос изображён с благословляющей десницей: пальцами правой руки (десницы) сложенные в виде букв I и X (Иисус Христос), означающие благословение именем Господним. Одновременно с этим его рука

поднята вверх, что означает призыв к покаянию грешных людей, после чего им будет дано Божье благословение.

8. Левая рука Богородицы на иконе «Праворучица», прижатая к груди – это сердечное сопереживание молящимся и одновременно её собственная молитвенная помощь в достижении прощения их грехов и благодати Господней. А прижатая правая рука Богородицы к груди младенца Христа – это жест, означающий, что она просит самого Иисуса, преуспевшего в сердечной молитве к Богу, проявить милость и заступничество к людям, помолиться за них своему Безначальному Отцу.

9. Гора, покрытая облаком, на которой восседает с одной стороны Божья Матерь, с другой – Иисус Христос на иконе «Никола Зимний», символизирует их высокое духовно-нравственное восхождение, близость к Богу и духовное руководство на земле.

10. Книга, изображённая в руке Николая Чудотворца и младенца Иисуса Христа – это Евангелие, Книга Жизни, в которой содержится дух премудрости. Это иконописное изображение говорит, что обращение к данным Святым образам может дать ответ на сложные вопросы, указать путь прозрения и наделить знаниями бытия.

11. Складки на одеждах написанных Святым образов минимальны, что не мешает передавать ритмику всего содержательного действия, движения изображаемых лиц. Они также свидетельствуют о примерной хронологии. В VIII–XIV вв. складки рисовались частые и мелкие. Они говорили о сильных духовных переживаниях, об отсутствии духовного спокойствия. В XV–XVI вв. и далее складки изображали прямыми, длинными, редкими. Они передавали полноту упорядоченных духовных сил.

12. Положение фигур на исследуемых иконах прямое, обращено к нам. Так как икона – это средство для молитвенного общения, то, молясь, мы должны напрямую встречаться со Святыми лицом к лицу, что классически и передано на исследуемых иконах.

13. Изображённое на них физическое движение подчёркивает общий смысл художественной композиции и соответствует частному смыслу определённого персонажа. Особыми средствами передаётся движение духа – позой фигуры, рук, складками одежды, цветом и главное – глазами. Именно в них сосредоточена вся сила нравственного подвига, сила духа и его власть над телом.

14. В народной иконописи применялись, как и в русской иконографии в целом, символы, позволяющие персонифицировать центральный образ иконы. Так, Великомученик и целитель Пантелеймон традиционно изображался с ларцом для лекарств и ложечкой, что нашло отражение и в окладе, выполненном при помощи чеканки по металлу, иконы «Святого Пантелеймона».

Таким образом, народная иконопись, проявившаяся в традиционной духовной культуре казачества Карачаево-Черкесии в виде «старинных» православных икон, не только устанавливала обоюдную духовную связь между ними и Богом, но и являлась неким гарантом преемственности морально-нравственных понятий, заключенных в христианской традиции почитания православных икон. И сегодня она маркирует кубанское казачество, указывая и на его конфессиональную принадлежность – православную, формирует твёрдость морально-нравственных устоев, актуальных и востребованных в условиях современного многополярного мира. Нельзя не согласиться с тем, что «наше «пробуждение» к осознанию поздней иконы, и народной иконы в частности, произошло в результате осмысления реальности и необходимости сохранения национальных традиций... Воздействие на нас этих икон отличается определённой активностью, чьи импульсы воспринимаются нами столь же открыто и непосредственно. Эти творения народных мастеров, будучи вполне иконографически устоявшимися, своим особым рисунком, непривычной колористической разработкой создают ныне в нашем сознании исключительно положительные эмоциональные состояния» [5].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бондарь Н.И. К вопросу о традиционной системе ценностей кубанского казачества. Ч. 1. XIX – начало XX в. // Из культурного наследия славянского населения Кубани / под ред. Н.И. Бондаря. – Краснодар: Изд-во Краснодарского экспериментального центра развития образования, 1997. – С. 3–28.
2. Бугай Н.Ф. Российское казачество и проблема идентичности с вопросом: кто мы? // Вестник ВолГУ. Серия 4, История. Регионоведение. Международные отношения. – 2019. Т. 24. – № 4. – С. 148–163.
3. Государственный архив Краснодарского края. Ф. 418. Оп. 1. Д. 565. Л. 1.
4. Забылин М. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия: в 4 ч. / сост. и отв. Ред. О.А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2014. – 688 с.
5. Народная икона: феномен национальной культуры // URL: <https://antiqueland.ru/articles/313/> (дата обращения: 08.02.23).
6. Полевой материал автора (ПМА). Гусева А.М. 1938 г.р. Полевая запись (ПЗ) Л.А. Медведевой (Гусевой) (дочь), 2021 г. Станица Преградная. Урупский район. Карачаево-Черкесская Республика.
7. ПМА. Коровина А.Н. 1939 г.р. ПЗ Н.Г. Соловьёва, 2021 г. Город Черкесск. Карачаево-Черкесская Республика.
8. ПМА. Мельникова К.М. 1938 г.р. ПЗ Н.Г. Соловьёвой, 2021 г. Город Усть-Джегута. Усть-Джегутинский район. Карачаево-Черкесская Республика.
9. ПМА. Понамаренко М.Г. 1936 г.р. ПЗ Н.Г. Соловьёвой, 2021 г. Город Буденновск. Ставропольский край. (Уроженка ст. Сторожевой КЧР).
10. ПМА. Соловьёв С.П. 1968 г.р. ПЗ Н.Г. Соловьёвой, 2023 г. Город Усть-Джегута. Усть-Джегутинский район. Карачаево-Черкесская Республика.
11. ПМА. Сорокин Н.М. 1943 г.р. ПЗ Н.Г. Соловьёвой, 2021 г. Город Усть-Джегута. Усть-Джегутинский район. Карачаево-Черкесская Республика.

12. *Соловьёва Н.Г.* Культура русского населения Карачаево-Черкесии в конце XIX – начале XX вв. Монография // науч. ред.: А.Х. Карданова, Е.А. Щербина. – Пятигорск: Рекламно-информационное агентство на Кавминводах, 2019. – 228 с.

13. *Соловьёва Н.Г.* Рушники как элемент материальной культуры казачества Карачаево-Черкесии // Социально-культурная и историческая общность Карачаево-Черкесии и Кабардино-Балкарии: традиции, современность, перспективы развития: Материалы межрегиональной конференции с международным участием. – Черкесск; Карачаевск: КЧГУ, 2019. – С. 118–122.

14. *Соловьёва Н.Г.* Традиционная материальная культура казачества Карачаево-Черкесии. Историко-этнографический очерк. – Черкесск: РГБУ КЧИГИ, 2022. – 340 с.

## НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ АБАЗИН (на материале швейной лексики)

*Ф.Х. Мураткова*

Данная статья посвящена народным промыслам абазин на материале швейной лексики (названия швейных инструментов и приспособлений для обработки шерсти, сукна, кожи животных и т. д.).

Швейное производство является одним из разновидностей занятий абазин. Исходя из источников, основным материалом для изготовления одежды служила шерсть, овчина и кожа. Большинство инструментов, орудий для обработки овчины, сыромятной кожи изготовляли ручным способом в кузницах – *ажыира*. Сегодня довольно трудно и далеко не всегда возможно выяснить какое название имел тот или иной предмет в далёком прошлом. Для восстановления исчезнувшего термина приходится обращаться к сложным лингвистическим, фольклорным и этнографическим фактам.

**Ключевые слова:** абазинский язык, швейная лексика, народные промыслы, инструменты и орудия для обработки шерсти, овчины.

## FOLK CRAFTS OF THE ABAZA (on the basis of sewing vocabulary)

*F.Kh. Muratkova*

This article is devoted to the folk crafts of Abaza based on the material of sewing vocabulary (names of sewing tools and devices for processing wool, cloth, animal skin, etc.).

Sewing production is one of the varieties of Abaza occupations. Based on the sources, wool, sheepskin and leather served as the main material for the manufacture of clothing. Most of the tools, tools for processing sheepskin, rawhide were made manually in the forges – *azhir*. Today it is quite difficult and not always possible to find out what name this or that object had in the distant past. To restore the disappeared term, it is necessary to turn to complex linguistic, folklore and ethnographic facts.

**Keywords:** Abaza language, sewing vocabulary, folk crafts, tools and implements for processing wool, sheepskins.

Народы Карачаево-Черкесии, ведущие традиционный образ жизни, который основан на разведении скота и ведении сельского хозяйства, сохранили многие элементы традиционной культуры. В жизни абазин данные предметы имеют особое значение, которое не исчерпывается утилитарными нуждами.

Одним из самых распространённых занятий абазин было скотоводство, сочетавшееся с земледелием; также охота, садоводство, пчеловодство, кузнечное ремесло. Названные отрасли хозяйства поставляли сырьё для домашнего изготовления одежды и обуви.

Ценные сведения о материальной культуре, народных промыслах, занятиях абазин содержатся в трудах как зарубежных путешественников, исследователей, историков и этнографов, так и российских учёных. Одежда народов Кавказа изучена историками и этнографами (М.А. Апажев, Б.Х. Бгажноков, А.К Шагиров, И.Х. Калмыков, С.Ш. Гаджиева, Е.Н. Студенецкая, Е.Н. Данилова, Ю.И. Зверева, Р.Х. Керейтов, И.М. Отаров, Ш.Ш. Хуранов, Л.З. Кунижева, М.С. Тхайцухов) и др.

Развитие материальной культуры, народных промыслов абазин на протяжении многих веков способствовало образованию в языке швейной лексики, связанной с шерстяным, суконным и кожевенным производством.

Один из абазинских просветителей, учёный-лингвист и этнограф Т.З. Табулов отмечал, что обработка кож животных являлась одним из домашних занятий абазин. Он также писал, что «сотни лет занятий скотоводством, обилие кожевенного сырья способствовали тому, что абазини научились искусно обрабатывать кожу, из которой они изготавливали самые разнообразные предметы» [3, с. 94].

Известно, что охота «шварацра» также была одним из значимых занятий абазин. Крупный кавказовед Л.И. Лавров писал: «Древнейшим видом хозяйственной деятельности предков абазин была охота. Обработка кожи и мехов была известна им с древнейших времён» [4, с. 17].

«...В горах и предгорьях (у части абазин, адыгов, кабардинцев, ногайцев, карачаевцев, балкарцев, чеченцев и ингушей) ведущей отраслью хозяйства было скотоводство, сочетавшееся с земледелием. Важную роль в хозяйстве народов Северного Кавказа играла охота», – отмечает в своей работе Е.Н. Студенецкая [7, с. 4].

Основным материалом для изготовления одежды служила шерсть «ласа», овчина «уасчва» и шкура крупного рогатого скота «жвчва, щамакъчва», сыромятная кожа «агла», сафьян «сахтан». Это было обусловлено укладом жизни и хозяйственной деятельностью. На древность ткачества абазин указывают и многочисленные обряды и

поверья, связанные с обработкой шерсти и производством изделий из шерсти. Ёдля ткания считался день *тцаша* «четверг», т. е. под пятницу – *миражв* «почитаемый день».

Ткачество составляет отдельную отрасль, но оно напрямую связано со швейным делом. Это древнейшее ремесло, представляющее собой процесс изготовления тканого полотна, используемого впоследствии для шитья одежды и предметов обихода. Также куски овчины клали в сарае, в подсобных пристройках, чтобы не появились змеи. Говорят змеи боятся овчины (запаха овчины) *«ацтанчлв ауасчва йачвшивитл рхлвтита аунаглва, акъадыгв анны уасчва тиыткл цтларцлумл»* [6, с. 27].

Процесс ткачества *«сра»* нашёл отражение как в абазинском нартском эпосе, так и в фольклоре: *Сосрыкъва йунашвала айныжв йлымхлакI глапыркъын йрыцларгтI. Йъаглайхыз алымхла ачва ахъырхын аглата йцлырхтI. Ауи йгалацлыз аглаква хвклевдыркI алацлырдамI. Сосрыкъва унашва йчпитI араса: «Ачвахъыхыглев, ужвыбырг ласыта ари йызыкв быжь аглакI глахъыхта йырглвах хлызакI-закI аглата. Nîûñëîâié îâðââîâ* «по приказу Сосруко отрезали одно ухо великана (айныжа) и привезли с собой. С уха айныжа сняли кожу, изготовили кожаные ремешки для седла. Этих ремешков хватило на пять седел. Сосруко даёт указ: «кожедер (человек, снимающий шкуру с заколотых животных), сейчас же с его спины сними кожу на семь ремней на каждого из нас и высуши» [5, с. 75]. Из сказанного видно, что у абазин в далёком прошлом одним из основных материалов для изготовления одежды и её частей служили овчина *«чва, уасчва»* и шерсть *«ласа»*.

Изготовление сукна требовало тщательной обработки шерсти, тонкого прядения и изнурительного процесса сбивания ниток. Сукна делились на различные виды и сорта в зависимости от назначения. Ткань изготовлялась на специальном станке *«сыга»*. Ткань, произведённая на этом станке, называлась *шарбал* – «домотканное грубое сукно». Из *шарбала* изготовляли одежду: *кIвымжвы* «черкеска», *башлыкъ* «башлык», *асы* «рубашка», *айква* «штаны», *ъахван* «платье». Для шитья одежды абазины применяли ткани домашнего производства, но они и у соседних народов приобретали также шёлковые ткани, ситец, сафьян и др.

Одежду из таких тканей как *чыльа, дари* «шёлк», *божв* «бязь», *кътегъра* «ситец» шили состоятельные люди. Одежда и постельные принадлежности готовились из *ласа* «шерсти» и *бчва* «войлока». При этом использовалась не только овечья шерсть *«ласа»* и козий пух *«джьма ласа»*, но и кожа животных: *джьмачва* «козлиная, козья шкура», *уасчва* «овчина», *жвчва, агла* «выделка из сыромятной кожи». Из овчины *«уас-*

чва» изготавливали разные виды обуви «амгла, майыст»; мъя «ремень»; гьяаша «бурдюк и т. д. В процессе обмена приобретали у соседних народов и такие ткани: чыльа, дари «шёлк», альтес «атлас», кьадаба «бархат» и т. д.

Из вышесказанного следует, что среди абазин и других соседних народов данный промысел был широко распространён. В настоящее время ручное ткачество встречается как прикладное искусство, домотканые изделия можно увидеть только на выставках и музеях.

Е.Н. Студенецкая в своих трудах отмечает, что «готовых изделий поступало на Северный Кавказ благодаря торговому обмену, который был достаточно интенсивным» [7, с. 4]. Из соседних стран поступало огромное количество товаров: дорогие ткани, барфьма «бархат», чыльа «шёлк», дари «шёлк», «разновидность шёлка», кьасей «кисея», альтес «атлас», сахтан «сафьян» (для пошива парадной обуви и других вещей).

Обработкой шерсти «ласа», вязания «ласа алапара», шитья «дзахра» и изготовлением предметов быта: циновки «джьаргьан», матрасов «гвабан», одеяла «хьыза», войлочных изделий «цIгIвьиIа» занимались женщины. В каждой семье искусство кройки и шитья – сара-дзахра, вязания – ласа алапара, умение ткать – сра передавалось от матери к дочери (из поколения в поколение).

Как отмечал Дюбуа де Монпэре: «... в каждой семье женщины занимались изготовлением почти всех предметов, необходимых в хозяйстве: они ткут своего рода сукно редкого тканья, изготавливают войлочные плащи и накидки, шьют одежду и обувь» [2, с. 48].

Девочки с малых лет должны были иметь навыки кройки и шитья «сара-дзахра», чтобы войдя в новую семью, уметь обшивать членов семьи, своих детей и т. д.

Ткачество нашло яркое отражение как в абазинском, так и в абхазском фольклоре, в особенности в нартских сказаниях: «в песне Сатаней – Гуаши» знаменитая мать нартского братства выступает как великая труженица, в особенности как великая мастерица ткацкого дела. Ткацкое ремесло и рукоделие также имели божественную покровительницу под именем Ерыш, которую очень чтили все абхазские мастерицы [2, с. 270].

Изготовление войлока «бчва» отнимало у женщин много времени и требовало больших усилий. В изготовлении бурки «уанIа» и других войлочных изделий мастерицы использовали растительные краски «Iайыра швыга» и вышивки «тадзах». Узор на войлоке делали вшитым. Такой узор назывался «тадзахра», также узор мог быть валяным «тарышвра» или с аппликациями «акврышвра, аквьидзахра». УанIа «бурка» абазинских мастериц отличалась белизной и чистотой материи, аккуратностью и плотностью сбитой шерсти.

Отметим, что умение вышивать «тадзахра» особо ценилось у горянок. Платья отличались богатой вышивкой. Вышивкой украшались и ниши для газырей на черкеске, воротники рубах, женские платки и т. д.

Названия швейных инструментов и приспособлений, наименования одежды и её деталей относятся к древнему пласту лексики абазинского языка.

Говоря о швейной лексике, нужно отметить, что она тесно связана с названиями одежды и её частей.

В процессе преобразования шерсти в различные виды сукон, обработки сыромятной кожи, абазины использовали разнообразные инструменты ручной работы, приспособления и технологии.

Такие распространённые и необходимые в быту швейные инструменты как *гвыр* «иглолка», *рахъва* «нить, нитка», *псарт* «ножницы», *мачвхъаза* «напёрсток»... предназначены для кройки и шитья любого вида одежды, обуви, головного убора и т. д.

В абазинском языке богато представлены пословицы, поговорки, фразеологизмы и приметы, в основе которых лежат названия швейных инструментов: *азгIва англайуа агваивла йгIлатикIаралитI, йанцахуа агвыр алартала йкIылсхумI* «т. е. болезнь приходит через открытые ворота, а уходит через ушко иглы», т. е. очень медленно, тяжело; *дзахыща зымдыруа лырахъва ауытI* «кто не умеет шить, у той нить длинна»; *быжьгвыркIла дзахумI* «букв.: шьёт семью иглолками», говорят о хитром человеке и т. д. Для сравнения см. и загадку: *Кърым йгIатыргаз айха хъылтачкIвын* «железная шапочка, привезённая из Крыма» (загадка) – отгадка – *мачвхъаза* (напёрсток) и др.

Абазины в быту используют разные виды иглолок. Например: *гвыр* «иглолка» (общее название); *гвыр цIагIв* «тонкая иглолка», для шитья одежды из тонких тканей (шёлка, ситца, тюлей и т. д.); *гвыр швIла* букв.: «толстая игла с большим ушком», применяется для сшивания чехлов, мешковины, кожаных изделий и т. д. Данная иглолка имеет и другое название: *цъган гвыр* букв.: «цыганская иглолка», в котором в качестве определения выступает этноним *цъган* «цыган». Это связано с тем, что именно цыгане-ремесленники первыми стали изготавливать такие иглы, так как покупка их обходилась дорого. Игла у цыган использовалась не только в быту, но и в качестве обменной единицы; *бчвагвыр* «иглолка для шитья изделий из овечьей шерсти весеннего настрига»; *харгвыр* «спицы для вязания»; *тадзахга* «крючок для вышивания»; *дзадзы* «шило».

О необходимости иглолки в доме говорит и обычай, существующий у абазин с давних времён, связанный с обрядом *гвырркIра*, букв. «держание иглолки». После свадьбы в определённое время молодой снохе

не разрешалось приступать к хозяйственным делам в доме. Для этого существовали некоторые обряды, которые проводили в первый месяц после свадьбы. Например, приступить к шитью разрешалось после того, как совершался обряд *«гвырркIра»*. В дом приглашали швею (соседку или родственницу), которая «учила» молодую особенностям кройки и шитья. «Женщина приходила со своими подарками для молодой невестки: *рахваныс* «отрез ткани на платье», *гвыр* «иголка», *рахва* «нитка», *мачвхъаза* «напёрсток». В знак благодарности женщина получала такие же подарки от молодой снохи, присланные её родителями [1, с. 169]. Этот обряд символизировал, что она стала полноправным членом семьи и может шить для всех. По словам представителей старшего поколения, данный обычай проводили во всех домах после свадьбы *надылра / тацанадылра, тацатгара/тгара* (ашх. д.). К сожалению, в настоящее время мало кто помнит об этом, обряд уходит в прошлое.

Ножницы *«псарт»* являются одним из основных инструментов для кройки и шитья одежды. Разновидности ножниц: *урышив псарт* «русские ножницы» (*урышив* – абазинский вариант наименования русских); *асагIвы лпсарт* «ножницы закройщицы», которые в данное время делятся на ножницы для тонких, шёлковых тканей и плотных тканей. Ножницы, в отличие от иголок (костяные, деревянные), изготавливались из железа *«айха, джыр»*. Подобная работа выполнялась ручным способом и только мужчинами-кузнецами (*жбийыгIв, жбий*).

Кроме кройки и шитья ножницы использовались и для стрижки овец, кройки овчины и именовались как *ласасага (уассага) псарт, асIапкъыга* «скорняжные ножницы» (для овчины).

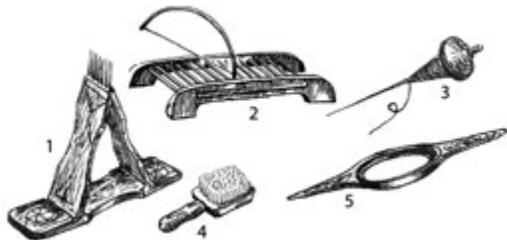
Существуют и такие поверья: *апсарт ушIа йтаукIрыквын – упыцкIва хахахитI, – рхIвитI* «нельзя держать ножницы во рту, говорят, станешь редкозубым». *Апсы йгвахъахъ псарт ыквырцIтI* «на грудь покойника кладут ножницы» (данное действие является частью ритуального, похоронного обряда у мусульман, ножницы используются во избежание вздутия живота усопшего) и др.

Как известно, абазинцы верили в магический обряд, совершаемый с помощью ножниц *«псарт»*. Когда домашнее животное не возвращалось домой с пастбища, совершали подобный обряд: над ножницами читали молитву, чтобы дикие звери не смогли подойти к домашнему животному и втыкали в углу дома или комнаты, где ходит мало людей. Когда животное было найдено, сразу же доставали ножницы (якобы чтобы волку открыть пасть, чтобы он не остался голодным). Ножницы могли заменяться и другим железным предметом, например: *хIваспа* «нож», *айха харгвыр* «железные спицы» и др. Данный обряд имеет место и сегодня.



### Инструменты для шитья одежды и вязания

1) нитки, катушка ниток (рахъва, рахъвачарх); 2) иглолка (гвыр); 3) подушечка для иголок (гвырхъчы); 4) иглолка для прошивания матрасов крупными стежками и подошвы обуви (гвыршща); 5) ножницы (псарт); 6) напёрсток (мачвхъза); 7) булавка (шпилка); 8) пуговица (джьынджъ); 9) спицы для вязания (харгвыр); 10) чацькыва (челнок швейной машинки).



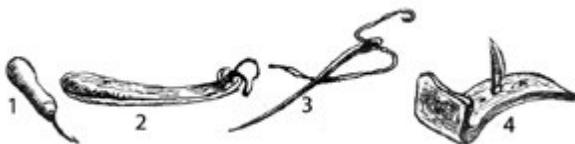
### Приспособления для обработки шерсти и пряжи

1) трепалка, чесалка шерсти вручную (ласк1выга); 2) решётка и лучок для взбивания шерсти (цкъяга, ласацкъяга); 3) веретено (дадырхъа / мш1дадырхъа); 4) приспособление для взбивания, разрыхления свалявшейся шерсти (ласарт1гыга); 5) челнок ткацкого станка (хвата)

*швокъвадз / чвакъвадз* «специальное приспособление для обработки сыромятной кожи»; *сыга, кларамачва* «специальный инструмент, похожий на ткацкий станок, с помощью которого ткют сукно, пряжу»; *ыххага* «прялка» и т. д. Таким образом, устаревшие слова – архаизмы указывают на состояние и изученность абазинского языка

Для изготовления одежды и её частей (из шерсти, домотканного сукна, овчины) применяли разные виды приспособлений, названия которых восстанавливаются путём опроса информаторов. Определённое количество названий инструментов для изготовления одежды пополнили ряды архаической лексики: *агланкъяга* «скорняжные ножницы»; *аг1выга* «ручное приспособление для резания кожи на ремни»; *дадыргъвы* «деревянное веретено»; *къальяп* «калап», доска с углубленными концами для наматывания ссученной шерстяной пряжи; *ласк1выга* «чесалка шерсти вручную» (деревянный треугольник с длинными металлическими иглами); *пахъанага* «инструмент, с помощью которого ссучивают пряжу или золотые нитки»; *рквъчыга* «кожемялка», деревянная развилка, зазубренная глубокими нарезками; *рп1ц1ыга /*

В заключение отметим то, что все народные промыслы абазин тесно связаны со швейным делом – обработка шерсти, кожи, ткацкое ремесло, золотое шитье, кузнечное ремесло, резьба



#### Приспособления для обработки сыромятной кожи

- 1) шило (дзадзы); 2) деревянное приспособление, специально предназначенное для растягивания кожи (чваркъвчыгя); 3) большая игла (гвыр ду); 4) ручное приспособление для резания кожи на ремни (агІвыхга, аглапкъыга).

по дереву и камню и т. д. Перечисленные выше названия ручных инструментов для изготовления одежды, обуви вышли из употребления и встречаются лишь в речи представителей старшего поколения абазин. Хотя эти термины сохранились в фольклорных источниках, встречаются в художественных текстах абазинских писателей. В настоящее время не утратили своего назначения такие концепты: *гвыр* «иголка», *рахъва* «нитка», *псарт* «ножницы», *мачвхъаза* «напёрсток».

Отраслевая лексика абазинского языка (частью которой является швейная) является средством как для изучения, сохранения и дальнейшего развития национальной культуры народа в современном мире.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абазины. Историко-этнографический очерк. – Черкесск, 1989. – 240 с.
2. Инал-ипа Ш.Д. Абхазы (историко-этнографические очерки). – Сухуми, 1965. – 695 с.
3. Кунижева Л.З. Народные промыслы абазин. – Черкесск, 2005. – 192 с.
4. Лавров Л.И. Абазины (историко-этнографический сборник). – М., 1955. – С. 5–47.
5. Меремкулов В. Нарты. Абазинский народный эпос. – Черкесск, 1975. – 336 с.
6. Мураткова Ф.Х. Швейная лексика в абазинском языке. – Черкесск: КЧИГИ, 2021. – 160 с.
7. Студенецкая Е.Н. Одежда народов Северного Кавказа XVIII–XX вв. – М.: Наука, 1989. – 284 с.

### ТАМГА «БОГ, ВЛАДЫКА ЧЕТЫРЁХ НАПРАВЛЕНИЙ», ОБЩАЯ ДЛЯ ТЮРКОВ И АМЕРИКАНСКИХ ИНДЕЙЦЕВ

*Р. Гулиев*

В представленной статье конкретно говорится о «Боге, владыке четырёх направлений» или символе «Тенгри», используемом американскими индейцами и азербайджанскими тюрками. На основе динамики развития искусства с точки зрения искусствоведения изучены наскальные рисунки, надгробия, статуэтки, предметы быта – керамическая посуда, ковровые изделия, образцы современного изобразительного искусства и отмечены сходные черты.

Следует отметить, что в исследовании проведён сравнительный анализ символов «Бог, владыка четырёх направлений», обнаруженных в культуре Азербайджана, Америки, Турции, Туркменистана, Грузии, Индии, Афганистана, Казахстана и других стран.

Сделан вывод о том, что как смысловая нагрузка, так и форма знаков, встречающихся в указанных регионах, очень близки друг к другу. Несомненно, что это клеймо, принадлежащее кочевым тюркам-огузам, распространялось ими, путешествуя и кочуя на четыре стороны света.

Правда, при таком представлении мы не говорим, что коренными племенами Америки являются огузы, но наличие схожих характеристик у обеих культур вызывает сомнение. На наш взгляд, это исследование откроет большой и рациональный путь для будущих исследований.

**Ключевые слова:** азербайджанские тюрки, американские индейцы, тамга, символ, искусство.

## **TAMGA «GOD, LORD OF THE FOUR DIRECTIONS», COMMON TO THE TURKS AND AMERICAN INDIANS**

*R. Guliyev*

The presented article specifically refers to the «God, the lord of the four directions» or the «Tengri» symbol used by the American Indians and Azerbaijani Turks. On the basis of the dynamics of the development of art from the point of view of art criticism, rock paintings, tombstones, figurines, household items - ceramic dishes, carpet products, samples of modern fine arts were studied and similar features were noted.

It should be noted that the study carried out a comparative analysis of the symbols «God, the lord of the four directions», found in the culture of Azerbaijan, America, Turkey, Turkmenistan, Georgia, India, Afghanistan, Kazakhstan and other countries. It is concluded that both the semantic load and the form of signs found in these regions are very close to each other. There is no doubt that this brand, belonging to the nomadic Oghuz Turks, was spread by them, traveling and wandering to the four cardinal directions.

True, with this representation, we do not say that the Oghuz are the indigenous tribes of America, but the presence of similar characteristics in both cultures is doubtful. In our opinion, this study will open a large and rational avenue for future research.

**Keywords:** Azerbaijani Turks, American Indians, tamga, symbol, art.

Тюркские народы и индейцы Америки имеют определённую общность языка и символики, связанную с условиями их миграции в глубокой древности. Данная проблема рассматривалась татарским исследователем А. Каримуллиным в его работе «Тюрки и индейцы Америки – истоки происхождения» [7]. Общие символы дают уникальную возможность идентификации и определения исторических связей, объединяющих их. В исследовании рассматривается символ «Бог, владыка четырёх направлений», который изображён на древних каменных артефактах, и его прохождение по «тюркскому генетическо-

му коду» от поколения к поколению до наших дней. Был проведён сравнительный анализ с использованием примеров тюркской культуры в целом. Обратим внимание, что в некоторых исследованиях этот символ называется «Власть Бога, распространяющимся в четырёх направлениях» [3, с. 143].

Развитие художественного мышления человечества привело к появлению новых форм, символов и образов. Например, открытие и обработка железа привели к возникновению мифологии Железного века. Древние люди рассматривали предметы, изготовленные из плавленного железа, как защитную силу. Ещё одним примером являются архаические векторные знаки (знаки в форме круга), которые относятся к периоду после открытия основных направлений ориентации в пространстве.

В целом, аура вокруг человеческого тела обозначается символами как распространяющаяся вперёд, назад, вправо, влево, вверх и вниз. Таким образом, символ четырёх направлений в круге изображается как шесть (четыре направления, вверх-вниз), восемь (четыре основных направления и промежуточные направления) и десять (четыре основных направления, промежуточные направления, вверх и вниз). Мы также видим, что этот символ применяется к кругу, состоящему из двенадцати делений, представляющих созвездия на небе. Они также связаны с символикой центра. Центр неба признаётся как полюсная звезда и известен как «Звезда Полярная». По мнению известного швейцарского психолога К. Густава Юнга, это первый «образ Бога», сформированный человечеством. Небо-земля, 4 направления, 4 знака зодиака, расположенных в 4 направлениях, Солнце и самое главное – символ «Полярной Звезды» символизируются этим знаком, который является Тамгой Тюркского Бога в тюркской мифологии.

«Бог, владыка четырёх направлений» – это тамга, которая впервые была обнаружена в древней цивилизации Шумеров, где употреблялись прототюркские слова, в регионах Междуречья (Тигра и Евфрата).

 – эти знаки мы видим во всех наскальных надписях, найденных в четырёх основных районах территории Азербайджана. Следует отметить, что этот символ также упоминается некоторыми исследователями как солнце. Например, среди петроглифов эпохи поздней бронзы – раннего железа, зафиксированных в памятнике Гямигая, есть рисунки, связанные с астральными верованиями древних земледельческо-скотоводческих племен (илл. 1). Они состоят из двойных кругов, восьмиугольных знаков, солнечных рисунков различной формы и других. Многие из них были найдены в разных уголках мира. Некоторые из изображений в форме «8» в Гямигая были найдены на глиняных горшках, принадлежащих Ходжалы-Гедабекской культуре. Они написаны в вертикальном и горизонтальном положениях, как

отдельно, так и вместе с изображениями людей и животных. Тела некоторых рисунков животных также имеют форму «8» [1, с. 233; 4, с. 61–62; 6; 2, с. 49]. Упомянутый знак мы также можем видеть в Гобустанских (Джингирдаг), Кельбаджарских петроглифах и Гейчинских наскальных рисунках на территории Азербайджана (илл. 2).

Солнечные символы рисуются в разных формах. Если обратиться к источнику для обоснования принадлежности одной их группы к эпохе поздней бронзы-раннего железа, то мы увидим, что на расписных сосудах указанного периода широко распространены лучевидные узоры. В сибирских петроглифах [8, с. 44–46], на глиняных горшках, относящихся к Ходжалы-Гедабекской культуре [6, с. 80–83], солярные рисунки, относящиеся к эпохе поздней бронзы-раннего железа, представлены в виде двойных выступов, с точкой или свастики внутри. Однако неправильно обобщать символ «Бог, владыка четырёх направлений», как солярный символ. Потому что этот знак не только круг, но и квадрат, и ромб. Если круглая форма встречается в Грузии, Афганистане и Индии, то все ее разновидности были обнаружены в Азербайджане и Турции.

Когда мы смотрим на положение четырёх элементов (вода, земля, воздух, огонь), составляющих символ «Бог, владыка четырёх направлений» в тюркской мысли, мы сталкиваемся с интересным и логичным объяснением. В мифологических текстах, особенно в космогонических мифах, мы находим представления о происхождении Вселенной. Вода, огонь, воздух, земля, рассматриваемые древними философами как первоначало, являются основными элементами, представляющими вселенную, типы существования и происхождение человека. Однако мы продолжаем наше исследование одного из таких элементов, «огонь». Огонь, по мнению австрийского невролога профессора Зигмунда Фрейда, сочетает в себе мужскую и женскую символику [5]. Дело в том, что одна из четырех частей символа, о котором мы говорим, представляет собой «тамгу Матери»  (Ана тамга), неся только женские характеристики.

Символ «тамга Матери» также встречается на некоторых гравюрах и печатях древней Месопотамии. В книге «Цилиндры печати Западной Азии» (*The Seal Cylinders of Western Asia*), изданной в Америке Уильямом Хейсом Уордом в 1910 году, ромбовидный знак упоминается как женская эмблема.



Его этимология представляет большой интерес для того, чтобы понять, как возникло слово «мать» (Ана) и какие этапы эволюции оно прошло. Для этого необходимо искать следы этого слова у шумеров, которые считаются одной из древнейших цивилизаций человечества и письменные тексты которых создают относительно ясную картину

нашего прошлого. У шумеров одна из богинь, характеризующих культ Матери и наиболее распространённая, называется «Инанна/Инана» (Ин + Мать (Ин + Ана)). По-видимому, к этой богине обращались как к «Матери».

По мнению лингвистов, это слово в переводе с шумерского означает «Небесная госпожа» (нин-ан-ак). Интересно, что слово «АМА» на шумерском языке, означающее «мать», состоит из звезды в графическом виде и окружающей её геометрической фигуры. Знак зодиака произносится как «АН» и в основном означает звезду, небо и бога [12].

Относительно «Ана тамга» можно сделать вывод, что, поскольку женское божество является творческим посредником на земле, логично, что она должна быть частью символа «Бог, владыка четырёх направлений». «Ана тамга» была обнаружена на Гобустанских наскальных рисунках и резьбе по камню периода мезолита в Азербайджане (илл. 3), на женских фигурках, принадлежащих к трипольской культуре в Юго-Восточной Европе (илл. 4) и на древней женской статуе на острове Хайна (илл. 5). Хайна – археологический памятник цивилизации майя на территории мексиканского штата Кампече. Хайна – это небольшой известняковый остров близ побережья п-ова Юкатан в Мексиканском заливе, где находился некрополь эпохи майя, знаменитый большим количеством найденных там керамических статуэток [13]. В Америке мы видим изображения этого символа разных размеров на женских фигурках, найденных в Мексике и Перу. «Ана тамга» не только несёт в себе женские черты, но и сочетает в себе функцию защиты и силы. В общем, в природе женщине свойственно оберегать ребёнка, которого она родила. Отсюда и значение символа.

В частности, следует отметить, что упомянутый нами символ «Бог, владыка четырёх направлений», также означает защиту. Именно по этой причине мы видим этот символ на многих одеждах воинов и правителей. Этот символ встречается у киммерийцев, которые переселились из Севера Чёрного моря и основали поселения в Азербайджане и Восточной Анатолии в VIII–VII вв. до н.э. В 1844 году итальянский археолог Алессандро Франсуа снова обнаружил этот символ на доспехе киммерийского воина, нарисованном на вазе, изображающей события Троянской войны. Самый древний «чёрный фигурный кратер» с 270 изображениями и 121 надписью был обнаружен во время раскопок рядом с Ротелло (Италия) возле киммерийской могилы вблизи города Клузи (этрuscoго города Кузиум) (илл. 6). Об использовании этого клейма киммерийцами свидетельствует и знак на щите, найденный в кургане IV века до н.э. на Северном Кавказе (илл. 7). Карачаево-балкарские тюрки сохранили этот знак под названием «Текмет» на своих флагах до советских времён. В мифологии карачаево-балкарцев также присутствует

представление о создании мира из четырёх стихий, присутствии единого творца-бога в качестве основы мира и символе тюркской культуры до прихода ислама, небесного цвета, который нашёл своё отражение в этой гармоничной образной форме. Следует особо отметить, что синий цвет, считающийся символом тюркизма, использовался именно в этом значении в трёхцветном флаге Азербайджана.

Исследования показывают, что знаки и символы на одежде – это не просто украшения или случайность. У них была функция «защиты», основанная на вере в смысл, который он несёт. Тамга «Бог, владыка четырёх направлений», покрывающий одежду киммерийского воина, основанный на ритмическом повторении на представленной вазе, является ярким примером веры в «защиту». Чтобы обосновать наше мнение, давайте взглянем на «заговорённые (тилсимли) рубашки», которые носили султаны в более поздней Османской империи. После принятия ислама на этой одежде стали появляться молитвы и суры из Корана. Такую одежду имели не только османские султаны, но и азербайджанские шахи. Например, защитные мотивы присутствовали в одежде 5-го Гянджинского хана Джавад-хана (1748–1804).

В древних центрально-американских цивилизациях майя, а также у племени хопи, которые считаются индейцами, обнаружены различные формы этого символа. Хопи, древние жители Америки, которые в настоящее время проживают в штате Аризона, до сих пор сохраняют этот символ. Их обычаи и традиции указывают на то, что они были под опекой инопланетян, которых они тогда называли «Капшинап», и которые считались их божественными учителями. Ясно, что эти «божественные существа» были учителями Хопи. В настоящее время старейшины племени создают изображения этих существ для молодого поколения, чтобы никто не забыл память о своих старых «учителях» [9]. На этом символе, сохраняемом Хопи, изображены солнце, луна и звезды (илл. 8). Мы также видели этот символ на камнях майя и на резных круглых камнях, которые изображали человека в одежде. Турецкий исследователь Тахсин Парлак отмечает, что древние тюрки, включая огузов, путешествовали по всему миру, включая Америку и Европу, и связывает проявление этого символа с огузами [11].

Кроме того, хотелось бы обратить внимание на используемые тюрками в «тенгрианстве» символы (илл. 9), обозначающий создание вселенной, бога Тенгри, проём крыши «дома» (юрт) и шаманский давул. Мы видим, что этот символ, который без надписей называется «Шанырак», – это название, данное кругу на вершине юртовых палаток тюркскими и монгольскими племенами в Средней Азии. «Шанырак» также представляет собой купол неба [10]. На нём орхонским древним тюркским алфавитом написано слово «Тенгри». Особо подчеркнём,

что другое название символа «Бог, владыка четырёх направлений» также используется как «Тенгри».

Как уже упоминалось, символы «Тенгри» стоят за обобщенными первоначальными толкованиями самых различных вариантов сакральных изображений, которые впоследствии были стилизованы и превращены в современные символы, и при этом полностью изменилось смысловое объяснение [3, с. 143–144].

Этот символ, относящийся к тюркам огузам, представлен в рельефах, наскальных рисунках, керамических сосудах, металлических и каменных резных изделиях, ювелирных изделиях и тканях в Азербайджане и Турции. В то же время он подобен символу «Бог, владыка четырёх направлений» стилизованных орнаментов ковров Казахстана, Туркмении и Киргизии. В Азербайджане в 2016 году использование этой тамги на ковре, представляющем тюркский мир, сотканном в столице Баку, является наглядным примером сохранения традиции (илл. 10). В наше время он не только применяется, но и используется турецкими художниками во всех областях искусства (особенно в изобразительном).

В современном азербайджанском изобразительном искусстве немало художников, сохраняющих символику, принадлежащую тюркам-огузам. Мир Теймур Мамедов (1947) – один из художников, пытающихся показать в своих работах историю и культуру Азербайджана, начиная с петроглифов Гобустана. Этот феноменальный человек, посвятивший своему искусству 50 лет своей жизни, отразил в своих произведениях то, что он видел, гуляя по территории Азербайджана. В работах художника можно найти все образы и символы, являющиеся образцами каменной пластики, которую он исследовал годами (илл. 11).

В заключение следует отметить, что это клеймо, объединяющее американских индейцев и азербайджанских тюрков и встречающееся во многих культурах, принадлежит тюркам-огузам, особенно кочевым огузам (Диш-огуз). Сходства обнаруживаются не только в обычаях, но и в древнем языке и религии, фольклоре и народной литературе. Правда, при таком представлении мы не говорим, что коренными племенами Америки являются огузы, но наличие схожих характеристик у обеих культур вызывает сомнение. Несомненно, что это клеймо, принадлежащее кочевым тюркам-огузам, распространялось ими, путешествуя и кочуя на четыре стороны света. На наш взгляд, это исследование откроет большой и рациональный путь для будущих исследований.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Baxşəliyev V.B.* Naxçıvanın qədim tayfalarının mənəvi mədəniyyəti. – Bakı: Elm, 2004. – 320 s.
2. *Əliyev V.H.* Gəmiqaya abidələri. – Bakı: Azərnaşr, 1992. – 79 s.

3. *Qurbanov Araz*. Damğalar, rəmzlər... mənim səmələr. – Bakı: Strateji Araşdırmalar Mərkəzi, 2013. – 327 s.
4. *Müseybli N.Ə*. Gəmiqaya. – Bakı: Çəşnişli, 2004. – 320 s.
5. *Uhri A*. Ateşin Kültür Tarihi. – Ankara: Dost Kitabevi, 2003.
6. *Гусейнова И.К.* Керамика Восточного Закавказья эпохи поздней бронзы и раннего железа XIV–IX вв. до н. э. – Баку: Элм, 1989, 128 с.
7. *Каримуллин Аббар*. Тюрки и индейцы Америки – истоки происхождения. – Алматы: Издательский дом «Кочевники», 2004. – 112 с.
8. *Окладников А.П., Окладникова Е.А., Запорожская В. Д., Скорынина Э.А.* Петроглифы Горного Алтая. – Новосибирск: Наука, 1981. – 140 с.
9. *Daniken E.V.* Hopi Yerlileri, Öğretmenlerini Unutturuyorlar. URL: [https://www.facebook.com/Astrosetastroloji/posts/1594758120586425/?paipv=0&eav=AfZ9dc-ubod-pcdyommxONh1aVk32QhIXim\\_3ekEb5aCd1A964mRqbeji3RvdX8TgwsU&\\_rd\\_r](https://www.facebook.com/Astrosetastroloji/posts/1594758120586425/?paipv=0&eav=AfZ9dc-ubod-pcdyommxONh1aVk32QhIXim_3ekEb5aCd1A964mRqbeji3RvdX8TgwsU&_rd_r)
10. [www.cumhuriyet.edu.tr](http://www.cumhuriyet.edu.tr)
11. <https://www.yenicaggazetesi.com.tr/dunyada-turk-izleri-4893h.htm>
12. <http://azeribaijani-studies.blogspot.com/2015/02/ana-damgasnn-izind.html>
13. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Хайна\\_\(остров\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Хайна_(остров))

## РОЛЬ НАУЧНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ В ВОЗРОЖДЕНИИ И РАЗВИТИИ ТРАДИЦИОННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕМЁСЕЛ В УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ

*Е.И. Ковычева*

Возрождение и сохранение традиционного декоративно-прикладного искусства – важная задача малочисленных народов и национальных регионов. В Удмуртской Республике эта задача решалась при участии учёных: историков, археологов, искусствоведов. На примере системы домов ремёсел при Министерстве культуры Удмуртии показана роль научного сопровождения их деятельности на протяжении тридцати лет. Научное руководство выразилось в написании концепции развития системы, экспедиционных исследованиях традиционных технологий и изделий, многочисленных публикациях результатов исследований, экспертизе качества художественной продукции мастеров. **Ключевые слова:** Народное искусство, Удмуртская Республика, научное сопровождение, сохранение технологий традиционных ремёсел.

## THE ROLE OF SCIENTIFIC SUPPORT IN THE REVIVAL AND DEVELOPMENT OF TRADITIONAL ARTISTIC CRAFTS IN THE UDMURT REPUBLIC

*E.I. Kovycheva*

The revival and preservation of traditional arts and crafts is an important task for small nations and national regions. In the Udmurt Republic, this problem was solved with the participation of scientists: historians, archaeologists, and art historians. On the example of the system of houses of crafts under the Ministry of Culture of the Udmurt Republic, the role of scientific support for their activities for thirty years is shown. Scientific guidance was expressed in writing the concept of the development of the system, expeditionary study of traditional technologies and

products, numerous publications of research results, examination of the quality of artistic products of masters.

**Keywords:** Folk art, Udmurt Republic, scientific support, preservation of technologies of traditional crafts.

Начиная с 1991 г., более тридцати лет успешно функционирует в структуре Министерства культуры Удмуртской Республики система из двадцати трёх районных (муниципальных) домов и центров декоративно-прикладного искусства и ремёсел во главе с Национальным центром ДПИ и ремёсел (далее – НЦДПИиР). Становление системы и её стратегическое развитие, концепции и уровень основных выставочных, конкурсных, просветительских мероприятий, мастерство коллективы и отдельных ремесленников курировали учёные, представители академических научных и образовательных учреждений Удмуртии. Результаты многолетней деятельности по возрождению, развитию, актуализации в современной культуре двадцати двух направлений традиционной художественной обработки материалов – это, несомненно, итог работы органов власти, способных и увлечённых этой непростой задачей организаторов, талантливых, преимущественно сельских по месту рождения художников, давших им качественное образование педагогов. Но правильные ориентиры, подтверждённые изысканиями множества ведущих российских и зарубежных учёных в области истории, этнографии, искусствоведения, базовые знания в области художественной культуры народов Удмуртии, основывающиеся на полевых экспедиционных исследованиях – вклад учёных в это непростое дело, всегда отмечавшийся в местных публикациях, но ещё мало известный в соседних регионах и России. Хотя задача возрождения и развития искусства каждого из многочисленных народов нашего государства остаётся очень значимой. От неё зависит рост духовной культуры, национального самосознания населения. Без знания корней и традиций, без гордости за художественные достижения предков нет веры в будущее, патриотизма, осознания своего места в стремящейся к унификации, теряющей важные гуманистические и экологические ценности глобальной культуре.

Кроме того, обращение к этой теме вызвано проблемами последних лет, которые возникли в Удмуртии вследствие непродуманных шагов руководства республики, решившего сделать существовавшую в системе культуры, финансируемую из бюджета систему домов ремёсел придатком туристического бизнеса. Глава республики рекомендовал главам муниципалитетов на выбор: урезать финансирование домов ремёсел, перевести в некоммерческие общественные организации (НКО), ликвидировать. В результате из отрасли произошёл резкий отток высоко квалифицированных кадров, готовившихся на протяжении

многих лет, нарушились формировавшиеся годами связи, упало качество изделий, заметно снизилась роль учёных. С принятием важных государственных документов: «Закона о нематериальном культурном наследии в Удмуртской Республике» (29.06.2021 г.) и «Закона о нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации» (20.10.2022 г.) разрушительные процессы удалось приостановить, но выстраивать концепцию развития системы до 2030 г. придётся уже с их учётом. Следовательно, богатый и непростой опыт Удмуртии в сфере развития художественных ремёсел под кураторством учёных должен быть интересен и полезен другим регионам.

Народное декоративно-прикладное искусство на территории Удмуртии существовало как отрасль натурального крестьянского хозяйства, обеспечивавшая потребности населения деревень в посуде, одежде, утвари, а также ремесленной деятельности городских жителей, где мастерство распространялось на производство обуви, мебели, украшенного оружия, столовых приборов, где заметным было влияние профессионального искусства, в том числе других регионов. Поскольку сельские художественные промыслы и ремёсла заметно преобладали и были самобытными, приезжие и местные учёные сосредотачивались на них. Первая волна интереса интеллигенции к творчеству крестьянских умельцев приходится на кон. XIX – нач. XX в., когда Вятское земство отбирает и посылает художественные изделия кустарей из Удмуртии на Всероссийскую выставку в Москве (1871), Екатеринбурге (1887), Казани (1890), Нижнем Новгороде (1896), Петербурге (1909, 1903, 1913) [14].

В 1920–1930-е гг. в советской России и в национальных республиках начинается формирование музейной системы, инициируется научное изучение, популяризация народного искусства. Открытие в 1936 г. в Ижевске Республиканского дома народного творчества сопровождалось организацией большой выставки в здании бывшего кафедрального Свято-Михайловского собора, использовавшегося как музей краеведения. Целью мероприятия был отбор произведений на Всемирную выставку в Париже (1937) и организация предприятий народных художественных промыслов (кустарных артелей) для нужд населения. В каталоге выставки были зафиксированы орнаментированные изделия из дерева, растительных материалов и кости, вышитые, вязанные, кружевные и узорно-тканые изделия, костюмы, музыкальные инструменты. Фотографии лучших экспонатов были отправлены в Париж, несколько ковров с изображениями вождей пополнили фонды Государственной Третьяковской галереи, часть работ перешла на хранение в Удмуртский научно-исследовательский институт (УИИЯЛ УдмФИЦ УрО РАН), Музей краеведения УАССР (Национальный музей УР им. К. Герда).

Следующий период интереса к народному декоративно-прикладному искусству приходится на 1970-е годы в связи с проведением Всесоюзных фестивалей, постановлением «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» (1978). Начинаются, а в следующем десятилетии продолжают активные археологические исследования, которые дают ценный художественный материал, ежегодные полевые экспедиции по сбору музейных коллекций местных музеев, в которых наряду с учёными из Удмуртии участвуют этнографы из центральных научных заведений, музеев финно-угорских республик и стран. Всё это усиливает публикационную активность, причём труды учёных разных специальностей дополняют друг друга, исследования в виде диссертаций, под руководством маститых учёных, получают известность в научном мире страны и ближнего зарубежья.

Большую роль для возрождения народных ремёсел играют следующие научные труды. Московский этнограф В.Н. Белицер, которая приехала в Удмуртию для сбора материалов еще в 1930-е годы, выпустила книгу [1], где отражены особенности локальных костюмных комплексов, в том числе крой, без чего невозможны современные реконструкции традиционной праздничной одежды. Под руководством археолога В.А. Семёнова был издан на материалах вышивки и ткачества альбом рисунков [16], который до сих пор служит пособием для мастеров, хотя содержит только графические прорисовки без учёта цвета и привязки к изделиям. Художник С.Н. Виноградов, работавший в 1969–1973 гг. в искусствоведческом секторе УдНИИ и выезжавший в экспедиции, выпустил книгу [2] с авторскими рисунками. Ценным источником является его брошюра по удмуртскому орнаменту с названиями узоров, по сведениям информантов из народа, что позволяет сегодня использовать эти термины, как информацию о народном быте и мировоззрении. Публикация, к сожалению, также отделяет орнаменты от вещевого материала, локализованного территориально. Эту задачу успешнее решает альбомное издание К.М. Климова [3], работавшего над кандидатской диссертацией в Московском научно-исследовательском институте художественной промышленности (НИИХП), деятельность которого вызвала в 1970-е годы активное изучение народного искусства регионов. Возрождение утраченных промыслов мыслилось в свете новых постановлений об их промышленном развитии. Как плановое производство в Удмуртии возникла тогда Ижевская фабрика художественных товаров. Отношение к историческим образцам при требовании выпуска машинных товаров народного потребления было формальным, орнаментальные композиции составляли приезжие выпускники столичных вузов. Однако, это время стало периодом накопления знаний о народном искусстве. В Удмуртию приезжали учёные российского уровня, вышел

первый обобщающий альбом ленинградского учёного Т.А. Крюковой [10]. Активно пополнялись коллекции Национального музея и Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств. Эти материалы легли в основу популярного альбома искусствоведа К.М. Климова [4]. Фундаментальный труд этого автора [5], написанный под влиянием идеи М.А. Некрасовой о синкретизме народного искусства как части духовной культуры этносов, не получил достойного иллюстративного материала, но может рассматриваться как продолжение его же альбомных изданий. Собрание фондов народного искусства в НЦМУР им. К. Герда – результат экспедиционной деятельности в 1971–2003 гг. заведующей отделом этнографии С.Х. Лебедевой. Коллекции стали доступны мастерам домов ремёсел, благодаря её популярным книгам [12,13]. Коллекция изделий традиционного ремесла в УРМИИ собиралась в 1982–1988 гг. под руководством И.А. Косаревой. Её опыт исследователя сложился во время обучения в Ленинградском университете. Под руководством заведующей сектором народного искусства Русского музея И.Я. Богуславской была защищена дипломная работа на полевом материале «Художественная обработка дерева и древесных материалов у удмуртов» (1982), а обучение в аспирантуре на кафедре этнологии МГУ у известного исследователя этнографии финно-угорских народов Поволжья К.И. Козловой завершилось написанием кандидатской диссертации и одноименной монографии [7]. Учёный объехала с фотоаппаратом поселения удмуртов за пределами основной территории проживания, собрала богатейший материал для обобщений в районах самой Удмуртии, что легло в основу её монографии [8] и иллюстрированного издания [9]. Это самое полное представление о технологиях и орнаментальном строе узорного ткачества во множестве его локальных проявлений, в том числе – в искусстве народных ткачих, сохранивших уникальные традиции своей местности. Блестящий знаток не только ткачества, но и вышивки, художественной деревообработки, костюмных комплексов удмуртов разных территорий проживания еще ждёт возможности опубликовать собранные ею материалы, которые, без сомнения, станут настольной книгой для мастеров последующих поколений. Для специалистов по этническому костюму ценным изданием является книга преподавателя Удмуртского государственного университета Л.А. Молчановой [15]. Семантический подход к костюму и его орнаментике, интуиция и вкус художника, восстановившего археологические костюмные комплексы древних удмуртов, опыт модельера и преподавателя композиции костюма позволили автору стать авторитетом для современных художников этнической моды. Опыт преподавания учебного курса «Народная игрушка» автора этих строк Е.И. Ковычевой лёг в основу одноимённой книги [6], стал полезен мастерам домов ре-

мёсел, создающих тряпичных традиционных кукол, игрушку из глины и растительных материалов.

Представив научные издания по народному декоративно-прикладному искусству Удмуртии – необходимый пласт знаний для возрождения опыта ремесленных технологий, вернёмся к истории создания системы домов ремёсел в Удмуртии и проанализируем роль учёных в выборе стратегии их развития. Период упадка традиционных ремёсел продолжался до 1991 г., когда по инициативе министра культуры А.П. Сидоровой при консультативном участии учёных УИИЯЛ был открыт Национальный дом ДПИ и ремёсел в Ижевске, начала формироваться сеть домов ремёсел в районных центрах Удмуртии. В 1992–1995 гг. под руководством директора Республиканского объединения по народному творчеству и ДПИ Г.В. Чайникова (позже, министра культуры), директора НЦДПИиР В.Д. Сафронова была составлена документация, принято решение администраций районов об обеспечении материально-технической базы домов ремёсел, которым были переданы ветхие здания, оборудование, набраны штаты, открыто бюджетное финансирование. В 2001 г. докторами исторических наук К.И. Куликовым (1937–2023) и М.Г. Ивановой (1945–2020) была разработана «Научная концепция развития ДПИ и ремёсел УР», утверждённая Коллегией Министерства культуры. На основе этой концепции разработана программа, которая ставила задачи: «сохранение, возрождение, развитие художественных промыслов и ремёсел Удмуртии, пропаганда древнего искусства и современной культуры удмуртского народа через изделия ДПИ, воспитание художественного вкуса и технологического мастерства. <...> исследование истории и восстановление утраченных технологий народных промыслов и ремёсел. В целях накопления методического материала *проводятся этнографические экспедиции; разрабатываются научно-теоретические основы, <...> изготавливаются традиционные виды изделий ДПИ и проводится систематический научный анализ их художественно-эстетического и технического уровня (курсив автора)*» [11, с. 9–10]. Запланировано: проведение общих и обменных тематических выставок, участие в республиканских праздниках, обучение молодых кадров, курсы и стажировки по всем видам ДПИ, кружковая работа для населения и детей, формирование компьютерного банка данных и фонда лучших изделий для будущего музея. Результатом программы должно было стать формирование слоя ремесленников (в том числе, надомников), снижение уровня безработицы на селе, стабилизация общественных процессов. Таким образом, в концепции К.И. Куликова и М.Г. Ивановой было заложено видение домов ремёсел как системы во главе с НЦДПИиР, который с 1996 г. возглавлял талантливый организатор Р.М. Каримов (1946–2020). Роль учёных была

очень заметной при проведении обучающих семинаров, планировании и обсуждении республиканских выставок и фестивалей, формировании фонда образцовых изделий. В концепции сохранения традиционного ДПИ значительная роль была отведена созданию «школы ткачества», за что в 2012 г. курировавшие направление учёные (В.Е. Владыкин, М.Г. Иванова, В.Б. Кошаев) и руководители системы (Засл. работники культуры РФ Р.М. Каримов и Н.М. Собина) были удостоены Премии Правительства Российской Федерации в области культуры и искусства.

В 1997 г. был организован Художественно-экспертный совет (ХЭС), в который в разное время входят доктора исторических наук К.И. Куликов, М.Г. Иванова, В.Е. Владыкин, доктора искусствоведения В.Б. Кошаев, Е.И. Ковычева и др., приглашаются квалифицированные учёные и специалисты в разных видах ДПИ. Основными задачами ХЭС является: выработка рекомендаций по определению перспективных для Удмуртии видов ДПИ и ремёсел, участие в планировании и осуществлении мер, направленных на сохранение и развитие видов ДПИ и ремёсел, совершенствование профессионализма мастеров через оценку изделий. В 2019–2022 гг., когда ХЭС существовал в Республиканском доме народного творчества (РДНТ) УР при отделе ДПИ (материального и нематериального культурного наследия) в его функции добавилась подготовка предложений по нормативно-правовому урегулированию отношений в сфере сохранения культурного наследия.

Огромную роль в становлении мастерства играет правильное понимание и соблюдение профессиональных основ народного декоративно-прикладного искусства, критерии оценки изделий, в формулировке которых ученые руководствуются положениями, принятыми на сегодняшний день в науке о народном искусстве. Главным требованием является *соблюдение принципов народного искусства*: рукотворности (работа руками, дающая понимание свойств материалов), коллективности (преемственности опыта, опоре на этнографические образцы), традиционности (верности идеалам народа).

В современной ситуации названные принципы имеют всё меньше веса; в народное искусство приходят художники, получившие образование в учебных заведениях, где преобладает академическая подготовка, любители-самоучки, и очень редко – потомственные мастера. Изменились ценностные ориентиры населения. В обществе потребления развит культ наживы, с помощью средств коммуникаций навязан чуждый народной культуре образ жизни, в сторону развлекательности и внешней красоты исказились запросы покупателей. В результате размывается мотивация и критерии мастерства народного художника. Отсюда, необходимость выработки и поддержки средствами материального и морального поощрения строгого, но обоснованного разде-

ления изделий на категории, каждая со своими чёткими образными свойствами, функциями, формальными признаками, потребителями.

Для этого учёные внушает мастерам чёткий и недвусмысленный понятийный аппарат. *Народное (крестьянское) декоративно-прикладное искусство* – украшенные предметы быта в ансамбле народного костюма и жилища, созданные крестьянами для своего обихода. Обладает синкретизмом (неразрывностью) функций: практической, обрядово-праздничной, воспитательной, эстетической. *Народные промыслы* – изделия, созданные на продажу мастерами-ремесленниками, на основе местных канонов. *Традиции* – признанные коллективом образцы, в которых сосредоточились идеальные представления о мире, отобранные вековым опытом технологии обработки материалов, представления народа о красоте. *Канон (локальный стиль)* – формальные признаки узнаваемости изделий мастеров одного центра народного искусства, зависят от свойств материалов и инструментов, местных приёмов работы и представлений о прекрасном (символика, идейное содержание, орнаментальный строй). *Профессионализм* в народном искусстве выражается в понимании назначения вещи, лаконичности и орнаментальности, подчинения декора форме, уважении к природным свойствам материалов. В противовес профессионализму недопустим *любительский подход*: он выражается в непонятном назначении изделия, утрате им практической функции, излишней декоративности, отсутствии связи декора и формы, подмене одного материала другим.

Создание фонда образцовых изделий (музея народного ДПИ Удмуртии, планируемого, но до сих пор не созданного в условиях снижения финансирования), а также доступного всем мастерам и потребителям электронного каталога образцов – это путь к совершенствованию мастерства. Размещение изделий в каталоге подтверждает необходимость дальнейшего развития в доме ремёсел того или иного направления ДПИ, влияет на аттестацию и закрепление кадров. Учитывая сложность функционирования произведений народного ДПИ в современной действительности, учёными были выработаны три категории изделий и критерии их оценки. *Особо ценное изделие* обладает национальной (локальной) узнаваемостью, высокой художественной ценностью, профессионализмом исполнения, синкретизмом практической, воспитательной, эстетической, праздничной функций. В наличии ясное назначение вещи, значительное идейно-образное содержание, лаконичность, владение ручными технологиями и приёмами обработки материалов. Высокая художественная ценность выражается в композиционном мастерстве, ансамблевом видении, владении колоритом, средствами орнаментальной композиции, эстетикой формообразования, единством формы и декора, понимании эстетических

свойств материалов. Современность выражается в понимании высокой потребности населения и общества в этом изделии. Это назначение вещи, заключающееся в праздничном оформлении жилых и общественных интерьеров, создании национально-узнаваемого облика людей, идейно-образном обогащении их повседневного и праздничного быта. Рекомендовано для музейного хранения, сохранения в фонде образцов, для выставок, для представительских подарков.

*Изделие для популяризации* обладает свойствами современного народного искусства, художественной ценностью и мастерством исполнения, яркой национальной (локальной) узнаваемостью, способностью к тиражированию, торговой привлекательностью. В наличии признаки народного искусства промыслового типа. Выражены признаки национальной (локальной) узнаваемости, то есть каноничность, верность традиционным образцам. Современность выражается в возможности изделия стать сувениром, памятным подарком, отражающим узнаваемый образ местной культуры. Рекомендовано для розничной продажи. Возможность тиражирования достигается изготовлением однотипных вещей, отбором формы и декора, экономией материалов и трудовых усилий, разделением труда.

*Экспериментальное изделие* обладает свойствами современного народного искусства, художественной ценностью и мастерством исполнения, но имеет заметное авторское начало. В наличии признаки народного искусства и творческой индивидуальности автора. Есть черты национальной узнаваемости, но они сочетаются с поиском новизны в форме, декоре, применении новых материалов, современных технологий обработки. У экспериментальных изделий есть возможность стать традиционными, если их примет коллектив, найдутся подражатели. Рекомендуются для продажи покупателям, которые ценят новизну в прочтении традиций.

Таким образом, роль научного сопровождения в возрождении, сохранении и актуализации традиционного ДПИ и ремёсел в Удмуртской Республике была значительной уже в момент формирования и становления системы домов ремёсел. Сегодня значение научных знаний, обоснованных критериев мастерства возрастает. Именно учёные должны взять на себя задачу создания концепций развития с заметной ролью научно-методического направления работы, участвовать в консультациях и обучении мастеров, экспертизе и отборе изделий на выставки и в каталоги, анализе и обобщении ценного опыта.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Белицер В.Н.* Народная одежда удмуртов (материалы к этногенезу). – М., 1951.
2. *Виноградов С.Н.* Удмуртская одежда. – Ижевск, 1974.

3. *Климов К.М.* Ансамбль как образная система в удмуртском народном искусстве XIX – XX вв. – Ижевск, 1999.
4. *Климов К.М.* Удмуртское народное искусство: Альбом. – Ижевск, 1988.
5. *Климов К.М.* Удмуртское народное ткачество. – Ижевск, 1979.
6. *Ковычева Е.И.* Народная игрушка. – Ижевск, 2006; Москва: Владос, 2010.
7. *Косарева И.А.* Традиционная женская одежда периферийных групп удмуртов. – Ижевск, 2000.
8. *Косарева И.А.* Этнографические группы удмуртского народа (опыт выделения). – Казань, 2017.
9. *Косарева И.А.* Искусство узорного ткачества удмуртского народа. – Ижевск, 2021.
10. *Крюкова Т.А.* Удмуртское народное изобразительное искусство. – Л., 1973.
11. *Куликов К.И.* Возрожденная древность. Народное декоративно-прикладное искусство Удмуртии: Альбом. – Ижевск: УИИЯЛ Уро РАН, 2005. – 196 с.
12. *Лебедева С.Х.* Удмуртская народная одежда. – Ижевск, 2008.
13. *Лебедева С.Х.* Удмуртская вышивка. – Ижевск, 2010.
14. *Лигенко Н.П.* Крестьянская промышленность Удмуртии в период капитализма (60–90-е гг. XIX в.). – Ижевск, 1991. – 176 с.
15. *Молчанова Л.А.* Удмуртский народный костюм: история и символика. – Ижевск, 2006.
16. *Семенов В.А.* Удмуртский народный орнамент. – Ижевск, 1964.

## **КОНЦЕПЦИЯ И РЕАЛИЗАЦИЯ ЭНЦИКЛОПЕДИИ «УДМУРТСКАЯ РЕСПУБЛИКА: ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕМЁСЛА»**

*О.Л. Пислегова*

В статье рассматриваются основные этапы развития уникальной системы деятельности по сохранению, возрождению и развитию народного декоративно-прикладного искусства в Удмуртской Республике. Процесс формирования академического труда «Удмуртская Республика: декоративно-прикладное искусство и художественные ремёсла». В подготовке энциклопедии приняли участие сотрудники Удмуртского института истории, языка и литературы Удмуртского федерального исследовательского центра Уральского отделения Российской академии наук, Удмуртского регионального отделения Всероссийской общественной организации «Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры», специалисты отдела по работе с нематериальным культурным наследием Республиканского дома народного творчества, преподаватели Удмуртского государственного университета, руководители и мастера центров и домов ремёсел, отделов и управлений культуры районных и городских администраций. В книге представлены более 600 понятийных и биографических статей, рассмотрены основные направления декоративно-прикладного искусства, содержится информация о подготовке мастеров в Удмуртии.

**Ключевые слова:** энциклопедия, декоративно-прикладное искусство, художественные ремёсла, мастера, понятийные и биографические статьи, центры и дома ремёсел, национальный центр декоративно-прикладного искусства и ремёсел, традиционная культура.

## THE CONCEPT AND IMPLEMENTATION OF THE ENCYCLOPEDIA «UDMURT REPUBLIC: DECORATIVE AND APPLIED ARTS AND CRAFTS»

*O.L. Pislegova*

The article discusses the main stages of the development of a unique system of activities for the preservation, revival and development of folk decorative and applied art in the Udmurt Republic. The process of formation of academic work «Udmurt Republic: decorative and applied arts and crafts». The preparation of the encyclopedia was attended by employees of the Udmurt Institute of History, Language and Literature of the Udmurt Federal Research Center of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, the Udmurt regional branch of the All-Russian Public Organization «All-Russian Society for the Protection of Historical and Cultural Monuments», specialists of the Department for work with Intangible Cultural Heritage of the Republican House of Folk Art, teachers of the Udmurt State University, managers and masters centers and craft houses, departments of culture of district and city administrations. The book presents more than 600 conceptual and biographical articles, examines the main directions of decorative and applied art, contains information about the training of masters in Udmurtia.

**Keywords:** encyclopedia, decorative and applied art, artistic crafts, craftsmen, conceptual and biographical articles, centers and craft houses, national center of decorative and applied arts and crafts, traditional culture.

Народные художественные ремёсла Удмуртской Республики занимают особое место в жизни и истории народа, являясь одной из форм народного творчества, предметом национального вклада в культурное наследие России. В 1991 году Правительство Удмуртской Республики поддержало инициативу министра культуры А.П. Сидоровой по открытию Национального центра декоративно-прикладного искусства и ремёсел (НЦДПИИР) и созданию на базе районных сельских учреждений культуры муниципальных центров и домов ремёсел, деятельность которых должна быть направлена на возрождение технологий традиционных ремёсел. Основной целью деятельности НЦДПИИР и сети центров и домов ремесел было создание высоко художественных уникальных, этнически узнаваемых самобытных изделий декоративно-прикладного искусства в соответствии с «Научной концепцией развития народного декоративно-прикладного искусства и ремёсел в Удмуртской Республике», авторы: доктор исторических наук К.И. Куликов и доктор исторических наук М.Г. Иванова [1].

Благодаря тесному сотрудничеству Министерства культуры Удмуртской Республики с учёными, искусствоведами, историками в течение сравнительно небольшого периода была выстроена уникальная система деятельности по сохранению, возрождению и развитию народного декоративно-прикладного искусства, включающая сеть центров и домов ремёсел по всей республике во главе с методическим

центром НИЦДПИиР. Возрождено 22 вида декоративно-прикладного искусства и художественных ремесёл. За большую работу «по организации эффективно-действующей сети центров и домов ремёсел в Удмуртской Республике» группа директоров была удостоена звания лауреатов Государственной премии Удмуртской Республики в области литературы, искусства и образования. Научная и практическая работа по воссозданию ранее утраченных технологий удмуртского ткачества, группа учёных и работников культуры была отмечена премией Правительства Российской Федерации в области культуры и премией Правительства Российской Федерации «Душа России» в области народного творчества, и эта работа успешно продолжается.

По предложению А.П. Сидоровой, экс-министра культуры УР, вед. специалиста отдела междисциплинарных исследований Удмуртского института истории, языка и литературы УдмФИЦ УрО РАН на рубеже 30-летия уникальной системы была начата работа по подготовке энциклопедии «Удмуртская Республика: декоративно-прикладное искусство и художественные ремёсла».

В целях создания основ для более эффективного, динамичного развития муниципальных центров и домов ремёсел во главе с отделом декоративно-прикладного искусства и ремёсел Республиканского дома народного творчества был подготовлен План мероприятий («дорожная карта») по сохранению и развитию декоративно-прикладного искусства и традиционных ремёсел в Удмуртской Республике на 2019–2020 годы и на период до 2025 года, утверждённый приказом Министерства культуры Удмуртской Республики от 05 ноября 2019 года № 01/01-05/348, в которую был включён пункт по созданию энциклопедии со сроком реализации – 2 года.

Создание энциклопедии стало возможным благодаря финансовой поддержке Министерства культуры УР, а также гранта Президентского фонда культурных инициатив. Авторами проекта по созданию энциклопедии «Территория ремесла: современное прочтение» выступили: экс-министр культуры УР, ведущий специалист отдела междисциплинарных исследований Удмуртского института истории, языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук А.П. Сидорова и заведующая отделом по работе с нематериальным культурным наследием Республиканского дома народного творчества О.Л. Пислегова. Над реализацией проекта работали Удмуртское региональное отделение Всероссийской общественной организации «Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры», Удмуртский институт истории, языка и литературы УдмФИЦ УрО РАН и Республиканский дом народного творчества. Подготовка энциклопедического издания потребовала привлечения широкого круга выдающихся авторов-учёных,

а также редакционного коллектива высокой квалификации, имеющего многолетний опыт работы по созданию подобных изданий. Отбор статей в словнике энциклопедии был произведён с большой тщательностью. Если это касается библиографических статей, то при этом он основывался на экспертных оценках значимости деятельности персоналий, вклада в соответствующую отрасль знания. Кандидатуры мастеров центров и домов ремёсел были отданы на рассмотрение районам. Оценки понятийных статей достигались в результате широкого обсуждения словников научными консультантами, членами редколлегии. Научно-редакционный совет энциклопедии совместно с редакционной коллегией подготовили словник, рабочий документ энциклопедии, в котором в алфавитном порядке был дан полный перечень названий статей, терминов с краткой аннотацией, нормативно-правовых документов, касающихся декоративно-прикладного искусства. Были отражены основные этапы становления и развития, места бытования ремёсел, история создания и современное состояние домов ремёсел, виды традиционных ремёсел, персоналии – статьи об организаторах системы декоративно-прикладного искусства, мастерах и их выдающихся работах, о преподавателях Удмуртского государственного университета и др. учебных заведений, занимающихся подготовкой кадров.

Энциклопедия состоит из 2 главных разделов: словарной части и информации о районах, в которых действуют центры и дома ремёсел республики.

Энциклопедические статьи имеют следующую структуру.

Биографическая статья: 1) фамилия, имя, отчество; псевдоним; 2) даты жизни – число, месяц, год рождения (смерти); 3) место рождения (и смерти); 4) дефиниция – специальность, профессия, род занятий; почётные звания и учёная степень (с указанием года присвоения); 5) образование (спец. ср. и высшие учеб. заведения, когда окончил); 6) основные этапы трудовой, творческой деятельности; 7) в каком виде ремёсел трудится (учителя, оказавшие значительное влияние на ремесло); 8) уникальность изделий, сохранение традиций; 9) вклад в соответствующую область ДПИ; 10) количество особо ценных изделий, находящихся в каталогах; 11) подготовка кадров (ученики); 12) государственная и общественная деятельность (работа в государственных, профсоюзных организациях, научных обществах, депутатство); 13) награды (ордена и высшие премии); 14) библиография (сочинения и публикации о деятеле и его творчестве в изданиях, журналах; 15) фотография.

Статьи о центре и доме ремёсел (учебном заведении): 1) название (полное и сокращ.); 2) тип учреждения, ведомственная принадлежность; 3) дата основания, местонахождение; 4) историческая справка (дата открытия, время функционирования, если происходили реор-

ганизации, описать их с указанием дат), краткая характеристика основных этапов и содержания деятельности учреждения, вклад в развитие культуры; современная структура учреждения; статистические данные; ведущие мастера, их роль, прославленные воспитанники; – Ф.И.О. руководителей учреждения, внесших наибольший вклад в его развитие, годы их деятельности; награды учреждения; 6) библиография; 7) иллюстрации.

В рамках проекта «Территория ремесла: современное прочтение» ведущие специалисты отдела междисциплинарных и прикладных исследований Удмуртского института истории, языка и литературы УдмФИЦ УрО РАН А.П. Сидорова и С.Д. Смирнова с целью изучения развития промыслов и художественных ремёсел на территории Вятской губернии выезжали в г. Киров. Материал по данной теме изучался в фондах Кировской областной научной библиотеки им. А.И. Герцена и Кировского областного краеведческого музея. В целях сбора информационного и фото материала состоялись выезды команды проекта «Территория ремесла: современное прочтение» в составе специалистов отдела по работе с нематериальным культурным наследием Республиканского дома народного творчества в районы Удмуртии.

Также была создана электронная энциклопедия «Декоративно-прикладное искусство и художественные ремёсла Удмуртии». Сайт включает в себя разделы: энциклопедия, центры/дома ремёсел, электронный каталог, новости и медиатека. Электронный сборник может с лёгкостью распространяться как посредством оптических носителей и разного рода накопителей, так и в различных виртуальных общедоступных сетях.

За сравнительно короткий срок (1 год и 2 месяца) на средства гранта был сформирован полный систематизированный печатный и электронный свод материалов, который помогает создать и презентовать в учреждениях культуры и образования принципиально новую научно-информационную базу и целостное представление о развитии уникальных самобытных традиций удмуртского декоративно-прикладного искусства, процессе возрождения художественных ремёсел в регионе. На основе исследования популяризировать и внедрять в практику выявленный потенциал работы муниципальных центров и домов ремёсел с целью совершенствования их деятельности. Энциклопедия и интернет-сайт может послужить источником знаний не только для руководителей учреждений культуры, мастеров центров и домов ремёсел, студентов высших и средних специальных учебных заведений, молодёжи, но и для руководителей органов власти Удмуртии, а также России.

Энциклопедия народных художественных ремёсел Удмуртской Республики – уникальное произведение, которое ещё не издавалось

в России и приурочено к Году культурного наследия народов России. В книге объёмом 656 листов собрано более 600 понятийных и биографических статей и более 3000 иллюстраций. Всего было подготовлено и обработано более 5 тыс. фотографий. Центрами и домами ремёсел были подготовлены материалы о 328 мастерах декоративно-прикладного искусства. Уникальное тематическое издание тиражом в 480 экземпляров поступило в районные библиотеки, центры и дома ремёсел, в учреждения культуры, науки и образования Удмуртии, а также в регионы России.

Работу команды проекта и всех, кто был к ней причастен, можно считать успешной, т. к. коллективом была правильно поставлена главная задача: создание высококачественного продукта. Был тщательно подобран редакционный состав, экспертная группа и члены проектной команды. В данную работу активно включились учреждения культуры и образования УР. Предоставленная ими информация была качественной и оперативной.

Взаимодействие «Наука – образование – культура», сложившееся в начале развития уникальной системы деятельности по сохранению, возрождению и развитию народного декоративно-прикладного искусства в Удмуртской Республике, сегодня продолжается и результатом этой синергии можно считать академический труд – энциклопедию «Удмуртская Республика: Декоративно-прикладное искусство и художественные ремёсла Удмуртии».

Данная работа стала выдающимся историко-культурным событием и имеет огромное значение для дальнейшего развития декоративно-прикладного искусства и художественных ремёсел не только Удмуртской Республики, но и России в целом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Куликов К.И., Иванова М.Г. Научная концепция развития народного декоративно-прикладного искусства и ремёсел в Удмуртской Республике. – Ижевск, 2001.

## **КЪЫЛ КЪОБУЗ – ТРАДИЦИОННЫЙ СТРУННО-СМЫЧКОВЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКОГО НАРОДА**

*Л.Н. Халкечева*

Исследование посвящено народному струнно-смычковому музыкальному инструменту карачаево-балкарского народа *къыл къобузу*. Приводится описание этого старинного национального музыкального инструмента: форма и особенности изготовления, функциональное назначение – использование в быту, в обрядах, упоминания в фольклоре. Автор обращается к трудам исследователей конца XIX – начала XX в., в которых встречаются сведения о технике игры и способах звукоизвлечения на инструменте, приводятся фотографии из

разных источников, а также названия аналогичных музыкальных инструментов у других народов Кавказа.

**Ключевые слова:** струнно-смычковый инструмент, *кьыл кьобуз*, музыкальный фольклор, танцевальные наигрыши, обрядовая музыка.

## KÝL KOOBÚZ – TRADITIONAL STRING-BOWED MUSICAL INSTRUMENT OF THE KARACHAY-BALKAR PEOPLE

*L.N. Khalkecheva*

The study is devoted to the folk string-bowed musical instrument of the Karachay-Balkarian people, *kýlkobúzu*. The description of this ancient national musical instrument is given: the form and features of manufacture, functional purpose – use in everyday life, in rituals, mentions in folklore, etc. The author refers to the works of researchers of the late XIX – early XX centuries, in which there is information about the technique of playing and methods of sound production on the instrument, photographs from various sources are given, as well as the names of similar musical instruments from other peoples of the Caucasus.

**Keywords:** string-bowed instrument, *kýlkyobuz*, musical folklore, dance games, ritual music.

Традиционный музыкальный инструментарий карачаево-балкарского народа<sup>1</sup> состоит из ударных (*хáрс*, *дауурбáз*), духовых (*сыбызгьы́*, *гыбыт кьобуз*, *сурна́й*, *сырыйна́*) и струнных (*кьыл кьобуз*, *кьакьгьáн кьобуз*, *кьынгьыр кьобуз*) инструментов. Статья посвящена описанию старинного народного струнно-смычкового музыкального инструмента *кьыл кьобу́за* – обращение к трудам исследователей, в которых упоминается *кьыл кьобу́з*, о способах звукоизвлечения на инструменте, а также применение его в быту и обрядово-ритуальной практике, использование примеров из фольклора.

*Кьыл кьобу́з* – старинный национальный двухструнный смычковый музыкальный инструмент карачаевцев и балкарцев, относящийся к хордофонам<sup>2</sup>. Корпус инструмента выдолблен из цельного куска дерева, со струнами из конского волоса (от слова *кьыл* (кар.-балк.) – волос) (рис. 1).

Одним из первых исследователей, описавших карачаево-балкарские народные инструменты, был композитор С.И. Танеев. Он побывал в Балкарии (в Баксанском ущелье) в 1885 году, путешествуя в Сванетию вместе с известными учёными И.И. Иванюковым и М.М. Ковалевским –

---

<sup>1</sup> Карачаевцы и балкарцы – древнейшие тюркоязычные народы, живущие в предгорьях и ущельях Центрального Кавказа.

<sup>2</sup> Хордофо́н – музыкальный инструмент, в котором элементом, издающим звук, является струна (струны), натянутая между двумя фиксированными точками. В эту группу включаются практически все струнные инструменты и множество клавишных инструментов, например, фортепиано и клавесин.

авторами очерка «У подошвы Эльбруса» [5, с. 83–112]. В этом очерке приводится статья композитора в качестве заметки «О музыке горских татар», где находим, в том числе, и подробное описание *кьыл кьобуза*: «<<...>> Другой инструмент – смычковый кобуз в роде скрипки с 2-мя струнами, состоящими каждая из 10–12 конских волос, настроенных в чистую квинту в одночертной октаве. В прежнее время строй инструмента был в кварту. Резонатор узкий, оканчивающийся острым концом. Верхняя доска его делалась прежде из бараньей кожи, теперь из дерева. Объём кобуза приблизительно в 1 1/2 октавы от е до h. Смычком служит небольшой, согнутый в виде лука, прут с натянутыми конскими волосами. Смычок натирается варом, которым с одной стороны обмазан и сам инструмент. Звук кобуза слабый, жалобный, напоминающий скрипку с сурдиною<sup>1</sup>. У меня до сих пор не изгладилось чрезвычайно поэтическое впечатление той ночи, когда мы перед перевалом через Донгузорун расположились на ночлег у костра, на горе Хотитáу, и засыпали под жалобные звуки кобуза, на котором старый князь учил своего сына горским песням» [12, с. 95–96].

Характеристика, данная С.И. Танеевым звуку смычкового кьобуза как «слабого, жалобного, напоминающего скрипку с сурдиною», связана с конструктивно-морфологическими и акустическими свойствами самого инструмента. Прежде всего, на приглушённое звучание инструмента оказывал влияние материал струн кьобуза, сделанных из конского волоса. Несмотря на значительную практичность и выносливость этого материала (они очень прочные, упругие, длительное время сохраняют свои конструктивные особенности), применение конского волоса влияет на специфическое звучание инструмента. По мнению учёных, использование для звукоизвлечения волосяных струн является наиболее архаичным в истории музыкальной культуры. Читаем у С. Утегалиевой, «Конский волос, возможно, один из первых, уникальных природных материалов, используемых древним человеком для извлечения собственно музыкального звука» [14, с. 40].

Вплоть до конца XIX – начала XX вв. *кьыл кьобуз* имел широкое распространение в Карачае и Балкарии, о чём указывается в многочисленных письменных упоминаниях инструмента в трудах ряда исследователей, описывавших в разное время быт карачаевцев и балкарцев [12, с. 94–98; 17; 4, с. 3–24; 6; 20, с. 64–65; 11, с. 18]. Обыкновенно в каждом доме можно было видеть *кьыл кьобуз*, висевший на стене. Для этого даже специально делали на головке инструмента небольшое круглое от-

---

<sup>1</sup> Сурдина – приспособление, применяемое во время игры на музыкальных инструментах для приглушения звучности и частичного изменения тембра (лат. *surdus* – глухо звучащий).

верстие: «Головки у кьыл кьобузов круглые с двумя отверстиями: два – для колков, одно (выше в центре) – для подвешивания» [15, с. 17].

Приведём описание кьыл кьобуза в трудах некоторых исследователей. Так, у Е.В. Барсова читаем: «Кобуз – струнный инструмент, состоит из узкой заостренной к концам деки, вырезанной из цельного куска дерева и грифа с колками для двух струн. Струны заменяются волосом. Звуки извлекаются смычком, который по форме своей сходен с луком. Струнами даётся строй, сходный с квинтою и секундой скрипки» [1]. В одной из работ Г.Ф. Чурсина есть следующая информация о кьыл кьобузе: «...После стал употребляться двухструнный инструмент вроде балалайки, только со смычком, это – кыл-кобуз, или «смычковая музыка», так как музыка и вообще всякий музыкальный инструмент в карачаевском языке обозначается общим именем – кобуз. В настоящее время мало найдётся в Карачае музыкантов, умеющих играть на кыл-кобузе, и самый этот инструмент выходит из употребления; взамен него употребляется трёхструнная балалайка без смычка, по карачаевски – каккán-кобуз» [17].

По мнению исследователей, карачаево-балкарские кьыл кьобузы по сравнению с аналогичными инструментами других народов Кавказа (адыгской *шичипи́ины*, абхазской *апхьхарцы́*, бжедухского *пшинэра*, осетинского *фанды́ра*) были большие по размеру. Играют на кьыл кьобузе главным образом сидя. «<<...>> Играющий держит перед собой инструмент в вертикальном положении, головка слегка наклонена влево, а ножка упирается в оба колена. В правой руке держат смычок» [15, с. 35] (рис. 2).

Назначение кьыл кьобуза было широкое. Он был сольно-аккомпанирующим и ансамблевым инструментом – под его аккомпанемент исполнялись историко-героические песни, сказания о нартах<sup>1</sup>, танцевальные наигрыши и др. (рис. 3).

Известно, что инструмент применялся также и в обрядово-ритуальной практике. Один из таких обрядов – вылавливание из реки души утопленника. У Г.Ф. Чурсина находим подробное описание этого обряда. «Так, летом в период половодья, в случае, когда кто-либо утонул, карачаево-балкарская община организованно вела поиски утопленника. Приглашался музыкант, умеющий искусно исполнять на музыкальном инструменте положенный по обряду наигрыш, брали петуха, который время от времени кричал, якобы давая знать о местонахож-

<sup>1</sup> Нарты – герои «Нартского эпоса» – древних эпических сказаний многих кавказских народов – осетин, абхазов, абазин, адыгов, убыхов, карачаевцев, балкарцев, чеченцев и ингушей. Нарты упоминаются в фольклоре некоторых народов Дагестана (например, у тюркоязычных кумыков) и отдельных грузинских этнических групп – сванов, рачинцев, хевсуров.

дении утопленника. Затем люди шли по берегу реки, и, обращаясь к богине воды Мамметир, исполняли песню-закливание с просьбой вернуть им тело утопленника» [18, с. 159]. Подобный обряд совершался и в том случае, когда вылавливали душу человека, упавшего с утёса, с дерева, а также людей, оставшихся под снежной лавиной в горах, т. е. умершего вне дома неестественной смертью, с той лишь разницей, что весь церемониал проходил на месте гибели человека. Такой обряд существовал у многих народов Кавказа в сопровождении народных струнно-смычковых инструментов – *чианури* у сванов, *абхьарцы* у абхазов и др. В некоторых случаях эти обряды у карачаевцев и балкарцев сопровождались духовым народным музыкальным инструментом *сыбызгы*.

Есть несколько мелодий песен, исполняемых карачаевцами и балкарцами у постели больного с целью облегчения его страданий, используя *кьыл кьобуз* как целительное средство. Родственники больного и соседи проводили без сна всю ночь, играли на *кьыл кьобузе*, пели, танцевали, тем самым отвлекая его от боли. Подобные народные представления устраивались абхазами [7, с. 69], армянами [8, с. 499], осетинами [16, с. 252], балкарцами [19, с. 8], кабардинцами [3, с. 31], черкесами [13, с. 123]. «Песни, которые исполнялись во время коротания ночи у постели больного, и инструмент, под аккомпанемент которого они исполнялись, считались в народе священными. Они полагали, что болезни – посещения бога, и что своими песнями они не только отвлекают больного, но и задабривают бога, который, якобы, услышав их пение, посылает исцеление больному» [15, с. 50]. Очевидно, игра на музыкальных инструментах в этих обрядах была связана с приписыванием им способности призывать душу погибшего человека, придавая инструментам сакральное значение.

В народе было известно также использование *кьыл кьобуза* для утolenия печали. Ещё в карачаево-балкарском варианте «Нартского эпоса» существует сюжет, подтверждающий такое функциональное назначение этого музыкального инструмента. Главный персонаж повествования нарт Алауган для спасения своего сына, рождённого от жены-эмегэнши<sup>1</sup>, поедавшей своих новорождённых детей по причине того, что они похожи не на неё, а на людей, решил спрятать его на горе Эльбрус. В спешке он оступился и уронил младенца в расщелину горы. Вернувшись домой, он от отчаяния убивает жену, и с горя, взяв *кьыл кьобуз*, играет на нём печальные мелодии: «<<...>> *Бара турганлай, тауда аягы тайыт, сабийни бугьейге ийит кьояды. Кён сагыш этит,*

---

<sup>1</sup> Эмегены – персонажи «Нартского эпоса», мифологические чудовища, великаны-людоеды, наделённые огромной силой и лишённые интеллекта. Являются смертельными врагами нартов, с которыми ведут жестокую борьбу.

къайытып юйге, уруп къатынын ёлтюреди. Алауган бушуудан, къыл къобузну да согъа, Гемуданы да отларгъа ийип къояды» – «<<...>> В горах он поскользнулся и выронил мальчика в расщелину ледника. [Он очень переживал], после долгих раздумий он вернулся домой и убил свою жену-эмегеншу. С горя он отпустил пастись своего Гемуду (богатырский конь. – Поясн. автора), а сам сел и стал играть на къыл къобузе» [9, с.155, 409]. Аналогичное использование музыкальных инструментов для утешения печали существовало у абхазов с использованием струнно-смычковой *апхъарцы* [15, с. 48] и у осетин со струнно-щипковой арфой *дыуадастанбн фандыр* [10, с. 269].

К сожалению, традиция исполнительства на *къыл къобузе* ушла в прошлое. До начала XX века «исполнители на традиционных музыкальных инструментах пользовались большой популярностью в народе, были желанными гостями на всех торжествах в Карачае и Балкарии. Как и у большинства народов Кавказа, функцию сопровождения песен и танцев взяла на себя гармоника *терс къобуз* – популярнейший в наше время музыкальный инструмент карачаевцев и балкарцев» [2, с. 53].

Таким образом, являясь малоизученным пластом музыкальной культуры народа, карачаево-балкарский народный музыкальный инструментарий заслуживает большого внимания. Исследование показало, что народный струнно-смычковый инструмент *къыл къобуз* в ранний период истории играл большую роль в культуре народа. В этой связи необходимо продолжать тщательное исследование народного музыкального инструментария карачаевцев и балкарцев, как этнографами, так и этномузыкологами. Сохранившиеся в нём архаизмы могут обогатить знания по истории развития ранних музыкальных культур, позволят использовать скрытые в них возможности и воссоздать утраченные традиции.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барсов Е.В. Отдел Этнографический. Отдел восьмой. Музыка и поэзия [предметы были представлены Фелицыным и (или) Кузовлевым] // Антропологическая выставка 1879 года. Т. III. Часть II. Описание предметов выставки. Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при имп. Московском университете. Т. 35. Ч. 2. Труды Антропологического отдела том 5 (из аулов Карачаевского племени; в коллекции № 127).

2. Булатова Д.А., Гаджиева А.А. Актуальные проблемы изучения, атрибуции и сохранения традиционных тюркских смычковых хордофонов (на материалах музейной коллекции). РИИИ. – СПб., 2015 – 93 с. (рукопись).

3. Грабовский Н.Ф. Очерк суда и уголовных преступлений в Кабардинском округе // Сборник сведений кавказских горцев. В 10 вып. Вып. 4.: Кавказское Горское Управление. – Тифлис, 1870. – 420 с.

4. Грабовский Н.Ф. Свадьба в горских обществах кабардинского округа // Сборник сведений о кавказских горцах. – Тифлис, 1869, Вып. II. – С. 3–24.

5. *Иваниюков И.И., Ковалевский М.М.* У подошвы Эльбруса // Вестник Европы, кн. 1–2. – СПб., 1886 – С. 83–112.
6. *Маслов А.Л.* Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском Этнографическом Музее // Труды музыкально-этнографической комиссии, состоящей при этнографическом отделе Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. II. – М., 1911.
7. *Миллер А.А.* Из поездки в Абхазии в 1907 году // Материалы по этнографии России. Т. 2. – СПб., 1910.
8. *Минкевич И.И.* Музыка как медицинское средство на Кавказе // Протоколы заседания императорского кавказского медицинского общества, 1882. – № 14.
9. *Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев.* – М.: Наука. Изд. фирма «Восточная литература», 1994. – 656 с.
10. *Осетинские нартские сказания* / [пер. с осет. Ю. Либединского]; отв. ред. К.Д. Кулов; примеч. С. Бритаева. – Дзауджикау. – Гос. изд-во Сев.-Осет. АССР, 1948. – 504 с.
11. *Познанский М.А.* Из Сухума в Кисловодск через Клухорский перевал // Записки Крымско-Кавказского горного клуба, № 3. 1913.
12. *Танеев С.И.* О музыке горских татар // У подошвы Эльбруса. Вестник Европы. СПб., 1886, кн.1. – С. 94–98.
13. *Торнау Ф.Ф.* Воспоминания кавказского офицера. – М., 1865. – 328 с.
14. *Утегалиева С.И.* Хордофоны Центральной Азии. М-во образования и науки Респ. Казахстан, Казахская нац. консерватория им. Курмангазы. – Алматы: Казакпарат, 2006. – 113 с.
15. *Хаиба И.М.* Абхазские народные музыкальные инструменты // 2-е изд. – Сухуми: Алашара, 1979. – 239 с.
16. *Хетагуров К.* Собрание сочинений: в 3-х томах. Т. 3: Публицистика и письма / подгот. А.К. Джанаев и др. – Дзауджикау. Госиздат Сев.-Осет. АССР, 1951. – 424 с.
17. *Чурсин Г.Ф.* Музыка и танцы карачаевцев // Кавказ. – 1901. – 14 окт., № 270.
18. *Чурсин Г.Ф.* Очерки по этнологии Кавказа. Изд. 2-е. – М.: ЛИБРОКОМ, 2011. – 189 с.
19. *Шортанов А.Т.* Театральное искусство Кабардино-Балкарии. Кабард.-Балкар. науч.-исслед. ин-т при Совете Министров КБАССР. – Нальчик: Кабард.-Балкар. кн. изд-во, 1961. – 159 с.
20. *Щукин И.С.* Материалы для изучения карачаевцев // Русский антропологический журнал. – М., 1913. – № 1–2. – С. 29–98.

## ЧАСТЬ 2. ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЭТНОКУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

---

### ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПО РАЗВИТИЮ, СОХРАНЕНИЮ, ВОЗРОЖДЕНИЮ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ И РЕМЁСЕЛ В РЕСПУБЛИКЕ ТАТАРСТАН

*А.Р. Мифтахова, Г.М. Латыпова*

В статье представлены основные направления деятельности Министерства культуры Республики Татарстан, ГБУ «Таткультуресурсцентр» в деле сохранения, возрождения, популяризации народных художественных промыслов и ремёсел, декоративно-прикладного искусства Республики Татарстан за период с 2021 по 2023 год.

**Ключевые слова:** народные художественные промыслы, ремесло, мастера народных художественных промыслов, изделия, традиционный вид, место бытования.

### MAIN DIRECTIONS OF ACTIVITY FOR THE DEVELOPMENT, PRESERVATION, REVIVAL OF FOLK ARTS AND CRAFTS IN THE REPUBLIC OF TATARSTAN

*A.R. Miftahova, G.M. Latipova*

The article outlines the main directions of activity of the Ministry of Culture of the Republic of Tatarstan, the State Budgetary Institution «Tatculturesurcenter» for the preservation, revival, popularization of folk artistic ideas and crafts, decorative and applied arts of the Republic of Tatarstan for the period from 2021 to 2023

**Keywords:** Folk arts and crafts, craft, masters of folk arts and crafts, products, traditional look, place of existence.

Современная культура Татарстана, сохраняя самобытные эстетические каноны, представляет сегодня сложную многоуровневую систему, включающую национальное декоративно-прикладное искусство, народные художественные промыслы и ремёсла, производство сувенирной продукции и другие. Каждый из перечисленных компонентов, отличаясь спецификой, взаимообуславливает друг друга.

Татарстан всегда славился своими народными промыслами, среди которых особенно выделялась кожаная мозаика. Мировой популярностью пользовались узорные кожаные ичиги, сшитые и декорированные уникальным казанским швом, ювелирные украшения, выполненные в уникальной технике. С древнейших времён ремесло было тесно связано с хозяйственной жизнью, бытовым укладом и традиционным мировоззрением. Во многих районах Республики Татарстан сохранились

традиционные предметы быта, производство которых основано на ручном труде.

Сегодня в Республике Татарстан насчитывается более 1000 человек, занимающихся изготовлением изделий народных промыслов и ремёсел. Свою деятельность в данной сфере осуществляют общественные и коммерческие организации, государственные и муниципальные учреждения, творческие мастерские и мастера-любители.

По данным официального реестра малого и среднего предпринимательства, размещённого на сайте Федеральной налоговой службы Российской Федерации, в Татарстане всего лишь 42 субъекта формально зарегистрированы под видом экономической деятельности «Народные художественные промыслы»<sup>1</sup>, в реальности же (по собранным министерством данным на 2023 год) более 400 предпринимателей работают без официального статуса, не заявляют о себе как о мастерах народных промыслов, продолжают регистрировать свой вид экономической деятельности как образовательные услуги, ремонт обуви, ювелирных изделий.

В 2019 г. в Российской Федерации была введена новая система налогообложения для мелких предпринимателей – самозанятость. Был определён относительно небольшой доход (2,4 млн) и низкая налоговая ставка (4%). Это позволило многим ремесленникам, совмещающим занятие ремеслом и официальное место работы, не бросать своё увлечение, продолжив развиваться. Для многих сельских жителей введение в категорию самозанятых налогоплательщиков позволило легализовать свою творческую деятельность, открыто и легально продавать изделия своего труда и включиться в пенсионную страховую систему для начисления пенсионного страхового стажа трудовой деятельности.

В Республике Татарстан в целях поддержки народных художественных промыслов и ремёсел приняты следующие меры:

– принят закон Республики Татарстан от 12.01.2005 № 3-ЗРТ «О народных художественных промыслах и ремёслах», основной целью которого является поддержка талантливых мастеров, повышение их профессионализма, формирование единого реестра мастеров республики;

– вышло постановление Кабинета Министров Республики Татарстан от 05.07.2000 № 472 «О создании художественно-экспертного совета Республики Татарстан по народным художественным промыслам»; при Министерстве был создан Художественно-экспертный совет по народным промыслам, в целях отнесения изготавливаемых изделий к изделиям народных промыслов и координации деятельности, рас-

---

<sup>1</sup> Единый реестр субъектов малого и среднего предпринимательства. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ofd.nalog.ru/index.html> (дата обращения: 08.10.2023).

положенных на территории Республики Татарстан организаций (независимо от их организационно-правовой формы) и индивидуально работающих мастеров, занимающихся изготовлением изделий народных промыслов в местах их традиционного бытования. Совет в своей деятельности руководствуется Федеральным законом от 6 января 1999 года № 7-ФЗ «О народных художественных промыслах» и иными федеральными законами, и нормативными правовыми актами Российской Федерации и Республики Татарстан.

В 2010 г. в постановления Кабинета министров РТ № 130 от 12 марта «Об установлении мест традиционного бытования народных художественных промыслов на территории Республики Татарстан» зафиксировано 11 видов развивающихся народных промыслов: ичижный (казанская узорная кожа), золотошвейный (или каляпушный) промысел, художественное ручное ткачество, ювелирный промысел, художественная обработка дерева и металла, гончарное и керамическое производство, кружевоплетение, ковроделие, пуховый и валяльно-войлочный промысел.

Спустя 10 лет, в 2021 г. Министерством культуры было проведено анкетирование районов республики на предмет бытования народных промыслов. По результатам обобщения присланных данных из 11 обозначенных промыслов, действительно продолжают своё развитие только семь: художественная обработка дерева, металла, кожи, гончарное и керамическое производство, валяльно-войлочный и ювелирный промыслы.

Несмотря на сужение направлений развивающихся промыслов, растёт их география и количество вовлечённых людей. Развиваются как мелкие частные производства, штучные изделия отдельных мастеров, так и производство, близкое к промышленным масштабам. Относительно географии распространения, это, в первую очередь, города (Казань, Арск, Набережные Челны, Елабуга и др.), а также районные центры (Балтаси, Алексеевское, Дубьязы). Среди крупных предприятий, выпускающих изделия народных промыслов, многие работают уже не одно десятилетие: дубьязское предприятие «Сахтиан» (с 2010 г.), сувенирный цех деревообрабатывающего комплекса Сабинского района (с 1970-х гг.), балтасинские фабрики плетёных изделий «Ива-мебель» (с 2013 г.) и «Карадуган» (с 2001 г.), Кукморский валяльно-войлочный комбинат (с 1918 г.), ООО «ПКФ «Презент» (керамика), нижекамское ООО «Сафина» (с 2000 г., керамика), ООО «Туран арт» (с 1992 г.) и другие<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> От тамги до авангарда: каталог народных художественных промыслов и ремёсел Республики Татарстан /сост.: Р.Р. Султанова, Г.М. Латыпова. – Казань: АО «Издательский дом «Казанская недвижимость», 2021. – 320 с.

Приведём анализ финансовой отчётности предприятий народных художественных промыслов по данным Федеральной налоговой инспекции РФ по Республике Татарстан, основным видом деятельности которых является производство изделий народных художественных промыслов (код ОКВЭД 32.99.8).

Объёмы выручки крупных предприятий народных художественных промыслов в Республике Татарстан с 2019–2022 г. (млн руб.)

№	Название	Регион	Выручка, млн руб.		
			2019 г.	2020 г.	2022 г.
1	ООО «Алексеевская фабрика художественного ткачества»	Республика Татарстан	13,1	14,34	24,6
2	ООО «Сахтиан»	Республика Татарстан	3,8	2,4	5,6
3	ООО «Ансат»	Республика Татарстан	6,9	6,0	5,5
4	ООО «Великий шёлковый путь»	Республика Татарстан	0,26	2,1	3,6
5	ООО «Грандмастер»	Республика Татарстан	2,5	0,1	3,3
6	ООО «Асылташ»	Республика Татарстан	4,2	7,5	2,8

Основная группа производителей изделий народных художественных промыслов в большей части остаются частные ремесленники. Большинство из них никак не оформлены. Многие из них производят некачественную продукцию, но при этом мелкие ремесленники являются носителями уникальных технологий, в том числе и тех, которые считаются практически утраченными.

Основной площадкой реализации продукции ремесленников являются социальные сети и ярмарки, а также национальные праздники, которые стали культурными брендами сельских территорий муниципальных образований Республики Татарстан: «Сабантуй», «Каравон», «Уяв», «Гырон-быдтон», «Питрау», «Семью», «Валда Шинясь», «Иван Купала»<sup>1</sup>. Какого бы уровня ни был праздник, главные его составляющие – ярмарка изделий народных промыслов, мастер-классы умельцев. Такие праздники нужны для сохранения, поддержки и развития народных художествен-

<sup>1</sup> Фестивалям – жить! Фестивалям быть! (фестивали-2021 в муниципальных районах Республики Татарстан) // Электронная газета «Tatfolk». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tatcultresurs.ru/system/files/ednumber/4749/1870645750.pdf> (дата обращения: 08.10.2023).

ных промыслов и ремёсел, а также для привлечения внимания жителей к культурному наследию и сохранению традиций наций и народностей<sup>1</sup>.

Развитие народных художественных промыслов сегодня невозможно представить и без продвижения на электронных площадках. В настоящее время проработаны механизмы по продаже товаров народного художественного промыслов на маркетплейсах: Wildberries, Ozon, «Яндекс Маркет», KazanExpress. Активно развивается узкоспециализированная торговая площадка «Ярмарка мастеров»<sup>2</sup>. На ресурсе «Республиканский маркетинговый центр» (ссылка: <http://rmcrt.ru/>) в каталоге предложений местных поставщиков (ссылка: <http://rmcrt.ru/good.html>) реализована вкладка «Народные промыслы РТ» (ссылка: [http://rmcrt.ru/good\\_prom.html](http://rmcrt.ru/good_prom.html)), где сделана разбивка по направлениям производимых товаров. На данный момент ведётся работа по наполнению данных каталогов совместно с ГБУ «Таткультуресурсцентром». После наполнения предложениями местных производителей запланировано обучение по работе на электронных торговых площадках, для расширения рынка сбыта и поиска новых заказчиков.

Поскольку изделия предприятий данного вида отрасли, как правило, не являются предметами первой необходимости и деятельность таких производств не во всех случаях может быть эффективно коммерциализирована, народные промыслы нуждаются в государственной поддержке. Министерством культуры с 2013 г. субъектам малого и среднего предпринимательства, а с 2021 г. и самозанятым, осуществляющим деятельность на территории Республики Татарстан, ежегодно предоставляются гранты для реализации лучших проектов в сфере народных художественных промыслов. Меры поддержки соискателей гранта предусматривают в первую очередь разработку ими новых проектов, приобретение необходимого сырья, материалов, оборудования. В 2023 году сумма поддержки увеличилась вдвое, минимальная сумма гранта составляет 600 тысяч рублей, максимальная – 1 млн рублей.

Министерством культуры Республики Татарстан ведётся работа по формированию Реестра предприятий и организаций, выпускающих изделия народных художественных промыслов высокого художественного достоинства<sup>3</sup>. Через Художественно-экспертный совет при Министерстве культуры ежегодно проходят экспертизу десять субъектов малого

---

<sup>1</sup> Золотые руки мастеров // Электронная газета «Tatfolk». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tatcultresurs.ru/system/files/ednumber/7632/823622850.pdf> (дата обращения: 08.10.2023).

<sup>2</sup> Ярмарка мастеров. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/> (дата обращения: 30.04.2022).

<sup>3</sup> С 2021 года Реестр мастеров народных художественных промыслов размещён на сайте <https://tatcultresurs.ru>.

и среднего бизнеса, производящие изделия. По результатам работы Совета положительную оценку получают всего лишь 30% от числа заявленных изделий на экспертизу. Как отмечают члены Экспертного совета – изделия в большинстве не имеют художественную ценность и не отражают исторически сложившиеся традиции ремесленничества в местах традиционного бытования.

В 2023 году Художественно-экспертный совет по народным художественным промыслам прошёл 22 марта 2023 году в Присутственных местах Казанского Кремля, на котором было рассмотрено 19 заявлений; 89 изделий были признаны изделиями высокого художественного достоинства, 4 самозанятых включено в реестр мастеров НХП и ремёсел Республики Татарстан.

За период с 2021–2022 год на предмет художественного достоинства были рассмотрены изделия мастеров народных художественных промыслов республики и на федеральном уровне. Изделия ООО «Сахтиан», ООО «Алексеевской фабрики художественного ткачества» получили статус изделий высокого художественного достоинства.

На сегодняшний день ООО «Сахтиан» уже закрепила за собой такой вид художественного промысла как «Казанская узорная кожа». Так, в рамках Международного экономического форума «Россия – исламский мир: Kazanforum» прошла специальная сессия Роспатента, совместно с Постоянным представительством России при ОИС и Постоянным комитетом Организации исламского сотрудничества (ОИС) по науке и технологиям (КОМСТЕК), посвящённая перспективам развития отношений между Россией и странами ОИС в сфере науки, техники и интеллектуальной собственности (ИС). В завершении сессии состоялось торжественное вручение Свидетельства об исключительном праве на наименование места происхождения товара № 313/1 «Казанская узорная кожа». Документ был вручён директору ООО «Сахтиан» Альфие Артемьевой<sup>1</sup>. Свидетельство даёт широкой общественности представление об изготовителе и высоком качестве товара, многообразии традиций регионов и о связи этого товара с конкретной территорией.

Производители и мастера народных промыслов Республики Татарстан ежегодно принимают участие в более 30-и выставках-ярмарках, мастер-классах и круглых столах, таких как: Художественно-промышленная выставка-форум «Уникальная Россия» (г. Москва), Всероссийский фестиваль-конкурс народного творчества и ремесла «Многоликая Россия» (г. Грозный), Байкальская неделя моды и ремёсел (г. Иркутск), Международный этно-культурный фестиваль «Ага-базар» (г. Болгар),

---

<sup>1</sup> <https://rospatent.gov.ru/ru/sourses/regional-brands/regional-brands-map/hudozhestvennye-promysly> (дата обращения 08.10.2023).

Международный фестиваль «Vanlife фест» (г. Болгар), «Изге Болгар жыены» (г. Болгар), Федеральный Сабантуй (ежегодно), Всероссийский сельский Сабантуй (ежегодно), Дни культуры Татарстана в Москве и в других регионах Российской Федерации.

В 2022, 2023 годах работы мастеров Татарстана в сезон выставочно-ярмарочных мероприятий были представлены на выставке «Уникальная Россия» в Гостином дворе в Москве. Гости выставки-форума ежегодно могли ознакомиться со следующими образцами ведущих производителей республики: изделий ичижный (казанская узорная кожа), золотошвейный (или каляпушный) промысел, художественное ручное ткачество, ювелирный промысел, художественная обработка дерева и металла, гончарное и керамическое производство. В основной программе мероприятия мастера нашей республики представляют свои мастер-классы для гостей. В 2023 году выставочная экспозиция Татарстана была признана лучшей и награждена дипломом.

Отдельно хочется отметить наиболее значимое и масштабное мероприятие в сфере народных промыслов и ремёсел, национального прикладного искусства – это Этно-fashion фестиваль «Стиль жизни – культурный код», который проходит с 2021 года в Казани при поддержке Министерства промышленности и торговли Российской Федерации, Ассоциации «Организаций народных промыслов, ремесленников и художников «Наследие и традиции». В период фестиваля организованы образовательные бизнес-программы с выступлениями российских и международных экспертов, осуществляются показы дизайнерских коллекций и аксессуаров от знаменитых этно-дизайнеров из России и стран СНГ. Данный фестиваль – это удачный опыт коллаборации дизайнеров, ремесленников, учёных, художников в развитии современной индустрии моды.

В 2023 году для мастеров-вышивальщиц был реализован самый масштабный проект «Вышитая карта Республики Татарстан» в рамках одноимённой республиканской акции при поддержке Правительства Республики Татарстан в лице Раиса республики Р.Н. Минниханова.

С февраля по июнь 2023 года мастерами со всей республики изготовлено два вышитых полотна размерами 300×500 см, 200×300 см. 43 района и два городских округа республики вышили свои фрагменты карты Татарстана с территориальными, культурно-историческими, природно-географическими особенностями. В её создании приняли участие 52 мастера в возрасте от 23 до 70 лет. Все 45 фрагментов вышиты вручную с использованием старейших технологий вышивки: высокий/низкий тамбурный шов, гладь, ковровая.

В основе изображения карты лежат уникальные растительные и геометрические орнаменты, выполненные в натуральных цветовых

решениях. Мастера постарались показать всё национальное богатство всех коренных народов, проживающих на территории республики: татар, русских, чуваш, марийцев, удмуртов, мордвы и др. Объединяющим элементом карты является главное водное богатство республики – реки Волга и Кама. Цветовое решение исполнения рек в технике «гладь» полностью отражает их глубины как на батиметрической карте. Все масштабы административно-территориального деления не условные, а полностью являются масштабированной версией физической карты Республики Татарстан.

23 июля 2023 года проект был презентован в Музее болгарской цивилизации Булгарского историко-культурного музея-заповедника.

Важное значение для сохранения и передачи традиционных технологий молодому поколению имеют исследования нематериального этнокультурного достояния, подготовка и переподготовка кадров, работающих непосредственно с носителями этнокультуры, с детьми и молодёжью. В данном направлении Министерством культуры РТ совместно с Институтом истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан, Институтом языка, литературы и искусства им Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, Казанским государственным институтом культуры, Казанским художественным училищем, Казанским техникумом народных художественных промыслов ежегодно проводятся курсы повышения квалификации, деловые программы, круглые столы.

Самые значимые и масштабные семинары прошли в рамках международного симпозиума «Многонациональное искусство ткачества», реализованного Институтом языка, литературы и искусства им Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан при поддержке Министерства культуры Республики Татарстан. Так с 28 июня по 3 июля 2021 года был организован семинар-практикум по натуральному крашению и ткачеству для 15 мастеров декоративно-прикладного искусства, преподавателей художественных учебных заведений, музеев Татарстана (Алексеевск, Актаныш, Буинск, Бугульма, Кукмор, Казань, Набережные Челны) в с. Перевальное Симферопольского района Республики Крым. В 2023 году в рамках образовательного проекта «Ашин» 25 преподавателей детских школ искусств и мастеров прошли обучение по программе «Декоративно-прикладное искусство татарского народа: традиции и современность».

ГБУ «Ресурсный центр внедрения инноваций и сохранения традиций в сфере культуры Республики Татарстан» (далее – ГБУ «Таткультресурсцентр») проводит научную работу по выявлению сохранившихся традиционных технологий в ходе фольклорно-этнографических экспедиций. Сотрудники записывают интервью и ведут видеозаписи с носителями традиций, фотографируют изделия мастеров. После соответствующей

щей обработки материалы публикуются в научных изданиях и частично размещаются на официальном сайте ГБУ «Таткультурресурсцентр».

В 2022 году описание технологии «казанского (татарского) шва» включено в Антологию народной культуры «100 шедевров нематериального культурного наследия Российской Федерации». За последние 40 лет по территориям Алексеевского и Рыбно-Слободского районов Республики Татарстан была организована фольклорно-этнографическая экспедиция по федеральной программе. В ходе экспедиции были изучены материалы краеведческих музеев, уголков краеведения при центральных библиотечных системах, проведены опросы населения. Все материалы будут опубликованы на страницах монографий. Большая часть находит отражение в журнале «Тугэрэк уен» и в электронном иллюстрированном сборнике «Tatfolk/ Новый формат». За 2021–2023 годы изданы 30 выпусков электронного сборника, 15 из которых посвящены народным промыслам, ремёслам и национальному прикладному искусству.

В 2021 году был выпущен Каталог народных промыслов и ремёсел Республики Татарстан «От тамги до авангарда». В нём описаны не только исторические очерки развития каждого вида ремесла и промысла, но и даны биографические очерки о мастерах и предприятиях, фотографии выпускаемых изделий с подробным описанием, справочный материал об организациях и юридических лицах, занимающихся выпуском изделий. Над изданием работали сотрудники ГБУ «Таткультурресурсцентр», Института языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова АН РТ.

В 2022 году выпущены краткие брошюры о ювелирном искусстве, кожаной мозаике, керамике, художественной обработке дерева<sup>1</sup>. В каждом номере журнала «Тугэрэк уен» также печатаются материалы о мастерах народных художественных промыслов и декоративно-прикладного искусства Татарстана. К июню 2023 года издано более 20 публикаций о мастерах на татарском языке<sup>2</sup>.

Для популяризации вопросов народных художественных промыслов и ремёсел республики в социальных сетях ВКонтакте (387 подписчиков) и телеграмм каналах открыты группы «Промыслы и ремёсла Республики Татарстан» (318 подписчиков), в которых сотрудники Министерства культуры, Министерства экономики, Союз «Торгово-промышленная палата РТ», ГБУ «Таткультурресурсцентр» имеют права администраторов и выкладывают всю актуальную информацию по предстоящим мероприятиям.

<sup>1</sup> Все издания полностью доступны по ссылке: <https://tatcultresurs.ru/magazine/narodnye-khudozhestvennye-promysly-i-remesla-tatarstana>

<sup>2</sup> Все издания полностью доступны по ссылке: <https://www.tatcultresurs.ru/magazine/zhurnal-almanakh-tugrk-uen>

Сегодня народные художественные промыслы и ремёсла республики представляют большой интерес у общества. Потребность на уникальный сувенир, предметы декора, одежду возрастает у молодого поколения жителей. В условиях импортозамещения данная отрасль может претендовать на то, чтобы занять освободившиеся ниши в экономике Татарстана и всей России. Мастера и предприятия народных художественных промыслов должны понимать, что их работа – это не просто любовь к ремеслу, искусству, истории, а вполне прибыльное дело. Руководством республики, исполнительными органами власти, научным сообществом делается очень многое для его развития: от выдачи грантов, микрозаймов до предоставления на определённых льготных условиях помещений, безвозмездное участие на международных, всероссийских, межрегиональных мероприятиях.

## МАРИЙСКОЕ ОРНАМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ

*В.Г. Кудрявцев*

Статья посвящена орнаментальному творчеству марийского народа, интерпретации устойчивых образов и его бытованию в социокультурной среде. Отмечается, что эстетические вкусы в работах мастеров из народа и профессиональных художников способствуют выражению этнического своеобразия, передаче законов ритма, традиционной изобразительной формы, гармоничной колористической гаммы, пониманию локальных символических композиций и раскрытию заключённых в них смыслов, составляющих глубинную суть визуализации орнамента.

**Ключевые слова:** орнамент, вышивка, марийская культура, традиции, преемственность.

## MARI ORNAMENTAL ART: PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF TRADITIONS

*V.G. Kudryavtsev*

The article is devoted to the ornamental creativity of the Mari people, the interpretation of stable images and its existence in the socio-cultural environment. It is noted that aesthetic tastes in the works of folk masters and professional artists contribute to the expression of ethnic identity, the transmission of the laws of rhythm, traditional pictorial form, harmonious color gamut, understanding of local symbolic compositions and the disclosure of the meanings contained in them, which make up the deep essence of the visualization of the ornament.

**Keywords:** Mari culture, ornament, embroidery, traditions, continuity.

Орнаментальное искусство марийского народа и в настоящее время в своеобразной визуальной и социокультурной формах бытования продолжает сохранять устойчивые традиции как в творчестве мастеров

из народа, так и в профессиональной художественной среде. Их творческие способности и эстетические вкусы способствуют выражению этнического своеобразия, передаче законов ритма, изобразительной формы, традиционной колористической гаммы, пониманию локальных орнаментальных традиций и раскрытию заключённых в них смыслов. Интерпретация символических смыслов, возможно, и составляет глубинную суть искусства орнамента. Один из исследователей этого вида художественного творчества С.В. Иванов полагал, что именно «...орнамент всегда имеет смысл. Декоративную ценность орнамент не утрачивает даже в том случае, если полностью теряет своё практическое значение, свои названия, свои первоначальные зооморфные или технические основы: у такого орнамента остаётся ещё эмоциональное содержание» [9, с. 6, 20]. Наш современник Н.А. Иванов, изучая герменевтику орнамента и акцентируя внимание на разнообразных подходах к его толкованию, констатирует именно многообразие смыслов, которые могут быть выявлены при анализе композиций; тогда, по его мнению, и обычный мотив может стать полноценным изображением [8, с. 14]. В современной жизни орнамент как явление культуры представляет интерес в контексте изучения исторического прошлого, а его образная интерпретация и трансляция как визуальный символ и средство коммуникации находят образное выражение в дизайне, государственной геральдике, в брендах товаров и услуг.

Искусство марийской вышивки доносит до нас богатую красочную палитру и до конца не раскрытый смысл привычных для финно-угорского культурного мира художественных образов, воплощающих многовековую народную мудрость:

Видно, так уж мир устроен,  
Что всего для нас дороже  
Не сама холстина жизни,  
А такая вроде малость,  
Как узор на уголочке,  
Кем-то вышитый любовно,  
Что и холст весь украшает  
И ласкает нашу душу.

[18, с. 37].

Искусно подбирая стежок к стежку из разноцветных нитей, марийские женщины создавали целостное орнаментальное полотно непростой народной жизни, наполненной древними мифами, волшебными сказками и образами окружающей действительности. Некоторые композиции орнаментального «ковра» могут быть названы этнокультурными маркерами. В процессе создания орнамента, являющегося отражением бессознательного и механического отношения к древней

традиции, формировались манера и почерк, исполнительская стилистика, образная и смысловая символика.

Истоки марийской орнаментики уходят в глубину веков: первые вышитые предметы одежды были обнаружены на древнемарийских памятниках IX–XI веков. Дальнейшее развитие традиция оформления вышивкой одежды и крестьянского интерьера, праздничных и ритуальных предметов получила с конца XVI века, а с конца XVII до середины XIX столетия орнаментальное искусство стало отраслью домашнего производства. Оно наряду с выполнением практической и оберегающей функции выражало эстетическую потребность человека жить в соответствии с законами красоты и пользы.

Уникальные коллекции марийской вышивки формировались со второй половины XIX века финскими учёными. Отечественные музеи развернули широкую экспедиционную деятельность по комплектованию своих собраний в первой половине XX века. Стационарные полевые исследования среди мари, мордвы и удмуртов Поволжья и Приуралья члены Финно-угорского общества из Гельсингфорса учёный-этнограф Аксель Олави Хейкель и художник Агатон Рейнхольм начали ещё в 1883 году и продолжили вплоть до 1885 года. Результатом их полевой деятельности стало приобретение вышитых предметов для Национального музея Финляндии и издание в 1910–1915 годах красочного издания на немецком языке, где особую ценность представляет графический материал Рейнхольма в виде рисунков, акварелей и таблиц [11; 22]. Следующая экспедиция финских исследователей супругов Юлии и Юрьё Вихманн состоялась в 1905–1906 годах, результатом которой стала опубликованная также на немецком языке в 1913 году монография о традиционной марийской культуре [23]. Финские музейные коллекции пополнялись приобретениями А. Хямляйнена, Юлии Вихманн, Т.Е. Евсеева, И. Лехтинен и др.

Обширная коллекция традиционного костюма мари XIX – начала XXI в. собрана в Российском этнографическом музее отечественными исследователями И.К. Зеленовым, П.П. Ефименко, И.Н. Смирновым, С.К. Кузнецовым, С.И. Руденко, Т.А. Крюковой, А.А. Песецкой [16, с. 78].

Целенаправленный интерес имело сотрудничество марийского этнографа Т.Е. Евсеева с финскими исследователями по изучению традиционной культуры. Драгоценный свиток образцов вышитых местных орнаментов на холсте создан сельскими мастерицами по просьбе Т.Е. Евсеева и составили «Описание узоров и частей его приобретённые из Моркинского кантона в 1927 году 24 ноября» [1, инв. № 12-281; 7]. В этом благородном деле принимали участие Матрёна и Антонина Логиновы, Анна Николаева, Федосия Краснова, Елена Григорьева, Марфа Евсеева из д. Азыл, Настасия Степанова и Анна Букетова из

д. Себеусад и Вера Андреева из д. Вёшьшурга, которые воспроизвели традиционные вышивальные швы и зафиксировали местные элементы, дополняющие общий массив орнаментальных изображений.

Т.А. Крюкова, как представитель первого поколения учёных, заложила основы отечественного финно-угроведения и этнографии марийского народа. Она посвятила изучению искусства вышивки обобщающее издание, где описаны и проанализированы тенденции развития орнаментального творчества, также прослежена его связь с формами народного костюма и отмечены особенности семантики [10]. Впоследствии художественным качествам вышивки была посвящена статья В.Я. Яковлевой [21]. А рассмотрение таких компонентов как композиция, цветовой строй, ритм и терминологическое объяснение орнамента рассматривается в публикациях Г.И. Соловьёвой [17]. Исследования Т.Л. Молотовой и А.А. Песецкой затрагивают проблемы места вышивки в костюмных комплексах как социальный маркер и его месте в обрядовой культуре [13; 14; 16]. Воплощённые в вышивке этноопределяющие символы в орнаментальном искусстве выделила Н.А. Большова и А.Н. Павлова [2; 3; 15].

Изучению локальной специфики орнамента в костюме сернурских мари посвятила свои популярные издания мастер традиционной народной вышивки Л.В. Веткина [4; 5]. Разновидности традиционного орнамента как в местном, так и в региональном аспекте интересует другую мастерицу И.А. Степанову – популяризатора и организатора мероприятий по традиционным видам художественного творчества, составителя методических рекомендаций для начинающих осваивать навыки вышивального ремесла [19].

Исследование орнаментального искусства и в дальнейшем позволит выделить этнокультурную самоидентификацию народа и рассмотреть символические смыслы как характерный социально-культурный феномен изобразительных традиций. На примере изучения символики орнаментальных предметов, маркирующих традиционные обряды, и анализа современного состояния преемственности этих традиционных основ нами выявляется их относительная консервативность как в обрядовой ситуации, так и в устойчивом современном художественном выражении.

Марийские мастерицы своё орнаментальное искусство прославили далеко за пределами края. Например, в 1892 году вышитые их изделия получили второй приз на всемирной Колумбовой выставке в Америке и завоевали особую популярность. Поэтому в конце XIX столетия нижегородский скупщик Малов активно их приобретал и сбывал московским купцам, а последние поставляли за границу, «... вышитые изделия марийских мастериц использовались не только

как предметы домашнего обихода, но и нашли сбыт как на местных, так и на отдалённых рынках. Возрастание товарного значения рукоделий привело к тому, что во многих селениях Казанской губернии вышивание приобретало характер кустарного промысла. Спросом на зарубежных рынках пользовались в основном изделия луговых мариек с характерным резко очерченным орнаментом, выполненным крупно и плотно» [13, с. 11–12].

Устойчивая консервативность и символичность орнаментальных узоров в марийском обрядовом костюме выражается посредством гармонично размещённой декоративной вышивки, конструктивного кроя одежды, способа ношения и самим материалом изготовления. Наиболее ярко и содержательно это проявляется в свадебном костюмном комплексе. В нём отдельные семантически маркированные части сохраняются в качестве символа групповой идентичности и маркируют изменение половозрастного статуса [16, с. 78].

Особо важный акцент отводился головным уборам. Глубинная символика свадебного обряда мари ярко проявилась в вышитом свадебном покрывале (*вўргенчык*). Оно должно было защитить невесту от сглаза и нанесения порчи. Его семантическая роль состояла в покрытии лица невесты на протяжении всей свадебной процессии и до надевания женского головного убора, изменяющего её прежний социальный статус. Для изготовления покрывала использовали архаичный материал – крапивное волокно (*нуж*) – известен своими оздоровительными свойствами [13, с. 76]. Обряд закрывания лица невесты широко распространён на территории Восточной Европы. Он находит параллели в похоронном обряде (в обычае закрывать лицо покойника) и характеризует собой лиминальное состояние невесты, её выключённость из общего свадебного действия [15, с. 380]. Переходный период нахождения между разными мирами живых и мёртвых считался особенно уязвимым для негативного воздействия. Этот ответственный и торжественный процесс покрытия головы невесты осуществлял специальный человек. Вышитое покрывало набрасывали углом, т. е. способом накидывания одного конца на другой [10, с. 63–64]. Концы покрывала, сшитые из двух широких полос холста четырёхугольной формы (размером 100×80 см), обрамлялись шёлком. По углам вышивались крупные декоративные розетки с символами Древа жизни. Розетки соединялись между собой узкими вышитыми полосками по всему периметру покрывала. Края дополнительно обшивались тесьмой или окаймлялись узенькой полоской орнамента, изобразительная стилистика которого преимущественно имела геометрические очертания.

При проведении свадебного обряда используются и другие текстильные предметы, орнаментальные композиции которых включают

изображения водоплавающих птиц. Отчётливым исполнением и характерными природными пропорциями, прежде всего, угадываются образы уток. В марийском фольклоре утка – олицетворение образа женщины и плодородия. Эта мифическая птица воплощает целостность воздушной-наземной-надводной-подводной составляющей мироздания: путешествуя с севера на юг и обратно, соединяет два мира по горизонтали: мир мёртвых (север) и мир живых (юг); летая по небу (верхний мир), гнездясь на земле (средний мир) и ныряя в воду (нижний мир), символизирует вертикальную структуру мира [6, с. 46].

Орнитоморфные орнаментальные изображения выразительны, исполнены и в реалистической манере, и предстают в условно-символическом воплощении, иногда объединены в синтезирующие их сложные образы птиц-олений и птиц-коней. Кроме утки использовались образы гуся, лебедя, глухаря, тетерева, курицы. Исследователи подразделяют их на несколько групп. Водоплавающая птица-утка как создатель земли считалась вместилищем души; после смерти человека его душа перемещалась в утку или другую птицу; существование запрета на убийство дикой утки, гуся, лебедя подтверждает их божественную суть. Другая сюжетная композиция изображает птиц в гнезде на вершине столба или дерева как воплощение идеи космического плодородия. Эта линия чаще всего проявляется именно в свадебном костюме, например, рубахе, платках, свадебном покрывале невесты и используется при проведении обряда [10, с. 65]. Символика птицы здесь прочитывается как взаимосвязь верхнего и среднего миров. А композиционное соединение условного белого поля холста как небесной сферы и красной орнаментальной вышитой полоски как земной происходит благодаря вверх поднятым крыльям водоплавающей птицы. Космогонический миф раскрывается в образах птиц (утки, гуся, лебедя), которые ассоциируются с небом, добрыми духами верхнего мира и выступают посредниками между человеком и богами, а воплощённое в них женское начало служит символом продолжения рода.

Сохранившееся до наших дней покрывало луговых мари из собрания Национального музея Республики Марий Эл им. Т.Е. Евсеева датировано второй половиной XIX века. Оно представляет собой сшитое из двух полос четырёхугольное полотно. Смысловым центром вышитого платка являются четыре угловые квадратные розетки. Центральный элемент розетки выделен рамкой. Границы между ними обозначены тремя вышитыми линиями красного цвета зелёной / жёлтой линии внутри красного цветов, а двух противоположных квадратных розеток – линиями красного, синего и красного. К углам всех центральных розеток примыкают по четыре неоформленных квадрата, состоящие из геометрических фигур в виде ромбов разного размера с роговид-

ными элементами, напоминающими Древо плодородия. В центре квадрата использован мотив рога барана, связанного с кругом мифологических образов (медведь в жертвенной позе, собственно баран / птица). Оригинально художественно-образное решение одного из центральных розеток с двумя перекрещёнными по диагонали прямыми линиями, образующими крест с раздвоенными концами. Одна из этих линий вышита чёрными, другая – зелёными нитками, что, предположительно, выражает символическое воссоединение как Земли и Неба, женского и мужского начал. Пересечение этих линий осмысливается как источник энергии, из которого развивается мир. Это – четыре Древа плодородия, направленные на четыре стороны света. Между ветками деревьев чётко просматриваются головы птиц, хотя остальное изображение вышивки неопределённо и размыто. Над головами птиц размещён жёлтый ромб, возможно, символизирующий золотое яйцо. Вышитые полосы, соединяющие попарно углы платка, представляют собой линейный орнамент с чередованием двух мотивов. Первый – две пары птиц, тулово и хвосты которых образуют ладьевидные фигуры, разделённые ромбами малого размера. Второй – геометрическая фигура, напоминающая своим силуэтом Мировой столб (*Кава менге*). По внешним краям полос, сверху и снизу, расположены плывущие в ряд водоплавающие птицы. У них обозначены только шеи и головы, повернутые в сторону угловых квадратов платка-покрывала [2, с. 24–25]. Женщина уподоблялась дереву, ветвистому, плодоносящему; была воплощением Мирового дерева и Великого женского божества.

Вышивка покрывала имеет канонический сюжет. Розетки, выполненные красным шёлком, представляют две пары птиц с поднятыми вверх крыльями. Строгая композиция вписывается в круг. Между парами птиц расположены небольшие ромбы жёлтого, синего, тёмно-синего и зелёного цветов. В свадебном покрывале просматривается идея упорядоченного пространства. По углам внутреннего пространства квадратов-розеток – парные стрелки: в одном – две жёлтые и две тёмно-синие, в другом – две красные и две тёмно-синие и в третьем – две красные и две голубые. В этом и заключается функциональное предназначение предмета-защиты. Четырёхугольное пространство символически оформлена розетками, утверждающими стабильность материального мира. Утки, плывущие в ряд в сторону квадратов-розеток, возвращают к мифологическим представлениям финно-угорских народов о Мировой реке, в верховьях которой находится верхний мир – мир богов, устье – вход в нижний мир. Всё приходящее в мире людей с верховьев реки считалось чистым. Например, у уральских мари Пермского края (д. Красный Луг Суксунского района) до сих пор существует обычай брать приношение в виде утки, гуся от тех домохозяев, которые

живут вверх по реке. Особую роль играли водоплавающие птицы, как вестники богов в мире людей. У мари божьи птицы летят в мир людей по Млечному Пути – «Дороге диких гусей». На покрывале птицы плывут от белого пространства (Мир богов) к квадратам-розеткам, символизирующим устойчивую структуру (Земля, мир людей). Изображения плывущих и сидящих на гнёздах птиц на покрывалах иллюстрирует космогонический миф финно-угорских народов, в котором утка является творцом мироздания.

Идентична изобразительная основа вышитых розеток на другом покрывале невесты (датировано 1850 г., зафиксировано Т.А. Крюковой в д. Шорунжа Моркинского района Республики Марий Эл). Композиция розеток выстроена сидящими парами в гнёздах водоплавающих птиц на ветках Мировых деревьев, что напоминает миф о нырянии птицы в море за землёй. Птицы вышиты красным шёлком внутри квадратных геометризованных розеток, их контуры даны в форме треугольников и выполнены тёмной шерстью. Орнаментальная композиция соединяющих полос состоит из ритмично повторяющихся пар водоплавающих птиц с головами, обращёнными вверх и вниз. Между птицами проходит состоящая из стрелок зигзагообразная линия. Стрелки расположены парно, острием – вверх и вниз и упираются на квадраты с отходящими от углов треугольниками с волнообразными сторонами. Вышивка полос иллюстрирует известный миф о возникновении земли из ила, поднятого со дна Мирового океана.

В традиционной культуре народов Волго-Уралья женским головным уборам также отводилась важная роль в разных обрядах жизненного цикла, что могло подтвердить изменение социального статуса женщины. Особая роль в свадебном обряде принадлежит полотенчатым предметам, имеющим многофункциональное назначение. Это – платки *солык*, роль которых в ритуальном использовании из-за простоты покроя по-разному варьируется в отличие от других сложно конструированных элементов костюма [16, с. 78].

После снятия с невесты свадебного покрывала на её голову обычно поверх головного убора надевали платок *солык*. Этот головной убор мог использоваться и в другом качестве: например, в загнутом в треугольник виде вокруг талии на фигурах женщин-поезданок. У восточных мари сваха с обвязанным вокруг талии подобным платком подчёркивала свой статус в свадебном обряде, что позволило ей таким образом защитить важную энергетическую зону своего тела. Платок мог использоваться в качестве символического атрибута при открытии свадебного пира. Участники свадьбы накидывали его на палку и обходили с ним вокруг стола по солнцу до трёх раз [10, с. 60–61]. Подобный обряд был направлен на защиту молодой семьи и рода жениха и подтверждал силу

вышитого платка. Специальные свадебные узоры оформляли платок, которые зачастую содержали плотно вышитые равные квадраты по бордюру. Конструктивные особенности и декоративные качества этих предметов в разных местностях отличались присущим им своеобразием. Вышивка подобных платков отражала древние представления об устройстве мира. Четырёхугольное полотно платка – воплощение мира (четыре стороны света: восток, запад, юг, север). По четырём сторонам мироздания стоят четыре столба, на столбах – гнёзда птиц (пары уток, гусей, лебедей). В каждом гнезде – яйцо: золотое, серебряное, медное. А четвёртый столб, особенный, то ли железный, то ли каменный. Столбы – опоры, держащие небо. Утки – птицы верхнего мира, их яйца – первоисточник, рождающий Вселенную [2, с. 24–25].

В декоре обрядовых платков часто использовался мотив зигзага. В образованных таким образом крупных треугольниках повторялось изображение «предстоящих у древа». В общую прямолинейную структуру геометрического орнамента на платке включались растительные элементы в виде округлых, напоминающих лепесток или чашечку цветка завитков. В цветовом решении преобладающими были сочетания красного, зелёного, чёрного, синего и жёлтого. Плотная вышивка имела двустороннее наполнение и большей частью была выполнена шёлковыми нитками. По краям платков пришивалась красная бахрома. А у горных мари обрядовый платок был значительно меньшим по размерам и имел прямоугольную удлинённую форму: на широкой полосе геометрического орнамента с включением растительных элементов асимметрично в углах размещались розетки, изображения дублировались благодаря расчленению полосы вышивки на равные квадратные изображения.

Орнаментальная вышивка на созданном во второй половине XIX века свадебном платке луговых мари Уржумского уезда Вятской губернии нанесена по всему периметру. Широкие швы красочной полосы орнамента расположены друг над другом. Сами сюжеты вышивок свадебных платков не воспроизводились на повседневных головных уборах. На платке уржумских мари просматриваются два мотива. Первый – восьмилучевая розетка с отходящими по диагонали на четыре стороны прямыми линиями-столбами. Столбы заканчиваются двумя парами птиц, расположенными зеркально по отношению друг к другу. Второй мотив соединён с первым тонкой линией, выполнен черной шерстью, представляет два переплетённых кольца красного и жёлтого цвета, символизирующие соединение мужского и женского начала. Сверху и снизу от этого мотива расположены смотрящие друг на друга фигурки птиц, разделённые изображениями дерева-куста и антропоморфными образами [2, с. 28]. Птица в композиции свадебного платка предстаёт как посланник богов и как природная сила, способствующая воспроизводству,

плодородию и возрождению. Центральное место в вышивке отведено повторяющейся трёхчастной композиции с Ж-образной фигурой Мирowego древа с глухарями. Верхние (берёза) и нижние (ель) ветки вышиты нитками разных цветов: зелёными и коричневыми. Ствол Мирowego древа вышит красными нитками, символизирует движение энергии, т. е. соединение мужского и женского природных начал. Фигуры глухарей, вышитые красным шёлком, по высоте сопоставимы с Мировым деревом. В данном случае глухарь предстаёт как священная птица, родовой тотем невесты. Авторское повторение этого обрядового платка выполнила вышивальщица Л.В. Веткина.

Канонические композиции свадебных покрывал и платков сходны с скатертями, которые использовались в обрядах жертвоприношений в священной роще. Они предназначались для покрытия приношений во время отправления культовых церемоний. На них чаще всего изображались своеобразными знаками-символами небесные птицы. По углам покрывала из домотканого конопляного полотна размещались одинаково декорированные квадраты, соединённые вышитыми орнаментальными полосами. В центр каждого квадрата помещена розетка с вписанными в неё четырьмя треугольниками, упирающимися вершинами в центральный ромб жёлтого цвета (символизирует солнце или золотое яйцо). Трактовка фигур птиц представлена в виде треугольников, волнообразная сторона которых подразумевает символику воды. От центрального квадрата на четыре стороны отходят восьмилучевые розетки, также дополненные изображениями птиц в форме треугольников с головами-крючками. Композиция скатерти-покрывала имеет горизонтальную структуру вышивки, определяемую характером использования предмета в ритуале. Она отражает мировой порядок. Четыре стороны ассоциируются с четырьмя сторонами света, четырьмя стихиями и четырьмя временами года. Четырёхкратность подтверждается использованием ниток четырёх цветов: красный, чёрный, зелёный и жёлтый. Изображение мифологической птицы-утки указывает на сакральность предмета, на небесный характер и её участие в создании мира. Водоплавающая птица выполняет функцию посредника между людьми и богами, связывает Небо и Землю. Утка, как и гусь, – жертвенные птицы на языческих молениях в священной роще [2, с. 29–30].

Ещё одним важным предметом свадебного обряда является поясное полотенце, которое невеста вышивала в двух экземплярах. Сам орнамент, нанесённый на полотно, имел одинаковой узор. Благодаря тому, что полотенца одевали перегнутыми почти посередине и размещали на поясе, хорошо просматривались вышитые узоры. Жених вознаграждался им в качестве подарка, когда невеста первый раз посещала родных жениха. Другое поясное полотенце надевала сама невеста,

по узорам которого жених узнавал свою невесту [10, с. 64]. существовало такое поверье, что уничтожение и потеря одного из этих личных свадебных атрибутов могли даже повести к смерти его обладателя или отказу от свадьбы. По сведениям этнографов, после смерти женщины, во время поминок полотенце размещали в углу избы вместе с другой её одеждой. *Солык* считался личным знаком жениха / мужа или невесты / жены. Продавать или отдавать его, даже после смерти одного из владельцев, не разрешалось. Т.А. Крюкова указывает на то, что вышитые полотенца могли быть связаны с понятием плодородия, когда в праздник весенней пашни *Ага пайрем*, соответственно плодородия, вышедшими в этом году замуж женщинами они приносились в жертву, а впоследствии были вручены жрецом *картом* в качестве приза состязавшимся на этом празднике участникам [10, с. 65]. *Солык* представлял собой небольшой узкий кусок ткани с вышивкой на концах. Орнамент этого предмета можно условно разделить на два основных типа. Первый представлял собой две прямоугольные розетки, расположенные по углам. Второй – полосы плотного узора, перемежавшейся с тканьем, или мелкий геометрический, почти сплошной рисунок, состоящий из звёзд, квадратов, ромбов и пр.

В свадебном обряде народа мари важное место также принадлежало отрезам холста, которыми одаривали участников сватовства.

Одежда мариийского жреца подчёркивает сакральность белого, красного и чёрного цветов. Контрастные по цвету нашивки из кумача и из чёрного сукна подразумевались как изображение света и тьмы, бога и шайтана. Они, вероятно, «оптимизировали» вышивку длинного мужского молитвенного кафтана к концу XIX века. Исследователи также зафиксировали белый мужской кафтан для жертвоприношений, оформленный узкой полоской вышитого орнамента с изображением конских голов в качестве оберегающего знака-узора на нагрудной части одежды и ворота [10, с. 67]. Сохранение веры в коня как покровителя в мариийской вышивке чётко представлено в реалистическом воплощении на головных уборах сорока: животные размещены в полный рост вокруг Древа в геральдической композиции; вышиты обращённые друг к другу парные головы; одиночно расположены в орнаменте друг за другом. Часто кони сопровождаются изображением ромба под ними. А композиции с всадниками подразумевают женское божество благополучия и плодородия. Сочетание белого цвета холста и красной вышивки деликатно дополнялся чёрными контурными линиями обводки орнамента. На мужских рубашках для молений у восточных мари изображена птица, которую рассматривают как символ жертвенной птицы, посредника между миром богов и миром людей, связанного с Древом плодородия. Но впоследствии происходит замена

птицы на условное изображение оленя / лося, коня и на геометрический солярный символ [2, с. 30–31].

У жреца, как и у других участников священнодействия в священной роще, головной убор семантически соответствовал сакральному верху. Такая традиция известна многим народам. Например, удмуртский обычай не снимать шапку во время молений подтверждал ритуальную ситуацию контакта с иномирами как с верхним, так и с нижним. Ворот кафтана для жертвоприношений у марийского жреца орнаментировался узкой полоской вышивки с изображением конских голов и служил оберегом, так как таким образом выражалась вера в коня как покровителя. Свидетельством связи коня с солнцем является то, что на масленицу выпекались из теста «коньки» и «уточки». Визуализация коня в реальных чертах наблюдается как оберег в сложных узорах головного убора сорока. Небесный конь есть не только символ солнца, но и как податель небесной влаги – дождя, также и как соединение с антропоморфным божеством. Орнаментированные изображения, заменив более архаичные нашивки на мужском молитвенном кафтане, могли осмысливаться как противоборство света и тьмы.

Некоторые предметы одежды могли находиться в самом жертвенном обряде, использоваться и дополнять его. На ветках деревьев в священных рощах вывешивали жертвенные полотенца, вышитые кафтаны, рубахи в качестве заклада с обещанием принести жертву, обращаясь к богам верхнего мира.

Т.А. Крюкова зафиксировала, что жертвенный стол в священной роще накрывался небольшой холщовой скатертью, орнаментальная композиция которой была из асимметрично расположенных по углам не повторяющихся орнаментальных изображений четырёх розеток. Края оформлены тесьмой и узенькой полоской вышивки геометрического орнамента, куда включались и растительные мотивы. Цветовое решение имело традиционные сочетания – красный, тёмно-зелёный, жёлтый и тёмно-синий. С понятием плодovitости связан обычай в праздник весенней пашни *Ага найрем* (следовательно, и плодородия) женщинами, вышедшими в этом году замуж, приносились в жертву вышитые полотенца *солык*, которые марийский жрец-карт выдавал в качестве приза победившим во время этого праздника на состязаниях [10, с. 65].

Возрождением искусства вышивки в настоящее время заняты мастерицы в народных студиях «*Турлемұдыр*» (д. Чодраял), «*Акреттүр*», «*Порсын кумыл*» (д. Шорунжа) и «*Мастар кид*» (д. Шиньша) Моркинского района, в Томшинерском Доме фольклора «*Унавий*» Сернурского района, в Доме ремёсел с. Старое Крещено Оршанского района, Горномарийском Доме ремёсел в с. Еласы, в Доме народных умельцев (г. Звенигово), в Доме ремёсел с. Арда Килемарского района.

Одним из ярких и признанных лидеров традиционной народной вышивки является Лауреат премии Министерства культуры Российской Федерации «Душа России» Л.В. Веткина, которая с особым воодушевлением воссоздаёт артефакты марийской культуры. Вспоминая свою детскую любовь к народному орнаменту, отмечает, что ей особенно нравился красный цвет ниток. Этот яркий и тёплый солнечный цвет привлёк внимание разными переливами и сочными оттенками, где строгий и непонятный тогда узор обводился чёрной контурной линией, а в самом просвете домотканого полотна просматривалось белое начертание [5, с. 5]. Полученные с детства среди первозданной природы впечатления от проводимых в родных деревенских окрестностях Всемарийских молений под звуки звонких гуслей сохранились до настоящего времени, подпитывают её энергией и придают творческий импульс. Теперь разгадка строгих по очертаниям и гармонично организованных по цвету орнаментов, их загадочность стала постепенно раскрываться и выражаться в таких привычных технических приёмах, как «косая стёжка», «роспись», «набор», также ставшей наиболее сложной техникой, как «двусторонняя гладь». Творческий багаж мастерицы включает множество оригинальных предметов и костюмных комплексов, прежде всего, родной сернурской стороны, которую восторженно воспел как «государство ромашек» проводивший свои детские годы на этой земле русский поэт Николай Заболоцкий.

Одной из основных творческих амплуа Веткиной стала реконструкция предметов и восстановление вышивки на обрядовой одежде, содержащей в себе глубокий сакральный смысл. По старинному образцу XIX века, хранящемуся в фондах Национального музея Республики Марий Эл им. Т.Е. Евсеева, вышивальщица исполнила свадебный платок мари Уржумского уезда Вятской губернии. Она, повторяя каноническую композицию свадебного платка, использовала более яркую цветовую гамму. Орнаментальная вышивка расположена крупно широкой полосой и развёрнуто представляет сложный узор, который нанесён в виде восьмилучевой розетки. От розетки в диагональном направлении на четыре стороны отходят прямые вышитые линии; композиция завершается обращёнными в противоположные стороны двумя парами птиц с поднятыми вверх головами над гнездом. Другой сюжет в платке также связан с предыдущим и исполнен в виде двух переплетённых колец. Орнамент на этом свадебном платке выполнен в виде Ж-образной фигуры – универсального знака Мирового древа. Здесь также просматриваются силуэты берёз и ели. В центральной части красным цветом обозначен прямой ствол, соединяющий небо и землю. Он условно передаёт женское и мужское начала, символически подразумевается восходящая линия от рождения – к цветению и плодоношению. По бокам древа вышита фи-

гура глухаря. По древнемарийскому народному календарю полный годовой круг совершается в течение 32 лет, каждый из которых определяется образом и внутренней силой животного, птицы или насекомого. Поэтому неслучайными в традиционной культуре являются изображения глухаря, тетерева, оленя, дикого гуся, ужа, сороки, медведя, вороны, петуха, лося, лошади, лебедя, совы и др. Земная жизнь и циклическая последовательность времён года регулируются солнцем и луной [20, с. 159–161]. Другие вышитые современные головные платки «Солнце», «Медведь», «Утка», «Бегущий олень» (2003–2018) – плод творческой фантазии мастерицы – посвящены мифологической картине мира древних мари и изображают традиционные артефакты марийской культуры. Выражение их сакрального значения запечатлено в устном народном творчестве. Эпитетом «юмын» (божественный) наделён целый ряд животных, птиц и растений в марийских волшебных сказках, в обрядовом фольклоре и магических обрядах. Почитания лося / оленя, лебедя, кукушки и др. связано с их тотемистической природой. В традиционной культуре финно-угорских народов изображение лося / оленя стало одним из главных. В художественном творчестве мари в соответствии с установленной мифологической парадигмой проявляется одинаковый ряд астральных образов, ритмически расположенных вокруг небесного столба. Общее композиционное размещение орнамента по бордюру и выделение розетки по углам платков объединяет их в одно цельное тематическое решение. Ритмически повторяющееся по периметру орнаментальное размещение светила, тотемного медведя, мифической утки и оленя ориентируют взгляд современников всё-таки на древние образы. Созданию этих насыщенных красным цветом платков послужили вышитые обрядовые артефакты XIX века из музейных коллекций [12, с. 38, 236–237].

В 2013 году на суд зрителей и жюри Межрегионального конкурса «Праздник марийского костюма» («Марий вургем пайрем унала ўжеш») студия под руководством Н.Е. Маковой показала коллекцию традиционных костюмов Нижегородских и Кировских мари XVIII–XIX вв. и получила Диплом II степени в номинации «Историческая реконструкция». Создание этих костюмов потребовало много сил и времени по сбору и изучению аутентичного материала. В результате кропотливой работы удалось восстановить многие фрагменты орнаментов, крой костюмов и реконструировать украшения. Восстановленные костюмные комплексы уральских (Пермская область), кокшамарских (Звениговский район Республики Марий Эл) мари также получили достойное воплощение.

Вышивка как уникальное явление этнокультуры раскрывает изобразительные традиции марийского народа, продолжающиеся развиваться в современной художественной практике. В развитии традиционного орнаментального искусства заметны произведения профессиональ-

ных художников Л.А и А.А. Орловых, Е.А. Кожиной, И.А. Махаевой, А.А. Ямбарцевой, которые варьируют артефакты древности и вносят новые жизнеутверждающие смыслы по специфическим законам красоты и пользы. Их творческая деятельность позволяет активизировать поиски на создание оригинальных орнаментальных композиций и конструировать этническую привлекательность костюмных комплексов и текстильных изделий в качестве бренда Республики Марий Эл. Пройденный долгий путь развития и сохранившая свою уникальность орнаментальное искусство, сегодня продолжает оставаться в центре внимания как исследователей различных специальностей (археологов, этнографов, искусствоведов, культурологов), так и многочисленных мастериц-исполнительниц. Марийский орнамент остаётся одним из маркеров этнической идентичности, свидетельством вкуса и трудолюбия, ярким проявлением древней и уникальной культуры, продолжающей своё развитие и в новом тысячелетии.

#### ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Национального музея Республики Марий Эл им. Т. Евсеева (АНМ РМЭ).

2. *Большов С.В., Большова Н.А., Данилов О.В.* Древние культовые памятники Марий Эл (по археологическим, этнографическим, фольклорным и историческим материалам). – Йошкар-Ола: Марий. гос. ун-т, 2008. – 163 с.

3. *Большова Н., Курочкина Е.* Этноопределяющие образы в марийской обрядовой вышивке (по этнографическим коллекциям Национального музея РМЭ // Финно-угроведение. – 2008. – № 1. – С. 57–62.

4. *Веткина Л.* Жизнь, расчитая на холсте. Костюмы сернурских мари. – Йошкар-Ола: Б. и., 2010. – 64 с.

5. *Веткина Л.* Жить по солнышку. Костюм сернурских мари. – Йошкар-Ола: Б. и., 2021. – 171 с.

6. *Викторова В.Д., Чаиркина Н.М., Широков В.Н.* Гора и водоплавающая птица в мировидении древнего уральского населения // Урал в системе культурных и хозяйственных связей в древности и средневековье. Уральский исторический вестник. – Екатеринбург, 1997, № 4. – С. 40–64.

7. *Евсеев Тимофей.* Этнографические коллекции. – Йошкар-Ола: Марий. кн. изд-во, 2002. – 148 с.

8. *Иванов Н.А.* Герменевтика орнамента: к методологии интерпретации орнаментальных композиций // Международный журнал исследований культуры. – 2015. – № 3. – С. 14–25.

9. *Иванов С.В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.). Народы Севера и Дальнего Востока. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – 500 с.

10. *Крюкова Т.А.* Марийская вышивка. – Л.; Йошкар-Ола: Б.и., 1951. – 194 с.

11. *Кудрявцев В.Г.* Финский художник Агатон Рейнхольм – исследователь традиционной культуры народов Поволжья // Вестник Марий. ун-та. – 2012. – № 10. – С. 78–82.

12. *Кудрявцев В.Г.* Марийское народное искусство. – Йошкар-Ола: Республ. центр нар. тв-ва и культ.-досуг. деят., 2019. – 256 с.

13. *Молотова Т.Л.* Марийский народный костюм. – Йошкар-Ола: Марий. кн. изд-во, 1992. – 112 с.
14. *Молотова Т.Л.* Марийский костюм. – Йошкар-Ола: Республ. центр нар. тв-ва и культ.-досуг. деят., 2020. – 383 с.
15. *Павлова А.Н.* Платок в традиционной культуре народа мари // *Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: Матер. XVI Междунар. науч. конф.* – СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУТД», 2013. – С. 379–382.
16. *Песецкая А.А.* Свадебные платки марийцев: конструктивно-декоративные особенности и функции (по материалам коллекций Российского этнографического музея) // *Традиционная культура.* – 2020. Т. 21. – № 2. – С. 77–90.
17. *Соловьёва Г.И.* Орнамент марийской вышивки. – Йошкар-Ола: Марий. кн. изд-во, 1982. – 86 с.
18. *Спиридонов А.* Югорно. Песнь о вещем пути. Эпос мари: Опыт синтеза. – Йошкар-Ола: Марево, 2002. – 240 с.
19. *Степанова И.* Маритур. Встречи с марийской вышивкой. – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 2005. – 160 с.
20. *Шкалина Г.Е.* Священный мир марийский. – Йошкар-Ола: Марий. кн. изд-во, 2019. – 303 с.
21. *Яковлева В.Я.* О марийской вышивке // *Ученые записки МарНИИЯЛИ.* Вып. 4. Йошкар-Ола: Маргосиздат, 1951. – С. 245–270.
22. *Heikel A.O.* Die Stickmuster der Tscheremissen. – Helsinki, 1910–1915. – 273 S.
23. *Wichman J.* Beitrage zur Ethnographie der Tscheremissen. – Helsinki, 1913. – 146 S.

## ВОЗВРАЩЕНИЕ К ИСТОКАМ ЗОЛОТНОГО ШИТЬЯ

*Ж.М. Аннаева*

Золотное шитьё – одно из наиболее оригинальных и значительных проявлений национального духа кабардинцев. Этот вид народного творчества сохранился даже в самые неблагоприятные годы Кавказской войны, но начал отмирать в советское время. В последние десятилетия благодаря усилиям энтузиастов и знатоков удалось возродить этот вид народных промыслов и дать ему вторую жизнь.

**Ключевые слова:** народное творчество, золотое шитьё, художественные промыслы, методика обучения, этническое своеобразие.

## RETURN TO THE ORIGINS OF GOLD EMBROIDERY

*Zh.M. Appaeva*

Gold embroidery is one of the most original and significant manifestations of the national spirit of the Kabardians. This type of folk art persisted even in the most unfavorable years of the Caucasian War, but began to die off in Soviet times. In recent decades, thanks to the efforts of enthusiasts and connoisseurs, it has been possible to revive this type of folk crafts and give it a second life.

**Keywords:** folk art, gold embroidery, arts and crafts, teaching methods, ethnic identity.

Кабардинцев (адыгов) знают в основном по небольшим фрагментам культуры – это народная хореография, героический эпос «Нарты»,

этикет «адыгъэ хабзэ»), кабардинская порода лошадей «шолох» и получившая широкое признание и распространение кавказская одежда. Золотная вышивка также является одним из наиболее оригинальных и значительных проявлений национального духа кабардинцев.

Уже к середине прошлого века многие из некогда процветавших у кабардинцев видов народного декоративно-прикладного искусства стали угасать. Эта участь могла постичь и уникальное золотошвейное искусство, но, к счастью, в начале 80-х годов прошлого века по инициативе и содействию заместителя директора Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института истории, филологии и экономики Азретали Сафаровича Кишева в Торжокскую профессионально-техническую школу художественной вышивки была направлена группа девушек для обучения технике золотошвейного искусства. В 1987 году, освоив все тонкости ремесла, девушки вернулись в Нальчик. Применение своим знаниям сначала нашли все выпускницы Торжокской школы, сейчас же как профессионал-золотошвейка востребована лишь одна из них – Маринетта Дагирова, остальные же приобрели смежные специальности и отошли от золотной вышивки, лишь изредка напоминая о себе участием в выставках.

Маринетта Дагирова не только сама занимается древним ремеслом, но уже успела обучить этому искусству несколько поколений юных мастериц. С 1997 года она работает педагогом дополнительного образования, заведующей сектором старинных художественных промыслов Центра эстетического воспитания детей имени Жабаги Казаного в Нальчике. Мастер старается сохранить чистоту народного стиля, не привнося в него никаких чуждых элементов и технологий. Учёба в Торжке дала ей очень многое, но дело в том, что адыгское золотное шитьё гораздо богаче и разнообразнее, чем у русских. Если у русских существует около десяти разновидностей внутренних швов в вышивке «в прикреп», то у кабардинцев таких узорных разделок около тридцати. Внутренние швы у адыгов образуют простейшие геометрические фигуры: ромбы, квадраты («Гупшэ»), треугольники («щимэ»), лесенки, зубцы, косые полоски («куса»), плетёнки, сетки («запырыдз») и так далее. Маринетте Руслановне пришлось самостоятельно изучить все виды внутренних швов адыгского золотошвейного искусства по старинным образцам. Её заслуга в том, что в неблагоприятных условиях, характеризующихся отмиранием традиционных видов народного искусства, она сумела возродить один из развитых в прошлом, чрезвычайно высокий по своему художественному и техническому уровню вид народного творчества, несомненно, составляющий славу и гордость кабардинцев. В отличие от мастеров, которые не связаны ни с какими канонами и традициями, она старается сохранить

народный стиль в его первозданной чистоте, не привнося в него чуждых элементов и технологий, подчинившись его строгим правилам. Она прекрасно понимает, что, имея конкретные образцы для подражания, требуется не только достичь того же уровня совершенства, но и превзойти его. Такова психология народного мастера. По такому принципу работает и М. Дагирова.

К тому времени, когда мастер начала свою творческую деятельность, практически не осталось мастеров, знающих технологию золотной вышивки, и ей пришлось собирать эти знания по крупицам. Возрождению техники золотного шитья предшествовали встречи с народными мастерицами, во время которых она старалась перенять секреты ремесла. Технологию отдельных видов золотной вышивки, о которых уже никто не помнил, она стремилась возродить по сохранившимся образцам.

Работая в школе Жабаги Казанок, педагог разработала методику обучения этому ремеслу детей и постоянно её совершенствует, благодаря чему сроки обучения несколько сократились (сейчас это три года). На занятия к ней приходят 10–18-летние девушки, а кроме того, М. Дагирова регулярно проводит мастер-классы для всех желающих усовершенствовать свое мастерство, для участников семинаров, гостей из других республик Северо-Кавказского региона. Находит она время и для собственного творчества, демонстрируя результаты своих трудов на ежегодных отчётных выставках преподавателей и учащихся школы имени Казанок, которые проходят в Национальном музее Кабардино-Балкарии.

Наиболее драгоценная часть представленных в экспозиции образцов женской одежды и головных уборов, мелких изделий, украшенных вышивкой, – орнаменты, выполненные в технике «в прикреп», а также в так называемой «базарной технике». Их отличает классическая ясность, гармония форм и красок, эмоциональная одухотворённость. Умело обыгрываются принятые у адыгов узоры, которые мастера используют в своих изделиях.

Народные основы сохраняются не только в характере узоров и технике исполнения, но также в принципах декорирования вещи. Орнамент стилистически всегда соответствует форме одежды и других расшитых золотом предметов и усиливает их выразительность. При подборе готовых узоров для нарядного костюма мастерица всегда заботится о соразмерности орнамента и изделия. Вышивкой «в прикреп» отделяются ворот и полы платья, подвесные рукава. Кроме праздничного женского костюма вышивкой «в прикреп» издревле украшались кисеты, подчасники, кобура, предназначенные в дар мужчинам, а также различные мелкие детали снаряжения всадника. Драгоценные нитки поступали на Северный Кавказ и, в частности, в Кабарду из Италии, Греции, Турции,

Крыма. Основными же поставщиками были купцы из Грузии. Вышивкой украшали такие ткани, как бархат, сукно, шёлк, тафта, замша. Ткани выбирались обязательно одноцветные, тёмной окраски, в большинстве своём бордовые, тёмно-синие, тёмно-зеленые, чёрные.

Особенности адыгского орнамента складывались в течение очень длительного исторического периода. Наиболее древним орнаментом считается геометрический, который состоит из комбинации треугольников, ромбов, прямоугольников, овалов. Зооморфные узоры представляют собой стилизованные изображения головы быка, барана, оленя. Для декора использовались также растительные мотивы.

Своеобразие наиболее древней у адыгов разновидности вышивки «в прикреп» в том, что она вышивалась отдельно, затем вырезалась, подвергалась соответствующей обработке – выглаживанию кабаньим клыком, из-за чего узор терял свой рельеф и приобретал сплошной металлический блеск. Сейчас от этой операции пришлось отказаться, поскольку вместо золотых и серебряных нитей используются металлические, которые не способны выдержать подобную обработку. Вырезанный узор нашивался на одежду или другое изделие в качестве аппликации. Когда вещь изнашивалась, вышивку отпарывали и нашивали на новую. Так её жизнь многократно удлинялась.

Представленные на выставках образцы золотошвейного искусства настолько привлекают внимание зрителей, что среди них нередко находят такие, которые бы сами хотели постичь тайны золотной вышивки. Именно из таких любителей М. Дагирова ежегодно набирает группу из десяти человек для обучения технике этого вида творчества.

Одна из наиболее интересных и ответственных форм работы Маринетты Руслановны – это мастер-классы, на которых, с одной стороны, присутствуют её воспитанники, которые демонстрируют приобретённые навыки, а, с другой, гости – учителя общеобразовательных учебных заведений, которые проходят курсы в Институте повышения квалификации при Кабардино-Балкарском государственном университете, учащиеся и преподаватели детских художественных школ и школ искусств, студенты и педагоги Нальчикского колледжа дизайна, колледжа культуры и искусств Северокавказского государственного института искусств.

Участники мастер-класса получают специальное оборудование и инструменты: пяльцы, шило, иглы, хлопчатобумажные нитки, катушки с «золотыми» и «серебряными» нитями, нож, ножницы, технологические рисунки. Мастер-класс М. Дагирова начинается со знакомства присутствующих с историей бытования золотной вышивки, с практикой вышивания, с характерными особенностями декорирования женской одежды и подарочных изделий.

На мастер-классах М. Дагирова знакомит присутствующих с уникальным видом узорной разделки золотного шитья «в прикреп». Сначала золотошвейки переводят орнамент на пяльцы, затем выкладывают настил из хлопчатобумажных нитей, плотно без просвета, параллельными рядами заполняя весь узор. Настил нужен для счёта нитей при внутренних разделках рисунка. Затем участники мастер-класса обшивают вышивку по контуру узкой тесьмой ручного плетения, проклеивают её с обратной стороны клейстером. В финальной части работы вышивка вырезается и нашивается на нужное изделие.

В изделиях, выполненных самой Маринеттой Руслановной, ярко отразились этническое своеобразие, национальный характер кабардинцев, что вполне естественно, поскольку в них она строго следует канону. Мастер не ограничивает себя в ассортименте изделий, используя традиционные декоративные вышивки для украшения и других предметов, не характерных для традиционных, старинных.

Ввиду того, что национальная одежда сегодня практически вышла из употребления, её вышивки порой носят самостоятельный, выставочный характер. Однако она не теряет надежды когда-нибудь в будущем увидеть их не только на традиционном, но и на современном костюме. Монументальные и строгие, нежные и игривые, воздушные и ажурные, тяжёлые и плотные, ее вышивки в технике «в прикреп» покоряют воображение зрителей. Правда, сам автор далеко не удовлетворён результатами своего труда. Отсутствие традиционных материалов – парчовых ниток, хорошего качества шёлка и бархата, несомненно, сказывается на художественных достоинствах её произведений.

Одна из составных частей деятельности М. Дагировой – это общение к народному творчеству сотен учеников, благодаря чему можно не опасаться за дальнейшую судьбу золотного шитья. Высокий художественный уровень вышивок, выполненных ею самой и её воспитанниками, ещё одно доказательство полезности её деятельности. В этих вещах ярко отразились национальное своеобразие, национальный характер адыгов. Где бы эти изделия ни выставлялись, а это выставки самого разного ранга, они неизменно вызвали восторг и восхищение.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Аптаева Ж.М.* Рисунок времени. – Нальчик: Эльбрус, 1996. – С. 208.
2. *Аптаева Ж.М.* Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Кабардино-Балкарии. – Нальчик: Эль-Фа, 2007. – С. 368.
3. *Кишев А.С.* Народные художественные промыслы (для начальных классов) с ил. – Нальчик: Эль-Фа, 1996. – С. 22.
4. *Кишев А.С., Кишева Л.А.* От кончиков пальцев – к развитию мозга. – Нальчик, Эль-ФА, 2004. – С. 94.

## ИСТОРИЯ И ТРАДИЦИИ ИСКУССТВА КЕРАМИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ БУХАРСКИХ МАСТЕРОВ

*О.О. Мавланов*

В статье раскрывается деятельность ряда современных бухарских керамических мастерских, сохраняющих исторические традиции местной национальной керамики. Анализируются стилистические особенности формы и окраски изделий. Подчеркивается исторически сложившаяся преемственность стилистических приёмов гончарного дела.

**Ключевые слова:** декоративно-прикладное искусство, Бухара, гончарное дело, керамика.

## HISTORY AND TRADITIONS OF CERAMIC ART IN CREATIVITY BUKHARA MASTERS

*O.O. Mavlanov*

The article reveals the activities of a number of modern Bukhara ceramic workshops that preserve the historical traditions of local national ceramics. The stylistic features of the shape and color of the products are analyzed. The historical continuity of stylistic techniques in pottery is emphasized.

**Keywords:** decorative and applied arts, Bukhara, pottery, ceramics.

Бухара – жемчужина Востока, внёсшая свой вклад в сокровищницу мирового искусства. Её прославленные архитектурные памятники и изделия народного декоративно-прикладного искусства уже давно завоевали широкую популярность среди любителей искусства по всему миру. Особенно это проявилось в традиционной, народной художественной керамике, насчитывающей не одно столетие. Достаточно вспомнить художественные орнаментальные декоры величайших памятников архитектуры, а также, исторические и современные народно-традиционные керамические бытовые изделия бухарских мастеров, которые украшают экспозиции многих музеев республики и даже мировых прославленных музеев. В Бухаре испокон веков не меньшим почётом и уважением, чем учёные и купцы, пользовались гончары. Гончарное производство на протяжении многих веков являлось самым высокоразвитым видом ремесла в Бухарском ханстве. Центрами керамических цехов и мастерских близ Бухары были такие исторические города как: Пайкент, Варахша, Гиждуван, Вабкент, Вардонзе и другие. Например, в историческом городище Пайкент, по археологическим исследованиям за последние годы, были открыты целые кварталы керамических цехов IX–XII веков. Поливная и неполивная керамика ведущих центров имела локальные особенности, проявляясь в своеобразии форм, орнаментального декора и богатого колорита. Из их мастерских выходила не только посуда для повседневных трапез и пира, но и роскошные яркие полихромные изразцы, которыми украшали фасады и интерьеры городских построек.

В наши дни в Бухаре есть несколько мастерских, сохраняющих традиции местной национальной керамики. Согласно сложившемуся обычаю, старые мастера передают своим детям секреты ремесла, которые строго хранятся в каждой семье бухарских керамистов.

Новый XXI век стремительно меняет все стороны жизни человека, стирая этнокультурные различия не только этнических групп, но и целых народов, а идеология, геополитика и экология – всё становится катастрофично непредсказуемым. Хочется отметить, что в этом цифровом информационном веке народные традиционные искусства многих национальностей становятся на сегодняшний день как никогда актуальными. Мифические тайны фольклорного искусства далёких прошлых веков, вновь просыпаются и возрождаются в некоторых краях, городах, как не странно, не только в своей прежней художественной красоте, но даже с некоторым авангардным подходом. Ярко эти явления проявляются в творчестве современных бухарских мастеров керамистов.

Как отметил Л.И. Ремпель: «Народное искусство упорно хранит тайну своей вечной молодости. Оно, подобно сказочному «Древу жизни», не перестаёт обновлять крону свежей листвой и в толще ствола наращивать годовые кольца. Дерево жизни не умирает как символ вечно обновляемой природы. Так и народное искусство – оно живёт вечно, сохраняя инерцию мышления отцов, дедов и прадедов.

Неравномерность исторических процессов напоминает картину неба: одни звёзды давно угасли, но свет их, преодолев большие расстояния, продолжает литься на землю, другие только зарождаются, и свет их дойдёт до землян лишь в далёком будущем. Так и образы народного искусства: одни приходят к нам из глубины веков, а те, что рождаются вновь, прольют свет в отдалённом будущем».

С 1951 года в Бухаре жил и работал в музее искусствовед, археолог Сергей Николаевич Юренев, который проработал здесь до конца своей жизни. Именно по его личным заслугам во второй половине XX века были сохранены некоторые исчезающие виды народного декоративно-прикладного искусства. Одним из таких ремёсел владела мастерица по изготовлению терракотовых, керамических детских игрушек из глины в виде свистулек (*учпулак*) Хамробиби Рахимова, проживавшая недалеко от Бухары в селе Уба. С. Юренев поддержал ее, а также потомственного мастера по изготовлению национальной традиционной бытовой посуды из поливной керамики Ибодулло Нарзуллаева. По его рекомендации работы этих мастеров были закуплены в коллекцию бухарского музея. Юренев добился участия обоих мастеров со своими работами в центральном промышленном выставочном зале в городе Москве. После этого Х. Рахимовой и И. Нарзуллаеву присвоили звание народного мастера СССР.

## **Хамробиб Рахимова (Бозоркизи) (1896–1979)**

В Бухаре вблизи Вабкентского района есть прославленное село Уба, которое с давних времен было родиной керамического ремесла разного профиля, а также местом народного врачевания. Хотя на сегодняшний день многие виды ремесла по разным причинам прекратили свое существование, но всё-таки здесь ещё мастера продолжают изготавливать традиционная керамические печи для выпечки хлеба, которые очень популярны и в наши дни. Эти печи экспортируют даже в ближайшие соседние государства.

В этом селе в 1896 году в семье мастера Бозора родилась Хамробиб. У местной мастерицы Шамси-биби она научилась изготавливать игрушки-свистульки (*учпулак*), красить их и обжигать в печи. Именно в творчестве этой скромной женщины возродились древние мифические, фантастические животные в виде козлов с огромными ушами или с длинной шеей, на которой сидит ещё какое-то существо, или бараны с крутыми витыми рогами. Раскраску изделий характеризуют яркие, смелые сочетания тёмно-синих, оранжевых и красных тонов. Глядя на ее игрушки – свистульки, предназначенные для детей, невольно вспомнишь настенные росписи раннего средневековья. Или и того ранее – сюжеты наскальных изображений, где преобладают козлы, архары, лошади и собаки. Сейчас её работу продолжает племянница Кубаро Бобоева, мастерице уже больше 85-ти лет. И она ремесло своё, по традициям и обычаям, тоже передаёт своим внукам и племянникам.

## **Династия мастеров-керамистов Нарзуллаевых из Гиждувана**

В Бухаре с конца XVIII века, продолжает развиваться искусство традиционной керамики в городе Гиждуване, где живёт седьмое поколение потомственных мастеров. Это семья Нарзуллаевых: отец Ибодулло, сыновья Алишер, Абдулло и внуки.

Одним из основателей гончарного производства и династии Нарзуллаевых, продолжателем традиций гиждуванской школы гончаров считается Шарофиддин Гиждувоний (Шарофиддин-чиннипаз). Он родился в 1790 году в Гиждуване и прославился как мастер-чиннипаз. До последних своих дней жизни, до 1885 года он проработал со своим сыном – Усто Эргаш Кулолом. В керамике Шарофиддина Гиждувоний и Усто Эргаш Кулола было, естественно, много общего. Они часто употребляли одни и те же орнаментальные мотивы, хотя Усто Эргаш Кулол был больше знаменит как мастер-косагар. К сожалению, произведения гончарного ремесла того периода плохо сохранились. Лишь немногочисленные образцы их работ хранятся в музеях, либо зафиксированы на фотографиях в альбомах. Следует отметить, что внимательно рас-

сматривая сохранившиеся образцы керамики, можно утверждать, что изделия, созданные отцом и сыном, учителем и учеником, своеобразны.

Традиции династии Нарзуллаевых продолжил Усто Ибодулло Нарзуллаев – один из самых ярких представителей гончарного искусства Узбекистана, сын знаменитого усто Нарзулло Эргашева. Ибодулло Нарзуллаев – член Союза Художников СССР, член республиканского объединения «Усто», лауреат многочисленных конкурсов, кавалер ордена «Мехнат Шухрати», который родился в 1927 году. В 1956 году он написал блюдо, украсив его в центре летящим голубем П. Пикассо. Это соприкосновение Бухарской народной керамики и французского искусства, обращение к теме борьбы за мир, примечательно само по себе. И. Нарзуллаев был прекрасным рисовальщиком. Свои керамические узоры он переносил на бумагу в карандаше и красках. Позже он много работал над технологией изготовления керамики.

Продолжают ремесло своих предков сыновья Ибодулло: Алишер и Абдулло Нарзуллаевы, а также их дети. Алишер является первым академиком в Бухаре. В самом начале независимости республики они вместе с братом открыли первый частный музей керамики в Гиждуване.

В работах гиждуванских мастеров прослеживается определённая закономерность – сообщить художественную выразительность предметам практического применения, в частности, посуде. Причём, особенности нанесения керамического декора обуславливались его назначением и задачами гармоничного сочетания с формой. Колорит гиждуванской керамики чрезвычайно живописен, его отличает богатство цветовой гаммы: золотисто-жёлтые, охристо-зелёные, кирпично-красные и синие тона по тёмно-коричневому или тёплому фону изделий. Наложение цветных ангобных красителей в несколько слоёв придаёт орнаменту некоторую рельефность, а добавка красителям свинцовой глазури и толстый слой поливы, соединяясь при обжиге, создают причудливые живописные разливы ярких и сочных красок. Поливой и орнаментом украшается вся поверхность изделий разнообразных чаш, пиал, блюд, горшков, кувшинов. По центру композиции располагаются, как правило, крупные декоративные узоры растительного и зооморфного характера: разнообразные цветочные мотивы, круги, розетки, крестообразные фигуры, перья павлина или самой царственной птицы, змейки, крылья бабочки, хлопок и другие.

### **Гулов Бахром Уринович**

Недалеко, всего в 6 км от Бухары, в селе Талалиён проживает мастер художественный керамики Бахром Гулов. Родился мастер в 1955 г., а в 1979 г. он окончил факультет художественной керамики республиканского театрально-художественного института.

Бахром Гулов постоянно изучает секреты мастеров, искусство художественной керамики разных школ с древнейших времён и до наших дней. В творчестве этого мастера можно наблюдать изделия поливной и неполивной керамики Бухары и других регионов Средней Азии. Он изучал, экспериментировал, делал реконструкции посуды повседневного быта разных времён, начиная с античности и средних веков, вплоть до двадцатого века. Мастер как бы проанализировал эволюционную историю, развитие художественного искусства керамики. Мастер, не ограничиваясь этим, тщательно изучал мелкую пластику античности – терракотовые анахиты, статуэтки божеств, мифических крылатых существ, сфинксов, пегасов, минотавров, зодиакальные фигурки и многие вековые бродячие сюжеты. Мастер не просто поверхностно повторяет эти образы, он придаёт им пафос своего времени и его мистические образы переходят из символического культа в поэзию и литературу, художественно-эстетического, метафорического значения. Также мастер участвует в многочисленных реставрационных работах по художественному орнаментальному декору мусульманских архитектурных памятников.

### **Каримов Абдулвохид Абдулрахмонович**

Родился Абдулвохид в г. Бухаре в 1977 году. Его мать работала в Бухарском музее куда с малолетства приводила сына, благодаря чему он рано познакомился с фантастическими игрушками Хамробиви, с живописной керамической посудой Ибодулло Нарзуллаева, а также работами других прославленных мастеров художественной керамики. Таким образом, у Абдулвохида с раннего детства проявилась любовь к этому ремеслу, что он сам часто подчеркивает. Своими учителями мастер считает Кубаро Бобоеву, ученицу Хамробиви, и сыновей Ибодулло Нарзуллаева – Алишера и Абдулло. В 1998 году окончил отделение художественной керамики художественного училища им. П.П. Бенькова. Ещё во время учёбы он ставит перед собой цель – возродить прославленную традиционную бухарскую керамику. Так Абдулвохид начинает изучать технику мастеров бухарской керамики, используемую с давних времён, до наших дней, возрождая старую школу и поднимая её на новую современную ступень. Абдулвохид, вместе с изготовлением глиняной бытовой посуды, тщательно изучает и применяет секреты множества восточных орнаментов: геометрических, стилизованно растительных, эпиграфических, зооморфных, сюжетно-изобразительных. Возрождая репертуар орнаментики своих предшественников, мастер придерживается канонам той или иной школы своего времени. Например, это эпиграфические надписи, которые содержат всякого рода благопожелания, поучительные афоризмы, восхваления добродетелей и щедрости. В декоративных ро-

122

списях в основном слагается репертуар орнаментальных форм: разнообразного вида пальметты, волнистый вьюнок, стилизованный гранат и тюльпан, несложные плетёнки и розетки, образованные пересечением геометрических фигур и полукружий. Очень интересны образы птиц, животных, рыб. Все они далеки от натуралистической передачи зоологических пород и видов, особенно орнаментализированы, стилизованы образы птиц и различных животных.

«Мне представляется, что искусство всех видов и жанров переживает сейчас глобальный процесс обновления. Но это не равносильно разрыву с традициями художественного мышления. Традиции эти складывались пластами.

Мы можем с доверием и надеждой отнестись к народному творчеству будущих поколений. Они не отрекутся от наследия и найдут новые пути утверждения его в будущем» – Л.И. Ремпель.

Произведения Бухарских современных мастеров керамики демонстрировались в музеях Алма-Аты (ныне Алматы, Казахстан) и Тбилиси (Грузия), Санкт-Петербурга и Москвы (Россия), Дрездена (Германия), Брюсселя (Бельгия), Вашингтона и Нью Йорка (США), Рима и Фаянса (Италия), Токио (Япония), Варшавы (Польша), Улан-Батора (Монголия), Дели (Индия), Шанхая и Пекина (Китай), Остенде (Бельгия), Женевы (Швейцария), Минска (Беларусь), Белграда (Югославия), Монреалья (Канада), в других городах и странах. А в Узбекистане их было вообще несметное количество.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. Очерки искусства Средней Азии. – М.: Искусство, 1982.

2. Ремпель Л.И. Цепь времён. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1987.

3. Хакимов А.А. Прикладное искусство Узбекистана XIX–XX вв.: виды, центры мастера (династия Нарзуллаевых). – Ташкент, 2020.

## НАЦИОНАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В КЕРАМИКЕ ИРИНЫ ФЁДОРОВОЙ

*А.А. Малинина*

Проблема возрождения традиционных промыслов и корректного использования мастерами национального компонента сегодня стоит очень остро. Ирина Фёдорова является одним из немногих чувашских художников, чьё творчество наиболее полно представляет картину современной керамики в Республике. В её произведениях есть удачное соединение современных концепций и традиционных приёмов. Среди самых ярких её работ – декоративные блюда, вазы, штофы, кувшины, которые она изготавливает способом ручной лепки, а затем расписывает цветными глазурями. По-своему

интерпретируя «чувашскую» тему, она использует национальные мотивы, создавая оригинальные авторские произведения.

**Ключевые слова:** чувашский художник, традиционная национальная культура, керамика, чувашский орнамент, декоративная роспись.

## NATIONAL MOTIFS IN THE CERAMICS OF IRINA FEDOROVA

*A.A. Malinina*

The problem of the revival of traditional crafts and the correct use of the national component by craftsmen is very acute today. Irina Fedorova is one of the few Chuvash artists whose work most fully represents the picture of modern ceramics in the Republic. In her works there is a successful combination of modern concepts and traditional techniques. Among her most striking works are decorative dishes, vases, damasks, jugs, which she makes by hand molding, and then paints with colored glazes. Interpreting the «Chuvash» theme in her own way, she uses national motifs, creating original author's works.

**Keywords:** Chuvash artist, traditional national culture, ceramics, Chuvash ornament, decorative painting.

Проблема воссоздания, сохранения и развития традиционной национальной культуры в современном творчестве чувашских художников и мастеров декоративно-прикладного искусства стоит сегодня очень остро. В советский период прервалась традиция передачи опыта старых мастеров. Долгое время традиционная культура виделась как пережиток, анахронизм и несовременность. Хотя в научной среде всегда ясно понимали необходимость изучения прошлого народа, а значит, сохранение и исследование образцов народной культуры. В ходе этнографических и археологических экспедиций, организуемых Чувашским государственным институтом гуманитарных наук, был собран значительный материал. Зафиксированный на фото, чертежах и схемах, он попал в архив института, единичные артефакты были отобраны и переданы в музейные собрания. Серьезные исследования лежали в области изучения чувашского костюма, орнамента вышивки, музыкальных инструментов.

В настоящее время, всё больше внимания стало уделяться сохранению и развитию народной культуры. Например, в связи с проектами развития внутреннего туризма. На народных мастеров возложили ответственную задачу – разработку и воплощение сувенирной продукции национального характера. В проблеме возрождения традиционных промыслов и выявления национального компонента в таких изделиях, можно говорить о том, что мастерами делаются для этого немалые усилия. В решении этой непростой задачи мастерами нашли наиболее простой для себя выход: в качестве декора разного рода изделий использовать элементы орнамента чувашской вышивки. Таким способом народные

умельцы украшают свою продукцию из дерева, кожи, ткани, глины или металла, применяя различные техники – вышивку, штамповку, гравировку, чаще роспись.

В среде мастеров заметно выделяется керамист Ирина Фёдорова (1971 г.р.). Являясь членом Гильдии ремесленников, она – профессиональный художник, в биографии которой серьёзное академическое образование – живописное отделение Чебоксарского художественного училища (1986–1990) и отделение керамики Красноярского художественного института (1992–1997). Член Союза дизайнеров, она постоянный участник и лауреат ряда конкурсов, выставок, фестивалей, иницируемых Минэкономразвития с целью привлечения внимания к возрождению и развитию национального прикладного искусства. Её работы характеризуются серьезным, и вместе с тем, творческим подходом к исполнению.

Гончарное дело является традиционным и древним ремеслом чувашского народа. Однако, художественная керамика, как вид декоративно-прикладного искусства, получила развитие в республике лишь в середине XX века. В настоящее время она является активно развивающимся видом. Мастерами создаются произведения, экспонирующиеся на выставках, вошедшие в коллекции музеев, ставшие украшением интерьеров, элементом ландшафтного дизайна. Лучшие образцы являются объектом искусства, результатом индивидуального творчества.

Актуальность выбранной нами темы подтверждается и широко обсуждаемой в настоящее время проблемой национальной самоидентичности. Она всё более остро стоит перед современными художниками, но, на наш взгляд, не находит пока адекватного решения. С одной стороны, рост интереса к народному искусству во многом обогатил образный и изобразительный язык современных авторов, с другой, включение «национальных элементов» (главным образом им оказывается орнамент чувашской вышивки) не всегда органично ложится на форму, материал или пластику произведения, разрушает его целостность. Так, в гончарном искусстве мастера начинают усиленно искать возможность использования геометрического орнамента в традиционных формах посуды, якобы придающего предмету национальный характер. Этот устоявшийся стереотип довлеет над самими мастерами и определяет основную линию развития чувашского искусства в целом, а декоративно-прикладного в первую очередь.

Стало обычным использовать в художественном образе, кроме орнамента, персонажей чувашского фольклора, литературного или музыкального жанра. Искусственное, неорганичное соединение формы и декора, заимствованного из образцов чувашской вышивки «по счёту», стало проблемой в создании высокохудожественных произведений.

К такому приёму, как использование чувашского орнамента в украшении выставочных, подарочных или сувенирных предметов, мастера артели по производству керамических изделий обращались уже в 1930-е гг. Ибресинская артель «Красный строитель»<sup>1</sup>. «В росписях кувшинов находили применение композиции орнаментов старинной чувашской рубашки, сурпанов, поясных украшений» [Матвеев, с. 158].

Наиболее адекватно решает эту проблему именно Ирина Фёдорова. Её авторству принадлежат малая скульптурная форма и садово-парковые арт-объекты из глин с красящими оксидами, шамоты, расписанные глазуриями. Но наиболее индивидуалистичными, выразительными, оригинальными, на наш взгляд, в созданных автором сериях работ, в которых она использует национальные мотивы. Художник нетривиально составляет композицию, сравнимую с пэчворком, или скорее квилтингом, где подобно лоскутной мозаике чередуются поля, заполненные характерно чувашскими декоративными элементами. Доминантой всегда выступает орнаментальный знак. Он всегда является центром композиции изделия – декоративного блюда, штофа, кувшина, пиал и т. д. Его изображение художник, несомненно, черпает в образцах чувашской вышивки – и старинных её образцов, и современных чувашских мастериц. Главными элементами всегда были символы «Древа жизни» и «Солнца», они, к слову, используются в гербе и флаге Чувашской Республики. Значимыми эти символы становятся и в декоре произведений художественной керамики Ирины Фёдоровой. Кроме того, композиция может быть дополнена небольшими элементами, имеющими символическое или чисто декоративное значение. Фёдорова часто использует изображение летящей птицы. В этом прослеживается некоторое родство с гербом города Чебоксары, где «В лазаревом поле основания «Пять серебряных уток» летящих, конвертом» [3]. «Свободное» пространство или фон вокруг солярного и иных символических знаков, художник покрывает рисунком, который имитирует «стежку» или фактуру, напоминающую нам керамический декор древних археологических культур.

Технология изготовления изделий, которую использует И. Фёдорова, традиционна для керамики – блюда и пиалы выполняются способом формования: отминкой в гипсовые формы. Чашки и блюдца, которые должны иметь тонкую стенку и единую усадку создаются способом отливки. Намеренно отказываясь от гончарного круга, она отдаёт пред-

<sup>1</sup> «Красный строитель» – самая большая в Чувашии гончарная артель, основана в 1928 году в селе Малое Батырево Ибресинского района. Здесь изготавливали кувшины, горшки, миски, цветочницы, плоски, хлебницы, пивные корчаги, вазы. Продукцию покрывали глазуриями цветными и бесцветными, украшали росписью или лепным декором.

почтение рукотворному процессу. Поэтому работы художницы, в том числе и сувенирного характера, производимые в большом количестве, не создают впечатление массового тиражирования, а полны содержательных начал. Свои кувшины, с широким туловом, которые по форме напоминают болгарскую керамику, она «поднимает» способом жгутовой лепки, одной из самых древних техник. Роспись выполняется после утильного обжига. По рисунку специальной краской прорисовывается контур, а затем идёт процесс росписи цветными глазуриями. Изделия могут подвергаться неоднократному обжигу, добиваясь различных эффектов.

Цветовые сочетания в работах Ирины Фёдоровой всегда великолепно выстроены. Живописная школа, которую она постигала в Чебоксарском художественном училище у лучших художников-педагогов, даёт ей такую свободу в творчестве, что выделяет её в ряду гончарных мастеров. Выбирая яркие краски, прикладное искусство имеет декоративный характер, Ирина создаёт из них деликатно-контрастные отношения. Такое исполнение можно, например, сравнить с традиционным чувашским женским костюмом, где красные, жёлтые, синие, зелёные цвета организованы так тонко, что создают единый гармоничный порядок.

«Художники профессионального искусства не перестают обращаться к народному творчеству, черпая из него идеи и вдохновение... Дух идей в искусстве возрождает в нём народные формы, народную поэтику, но всякий раз по-новому на уровне идейно-художественных устремлений века» [8]. Сегодня творчество чувашского художника Ирины Фёдоровой, настоящего профессионала в области гончарного искусства, выражает современное развитие декоративно прикладного искусства. Её произведения – оригинальная авторская идея, опирающаяся на серьёзную школу, воплощённая в новой форме, в которой соединились современное и традиционно-народное.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Акунова Л.Ф., Крапивин В.А.* Технология производства и декорирование художественных керамических изделий. – М., 1984.

2. *Арыченков А.И.* Ремесло и промыслы города Чебоксар второй половины XVI–XVIII вв.: (по археологическим данным и письменным источникам) // История и культура Чувашской АССР: сб. ст. / НИИ яз., лит., истории и экономики при Совете Министров Чуваш. АССР; ред: А.В. Изоркин, В.А. Прохорова. – Чебоксары, 1975. Вып. 4. – С. 145.

3. Герб Чебоксар / г. Чебоксары Чувашской Республики [электронный ресурс] // URL: <https://gcheb.cap.ru/about/simvolika-goroda/gerb> (дата обращения: 31.05.2023).

4. *Искендеров Ф.В., Искендеров И.Ф., Костина Е.Ф.* Азбука чувашских орнаментов и эмблем. – Ульяновск, 2008. – С. 4.

5. *Каховский Б.В.* Гончарное ремесло. Глиняная посуда / Материальная культура города. Вещевой материал из раскопок. Ремесло // Старые Чебоксары: архе-

ология, история, топонимика: сб. статей / сост. и науч. ред. Е.П. Михайлов. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2012. – С. 24.

6. *Кашипар Н.Ю.* Техника вышивки нагрудных розеток кёскё женских рубаш чувашей // Чувашский национальный музей: люди, события, факты (2021): сборник статей. Вып. 16. – Чебоксары, 2021. – С. 288–296.

7. *Матвеев Г.Б.* Ибресинская гончарная артель // Ибресинский край. – Чебоксары: НИИЯЛИЭ, 1993. – С. 156–158.

8. *Некрасова М.А.* Народное искусство как часть культуры: теория и практика. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 343 с.: ил. // URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/nekra/sova/narod/1.htm> (дата обращения: 30.05.2023).

9. *Трофимов А.А.* Проблема народного искусства Чувашии. – Чебоксары, 1985. – 112 с.

## ТРАДИЦИОННАЯ ВЫШИВКА НАРОДОВ ДАГЕСТАНА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

*З.Э. Дандамаева*

Данная статья посвящена одному из наиболее ярких и самобытных видов декоративно-прикладного искусства Дагестана – народной вышивке, исследуя её исторические корни и рассматривая современные адаптации.

В статье анализируются некоторые аспекты этнографического изучения формирования и развития художественных приёмов вышивки, а также вопросы сохранения и возрождения традиционных технологий и орнаментальных мотивов на современном этапе. Значительное внимание уделяется наиболее архаичной и уникальной «кайтагской» вышивке, которая является яркой частью культурного наследия региона.

**Ключевые слова:** вышивка, орнамент, искусство, народная культура, Дагестан, кайтагская вышивка.

## TRADITIONAL EMBROIDERY OF THE PEOPLES OF DAGESTAN: HISTORY AND MODERNITY

*Z.E. Dandamaeva*

This article is devoted to one of the most striking and distinctive types of decorative and applied art of Dagestan – folk embroidery, exploring its historical roots and considering its modern adaptations.

The article analyzes some aspects of the ethnographic study of the formation and development of artistic techniques of embroidery, as well as issues of preservation and revival of traditional technologies and ornamental motifs at the present stage. Considerable attention is paid to the most archaic and unique «Kaytag» embroidery, which is a vivid part of the cultural heritage of the region.

**Keywords:** embroidery, ornament, art, folk culture, Dagestan, kaytag embroidery.

Дагестанская народная вышивка является прекрасным выражением богатой истории и культурного наследия региона. Переплетая нити прошлого и настоящего, этот вид искусства продолжает завораживать и вдохновлять своими яркими красками и замысловатыми узорами.

Принимая современность и оставаясь верной своим корням, дагестанская вышивка не только обеспечивает сохранение многовековой традиции, но и прокладывает путь к устойчивому и творческому будущему.

Традиционная народная вышивка – один из наиболее интересных и самобытных видов декоративно-прикладного искусства Дагестана. Её самобытность проявляется не только в бытовании ярких и разнообразных школ вышивки, отличающихся друг от друга техниками и художественно-стилистическими особенностями, но и в том, что здесь существовали техники и стили, не встречающиеся у других народов Кавказа.

Дагестанские женщины вышивали золотой, серебряной нитью, шёлковыми, хлопчатобумажными нитями разных цветов и оттенков, жемчугом и бисером, украшали ткань нашивками металлических блесков, занимались шитьём строчкой, продержкой цветной нити и т. д. Вышивка играла важную роль в различных социальных и религиозных церемониях. Такие предметы, как свадебное приданое, молитвенные коврики и детские колыбели, украшались замысловатой вышивкой, символизируя статус семьи, её богатство и пожелания на будущее [3].

Особый интерес исследователей вызывают так называемые «кайтагские вышивки». Эти уникальные ритуальные и одновременно декоративные панно – одно из самых архаичных и малоизученных явлений в прикладном искусстве Дагестана.

Загадочность их художественного стиля и происхождения привлекла многих. Одним из первых о кайтагских вышивках писал известный этнограф – кавказовед, основоположник этнографической науки в Дагестане Е.М. Шиллинг. В очерке «Кайтаки», опубликованном по материалам экспедиций 1940–1947 гг., он писал о «кустарном производстве» «подушечных вышивок» у кайтагцев, которые представляют собой «большие прямоугольные куски домотканой материи, крашенные в тёмно-синий цвет и вышитые крупной гладью. Орнамент их стар по происхождению. Он даёт солярные и спиральные мотивы, завитки, свастики перекликаются с древней дагестанской петрографией, встречающейся в кайтагских горных аулах, а также в Аварии» [9, с. 75].

Впоследствии искусствовед Э.В. Кильчевская в книге «Художественные промыслы Дагестана» (1959 г.) писала, что «оригинальностью и вместе с тем архаичностью отличается так называемая кайтагская вышивка... Частью это небольшие прямоугольной или квадратной формы коврики, обычно сплошь зашитые узорами. В узорах ранних вышивок довольно отчётливо читаются солярные мотивы, изображения животных, птиц, человека, руки. Отдельные мотивы и приёмы построения узоров кайтагских вышивок перекликаются с балхарским и унцукульским орнаментом. По приёмам общего композиционного решения рисунков и колориту эти вышивки очень близки к старым, наиболее традиционным

ковровым узором Аварии и Табасарани, и геометрическому орнаменту резного дерева». Однако Э.В. Кильчевская несколько расширила географию мест их бытования, отметив, что «изготовлением подобных вышивок в прошлом, по видимому, занимались также в аварских, лакских и даргинских селениях центрального Нагорного Дагестана» [6, с. 17].

В альбоме Д.А. Чиркова «Декоративное искусство Дагестана» даны небольшие комментарии к двум иллюстрациям кайтагских вышивок, хранящихся в фондах Госмузея искусств народов Востока (Москва). Он также назвал вышивки «подушками» и датировал их XVIII – нач. XIX в. [7, с. 205].

То, что первые исследователи называли кайтагские вышивки «подушечными», было не случайно. Во время экспедиций они видели, что в отдельных домах эти вышивки так и используются, что было, скорее всего, вторичным, более поздним явлением.

Важным этапом в изучении кайтагских вышивок стало исследование английского учёного, коллекционера Р. Ченсинера, побывавшего в Дагестане в начале 1990-х гг. Его альбом, изданный в 1993 г. в Лондоне, стал основательной работой о кайтагских вышивках. Собранный материал позволил автору провести сравнительное изучение орнамента вышивок не только с архаическим узором дагестанских резных камней, войлока, керамики, ювелирного дела и др., но и с ближневосточным искусством [1, с. 31].

Исследования Р. Ченсинера показали, что назначение вышивок было не бытовым, а ритуальным, и использовались они в таких сакральных событиях жизни человека, как рождение, свадьба, смерть. По рассказам информаторов, вышивку клали на люльку вышитым узором внутрь. Считалась, что своим магическим орнаментом она способна защитить ребёнка во время сна от злых духов. В качестве оберега вышивка использовалась и в свадебном ритуале, когда невеста несла свои подарки, украшения и прочие свадебные атрибуты завёрнутыми в неё вышитой стороной вовнутрь. Вышивка сопровождала человека и в последний путь, покрывая орнаментированной стороной лицо умершего.

Анализ собранного материала позволил автору заключить, что в Дагестане в XVII–XVIII вв. сложился уникальный вид народного искусства и что художественные особенности вышивок кайтагского типа «не встречаются нигде на Кавказе и в примыкающих регионах». Таким образом, Р. Ченсинеру удалось значительно углубить предварительные наблюдения Е.М. Шиллинга, который также писал, что «подобная традиция неизвестна в других местах Кавказа» [1, с. 31].

Кайтагская вышивка глубоко символична, каждый узор несёт в себе особый смысл, который часто отражает богатую историю и культурные ценности региона.

Орнаментальные традиции кайтагской вышивки были очень устойчивы и во многом уникальны. Столетиями не менялась и её технология. И хотя в силу отсутствия специальных приспособлений (вышивку удерживали коленями) многие композиционные элементы искажены, это не уменьшает художественных достоинств и лишь подчёркивают рукотворность.

Вышивка выполнялась натуральным шёлком на домотканой хлопчатобумажной ткани в технике «гладь вприкреп», которая не использовалась больше нигде на Кавказе и долгое время оставалась практически утерянной [2].

Мастерицы из поколения в поколение передавали секреты мастерства, привнося в этот вид искусства новые сюжеты, элементы орнаментов и в тоже время, не нарушая традиции. И в каждом случае, когда на вышивках повторялись композиции привозной парчи, шёлковых тканей и ковровых изделий, мастерицы не слепо копировали их, а перерабатывали с учётом традиции и собственного вкуса. Нельзя не восхищаться трудолюбием и терпению мастериц, передающих на небольшом куске простой домотканой материи своё представление о мироздании, и при этом художественно и эстетически осмысленном и законченном. Применяя для окрашивания натуральные красители (марену, индиго, грецкий орех, кору разнообразных деревьев и др.), мастерицы старались использовать в своих работах чистые цвета, максимально приближенные к природе: красный, синий, светлую охру, бледно-зелёный, белый, золотисто-жёлтый.

По сведениям информаторов, в Кайтагском районе до середины XX в. элементы и символы вышивки использовались в повседневной одежде как оберег (особенно ими украшали низ штанов), при этом в каждом селе был свой характерный орнамент [4].

Огромный интерес представляют своеобразные и неповторимые вышивки из с. Усиша Акушинского района. К сожалению, такая уникальная и самобытная вышивка практически не изучена. Ценные сведения о них содержатся в работе Г. Исмаилова «Даргинская вышивка» (2005 г.). Усишинские вышивки-покрывала отличаются от кайтагских своими размерами (2–3, 1–2 м), а также цветовой гаммой и техникой вышивания [5].

Основой вышивки, как правило, является белая бязь, что, по словам усишинок, символизирует чистоту и непорочность. В прошлом вышивку – покрывало использовали в свадебном ритуале, набрасывая её, сложенную в форме платка, на невесту. Считалось, что с этой минуты сакральный орнамент вышивки защищает невесту от порчи и злых духов. По прибытию невесты в новый дом жених снимал покрывало с невесты и отдавал своей матери на хранение.

До недавнего времени считалось, что функции усишинской вышивки ограничивались только свадебным ритуалом. Но неожиданно открылось, что в соседнем селе Зилмук обнаружены вышивки-покрывала, идентичные усишинским. Прежде, по словам старожиллов, они были в каждой семье. Сегодня их в селе осталось, к сожалению, всего 2–3 экземпляра, так как в Зилмуке в них хоронят женщин. По словам жительницы села, в древности такой ритуал похорон бытовал и в Усиша, но со временем усишинцы его забыли [5, с. 8].

Усишинская вышивка отличается своим необычным геометрическим орнаментом. Излюбленными элементами узора являются ломаные, зигзагообразные или прямые линии, образующие разной величины квадраты, ромбы или треугольники. Практически в каждой вышивке присутствуют изображения крестов или свастических фигур разной величины – древнейших солярных знаков. Предпочтение в них отдаётся чёрному, красному, зелёному, жёлтому, редко розовому цвету.

Особый интерес вызывают стилизованные изображения всадников, людей, а также птиц и животных. По мнению Г. Исмаилова, изображения людей, коней и иных символов отражают различные земледельческие праздники или древние ритуалы и обряды. Следует отметить, что это очень узкое локальное явление, аналогов усишинской вышивки в других районах Дагестана, и, возможно, на всём Кавказе, нет [5].

К сожалению, в советское время многие традиции дагестанской народной вышивки были забыты, и поэтому актуальной становится проблема её возрождения и развития традиционной культуры дагестанских народов.

В последние десятилетия дагестанская народная вышивка переживает некий ренессанс: современные мастера и дизайнеры черпают вдохновение в традиционных техниках и узорах. Сегодня дагестанская вышивка украшает широкий спектр изделий, от одежды и аксессуаров до домашнего декора и произведений искусства. Интеграция традиционных мотивов и современных стилей расширила привлекательность дагестанской вышивки, обратив внимание международной аудитории и любителей моды.

Наиболее значительные успехи достигнуты в возрождении кайтагской вышивки [7]. В последние годы переживает возрождение популярности благодаря самоотверженным усилиям местных мастеров, историков и популяризацией этого древнего вида искусства. Современные художники и дизайнеры вдохнули новую жизнь в традиционные кайтагские узоры, используя новейшие материалы и техники для создания инновационных и уникальных изделий и искусно сочетающие этнические мотивы с современными тенденциями моды и дизайна.

Таким образом, кайтагская вышивка – это свидетельство устойчивости и адаптивности многовекового вида искусства. Продолжая развиваться и адаптироваться к современным условиям, красота и символизм кайтагской вышивки остаются яркой частью культурного наследия региона. Находя гармоничный баланс между традициями и современностью, кайтагская вышивка не только сохраняет прошлое, но и прокладывает путь к устойчивому будущему.

Возрождение интереса к дагестанской народной вышивке оказало положительное влияние и на местных мастеров. Благодаря семинарам, выставкам и сотрудничеству с модельерами эти искусные ремесленники нашли новые возможности для демонстрации своих талантов и получения стабильного дохода. Возрождение дагестанской вышивки вдохновило молодые поколения изучать и сохранять этот вид искусства, обеспечивая его дальнейшее существование в ближайшие годы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гаджалова Ф.А. Народная вышивка Дагестана. Художественно-стилистические особенности, историко-культурные влияния. – Махачкала, 2005.

2. Гаджалова Ф.А. Орнаментальные традиции народной вышивки Дагестана // ACTA HISTORICA: труды по историческим и обществоведческим наукам. – 2018. Т. 1. № 2. – С. 36–40.

3. Гаджиева С.Ш. Одежда народов Дагестана. 19 – нач. 20 в. – М., 1981.

4. Дандамаева З.Э. Дагестанская народная вышивка: традиции и современность // Система ценностей современного общества. – 2016. – № 50. – С. 120–124.

5. Исмаилов Г. Даргинская вышивка. – Махачкала, 2005.

6. Кильчевская Э.В., Иванов А.С. Художественные промыслы Дагестана. – М., 1959.

7. Судакова Е.В. Преемственность традиций или смелое новаторство: феномен кайтагской вышивки // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2018». 2018. – С. 158–162.

8. Чирков Д.А. Декоративно-прикладное искусство Кавказа и Закавказья. – М., 1971.

9. Шиллинг Е.М. Кайтаги // Панек Л.Б., Шиллинг Е.М. Сборник очерков по этнографии Дагестана. – 1996.

## ОПЫТ СОХРАНЕНИЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ ВОЙЛОКОВАЛЕНИЯ В РЕСПУБЛИКЕ БАШКОРТОСТАН С КОНЦА XX В. ПО НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ

*З.Ф. Гилязова*

В данной статье автор, являющийся художником и мастером по войлоку, описывает личный практический опыт участия в государственных программах и проектах поддержки развития традиционного искусства войлока в Башкортостане.

**Ключевые слова:** искусство войлока, меры поддержки, Башкортостан, опыт.

## EXPERIENCE OF PRESERVATION AND REVIVAL OF FELTING SINCE THE END OF THE XX CENTURY IN THE REPUBLIC OF BASHKORTOSTAN

*Z.F. Gilyazova*

In this article, the author, who is an artist and a master of felt, describes his personal practical experience of participating in state programs and projects to support the development of traditional felt art in Bashkortostan.

**Keywords:** felt art, support measures, Bashkortostan, experience.

В жизненном укладе кочевых народов, в том числе и башкир, войлок, тёплый и пластичный материал из скатанной шерсти, имел особенно большое значение: им застилали каркас юрты, утепляли стены и полы, покрывали нары, употребляли для постелей; он использовался в убранстве коня и всадника, в одежде, головных уборах, обуви. Украшались изделия орнаментальными композициями из вваленных в основную слой пучков и прядей цветной шерсти, вышивками и аппликациями [3, с. 204–206]. Чистым белым войлоком в знак особого уважения встречали самых дорогих гостей. Но в XX веке этот материал был почти забыт, лишь частично сохранившись в народном быту. Казалось, что навыки его изготовления утеряны навсегда. Однако на рубеже веков традиционное войлоковальние стало основой для новой интерпретации этого материала уже в профессиональном искусстве [10, с. 154–155].

Возрождение войлочного искусства в Башкортостане началось с конца 1990-х годов. В 1995 г. в Уфе собрался первый Всемирный курлтай башкир – Международный союз общественных организаций, призванный решать задачи объединения, этнокультурного развития башкир. В череде выставочных проектов, которые последовательно реализовались в Башкортостане с 1997 г., появились выставки профессионального декоративно-прикладного искусства. Первая экспозиция, продемонстрировавшая наиболее популярные среди прикладников техники и материалы, строилась по принципу ретроспективы и подтвердила факт видовой самостоятельности декоративно-прикладного искусства. Вторая выставка (2002) показала как достижения, так и проблемы ДПИ, актуальные для того времени.

И если в Башкортостане войлок как произведение профессионального декоративного искусства впервые был представлен на Первой специальной республиканской выставке в 1997 г. только одной работой, одним автором – это было панно уфимского художника Ансара Галина [7, с. 124], то уже на Третьей специальной выставке (2008) войлок стал доминантой одного из экспозиционных залов, имевшего, как отметила куратор этих выставок, искусствовед С.В. Игнатенко, «открыто-национальный контекст» [8, с. 24]. Появился массовый интерес

художников-прикладников к технике войлочного валяния. Толчком послужили специальные семинары-практикумы, проводившиеся с 2003 г. в историческом центре национального кошоваяния, деревне Бурангул Абзелиловского района. Результатом стали выставки художественного войлока, составившие специальный выставочный проект «Тамга». Войлок возродился в новом художественном качестве.

У истоков этого возрождения стояли заведующая Галереей народного искусства «Урал» Республиканского центра народного творчества Карима Шариповна Кайдалова и декан художественно-графического факультета Башкирского государственного педагогического университета им. Мифтахетдина Акумуллы, профессор, художник и руководитель Центра художественного войлока Талгат Хасанович Масалимов. Популяризацией семинаров и самого искусства войлока занималась режиссёр и журналист Государственной телерадиокомпании «Башкортостан» Сарвар Рашитовна Сурина. Принятая 21 год назад Республиканская программа по возрождению техники войлочного валяния стала образцом в деле возрождения древнейших национальных техник. Концептуальная основа такой программы – создание учебных мастерских на базе специальных учебных заведений с плановым обучающим процессом. Яркий пример этому – мастерская войлока при художественно-графическом факультете БГПУ. А факультет привлёк своих студентов и выпускников – преподавателей детских художественных школ. Ряд комплексных мер способствовал формированию массового интереса художников-прикладников к технике войлочного валяния, традиционной для народного творчества башкир и тюркского мира в целом.

Автор статьи – непосредственный участник этой программы. На протяжении десятка лет являлась постоянным участником республиканских проектов художественного войлока «Тамга», инициированных Республиканским центром народного творчества Министерства культуры Республики Башкортостан: «Земля Янбике и Янбирде» (2010), «Легенды и песни минских башкир» (2012), «Костюмы к эпосу “Урал-батыр”» (2013, 2014), «Зимнее кочевье Кыш-бабая» (2015), «Кушьяулык» (2016), серия тематических панно «Курай» для убранства гостевой юрты (2018). На свой первый семинар в деревне Бурангул отправилась в 2006 году. Встречали участников семинара у сельского клуба местные мастерицы в национальных костюмах с нагрудниками, украшенными настоящим серебром и кораллами, с хлебом-солью, песнями под гармонь. Проводили в нарядную юрту отведать угощения, характерные для этого дивного края. На слова: «Мы вообще-то хотели, чтобы вы нам показали черновую работу по валянию», услышали: «Вы хорошее дело начинаете, а хорошее дело начинается торжественно». Красивые, нарядные, чинные, они начали валять шерсть. Светлая, пушистая, вычесанная

от мусора и сухих трав овечья шерсть осенней стрижки раскладывалась на плотную ткань слоем в 6–8 см. Сверху выкладывался узор соляного знака из тёмной шерсти. Затем шерсть закрывалась тюлью, поливалась горячей мыльной водой из лейки, заворачивалась на большую палку, завязывалась в нескольких местах и каталась на большом столе. Мастерицы непременно напевали при этом народную песню.

Нужно сказать, что в советское время, вследствие использования соляного свастического знака фашистами, сотрудники НКВД ездили по районам, собирали многие предметы с этим знаком и сжигали на кострах. В районном музее села Аскароро сохранился единственный кусок войлока с таким соляным знаком, которому более ста лет.

На следующий день каждый из участников начал работать над собственной композицией. Мастерицы стояли рядом, подсказывали, показывали, подправляли первые работы художниц. Через два года в этом же районе состоялся конкурс по созданию декоративного убранства юрты «Ступая на белый войлок...», в котором участвовали команды по 5–6 человек. За три дня каждой команде нужно было выполнить 12 полотен художественного войлока, образно раскрывающих предложенные темы. Это был проект-благодарность Абзелиловской земле, которая сохранила традиции древнего искусства и передала их молодым художникам, преподавателям художественных школ, которые, в свою очередь, понесли эти традиции своим ученикам.

В январе 2009 г. в Казани состоялся международный симпозиум по искусству войлока в тюркском мире [4], в котором участвовали и башкирские художники Талгат Масалимов, Гузель Мухамедьярова, Вера Мухаметдинова, Ольга Литвиненко. Они и сегодня остаются верны искусству войлоковаления.

Осенью 2009 г. в Уфе состоялся Первый открытый республиканский фестиваль современного художественного войлока «Тамга» [6]. Работы войлочников со всей республики, а также из Москвы, Екатеринбурга, Челябинска, Мурманска и Калмыкии выставлялись на площадках галерей «Урал», «Ижад», Конгресс-холла и Белого зала Башкирского государственного педагогического университета. Было выставлено 147 произведений 40 художников. В завершении фестиваля участниками была выполнена коллективная работа по эскизу Гузель Мухамедьяровой из Стерлитамака – войлочное панно «Дороги войны», посвящённая 110-летию национального героя Башкортостана, генерала Миннигали Шаймуратова. Награждение лауреатов происходило в торжественной обстановке на борту теплохода «Арслан Мубаряков». В главной реке Башкортостана Агидели (Белая) символично прополоскали свалянную композицию.

В 2010 г. в Бурзянском районе состоялся на открытом воздухе симпозиум по войлоку – республиканский тематический конкурс ху-

дожественного войлока «Земля Янбике и Янбирде», на котором автором статьи был получен диплом Гран-при за работу «Айсылу – дочь Самрау-кош и Луны» (илл. 1).

Одним из самых значительных событий в своем «войлочном» творчестве автор считает участие в Республиканском проекте, вдохновителем и руководителем которого была Карима Кайдалова – создание костюмов к башкирскому эпосу «Урал-батыр», осуществлённому в технике нуновойлока в 2013–2014 гг. Авторами и исполнителями костюмов стали преподаватели художественных школ из Чишминского, Иглинского, Белорецкого, Салаватского, Зианчуринского районов Башкирии, городов Уфа, Благовещенск, Октябрьский, Кумертау, Сибай, Стерлитамак, Учалы, Нефтекамск [5, с. 9]. Этнический костюм давал возможность использовать необычные для традиционного войлока цвета и формы. По существу, это был чистый эксперимент, так называемый «этнический авангард». Проект получился масштабным. Сочетание древних войлочных технологий с современным искусственным шёлком привело к неожиданным и оригинальным результатам. В декабре 2014 г. коллекция войлочных костюмов стала победителем II Евразийского конкурса высокой моды национального костюма «Этно-Эрато» в Москве в номинации «Лучший восточный костюм». Костюмы героинь эпоса Янбике и дочери царя Катила, созданные автором статьи совместно с напарницей Руфиной Хаматхановой (ил. 2), стали одним из главных украшений этой коллекции [1] и позднее были представлены в экспозиции Четвёртой выставки профессионального декоративно-прикладного искусства (2014), став объектом особого интереса специалистов и зрителей [8, с. 27]. Сегодня костюмы к эпосу «Урал-батыр» хранятся в Республиканском центре народного творчества и вызывают неизменное восхищение на республиканских фольклорных праздниках и фестивалях.

Проекты и конкурсы продолжались. В 2015 и 2017 гг. произведения из войлока были представлены на художественных форумах «Арт-Уфа». Под руководством Каримы Кайдаловой башкирские войлочники становятся лауреатами IV Евразийского конкурса высокой моды национального костюма «Этно-Эрато» в номинации «Этнические мотивы в молодёжном костюме» в составе команды авторов проекта «Кушъяулык» (2017, Москва), участниками проекта-выставки «Народный текстиль Башкортостана» в Германии (2019, Гайдельберг); работают над созданием костюмов к фольклорному празднику «Каргагуй» и женских костюмов из шерсти и марли по мотивам башкирского народного костюма северо-западного региона республики (2020).

В ноябре 2019 г. автор статьи стала гостем проекта «Степной путь кочевника» и участником межрегиональной выставки «Тепло души.

Ступени мастерства», организованной в рамках данного проекта в столице Хакасии Абакане. Кроме межрегиональной выставки и научно-практической конференции, в программу входили мастер-шоу, театрализованные экскурсии и путешествия, работа фокус-групп и деловые встречи, войлочный кинотеатр и подиум современной моды из войлока, баттл войлочных мастериц. В рамках проекта проходили также мастер-классы для педагогов и подрастающего поколения и для социально незащищенных групп населения. Это были два дня насыщенной работы, общения с коллегами, обмена опытом, идеями, решения творческих проблем, возможность показать себя [2].

В 2021 г. прошёл ряд масштабных форумов, способствующих развитию и популяризации искусства войлока в Башкортостане, в которых автор статьи также принимала активное участие. Одним из них стал открытый фестиваль «Войлокфест», посвящённый VI Всемирной Фольклориаде в Башкортостане (2021). Автор идеи и куратор – молодой художник по войлоку, преподаватель Уфимской детской художественной школы № 2 Гильманова Ляйсан Ирековна. Организатором впервые выступила Детская художественная школа. Помимо конкурсной выставки, на которой войлок обрёл качества многоликого материала, и многих других мероприятий, в рамках фестиваля был организован фольклорный праздник по воссозданию обычая коллективного войлоковаления «Кейез басыу омэхе». Пройдя по залам выставочного пространства галереи «Ижад», можно было видеть, что каждый мастер смог найти свою нишу в безграничных возможностях этого чудесного материала – осенней овечьей шерсти.

В рамках VII фестиваля «Уфа. Арт. Ремесла. Сувениры» автор статьи стала победителем в номинации «Лучший мастер по работе с войлоком»; на III Межрегиональном конкурсе традиционного войлока «Сибай кейезе» в Сибее – получила Гран-при. Была избрана для участия в XIII Всероссийском фестивале «Русь мастеровая» (2022, Курск). Летом 2023 г. прошёл Второй республиканский открытый фестиваль художественного войлока «Войлокфест», посвящённый Году педагога и наставника в России. Фестиваль был направлен на создание благоприятных условий для сохранения, развития и популяризации художественного войлока в Республике Башкортостан среди детей и подростков. Помимо конкурсной выставки, в дни фестиваля реализовалась большая культурно-образовательная программа. Она включила в себя мастер-шоу, мастер-классы, творческие встречи, лекции, дефиле и квесты. Изделие, изготовленное на Всероссийском арт-симпозиуме в рамках данного фестиваля по созданию коллективного войлочного ковра «Корама кейез» («Лоскутный войлок»), станет креативным

проектом для участия на XIII Международной выставке арт-войлока «Новая жизнь традиций» (Санкт-Петербург).

Все эти годы наряду с художественными дисциплинами автор преподаёт в Детской художественной школе Нефтекамска и искусство войлока. Шерсть – очень душевный, тонкий и одновременно требующий точности материал. Он привлекает энергетикой доброты, податливой пластикой, мягкостью, лаконизмом и обобщённостью, контрастом плотности и прозрачности, твёрдости и нежности, великим множеством своих возможностей для создания необычных произведений. Войлок – поздняя и осознанная любовь. Вот уже 17 лет она постигает азы войлочного искусства и не устаёт учиться и учить молодое поколение.

Таким образом, дошедшее до наших дней искусство войлокования возродилось в Башкортостане благодаря государственным программам и проектам. Оно перешло на новый уровень с использованием современных технологий и материалов. Сегодня один из самых старых, традиционных материалов вновь обретает актуальность, во многом превращаясь из жизненно необходимого ремесла в яркую форму художественного выражения.

Сегодня войлок является брендом Республики Башкортостан. Искусство войлока преподают во дворцах творчества, в учреждениях дополнительного образования. Художественно-графический факультет Башкирского государственного педагогического университета имени Мифтахетдина Акмуллы уже более 15-ти лет возвращает специалистов по войлоку. У мастеров и художников есть возможность участвовать в различных проектах и показывать свои работы на художественных выставках, выставках лёгкой промышленности. Народное искусство – неисчерпаемый кладёз идей для творчества [9]. Оно позволяет окунуться в традиции веков, а пытливному уму – раствориться в миражах неисчерпаемой фантазии коллективного творчества наших далёких предков и создавать их новое, современное видение. Очень важно приобщать детей к родной культуре, поскольку обращение к своему наследию воспитывает уважение к тем местам и той земле, на которой человек родился и живёт. Сейчас к нам постепенно возвращается национальная память, и мы по-новому начинаем относиться к старинным праздникам, фольклору, традициям, художественным промыслам, декоративно-прикладному искусству, в котором народ оставил нам самое ценное из своих культурных достижений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Галимова Г. Рукотворный праздник // Рампа. – 2014. – № 9. – С. 20–21.
2. Гилязова З. Ступени мастерства // Орнаментум. – 2020. – № 4. – С. 20–21.
3. Искусство башкир. Традиционные художественные ремёсла / под общ. ред. С.Н. Шитовой. – Уфа: Инеш, 2007. – 480 с.: ил.

4. Искусство войлока в тюркском мире: история и современность. – Казань: Заман, 2013. – 248 с.: ил.
5. *Каримова Э.* Волшебный войлок // Рампа. – 2015. – № 1. – С. 8–9.
6. Первый открытый республиканский фестиваль современного художественного войлока «Тамга – 2009». Каталог.– Уфа, 2009. – 23 с.: ил.
7. Профессиональное декоративно-прикладное искусство Башкортостана: каталог первой республиканской выставки / авт. ст. и сост. кат. С.В. Евсеева. – Уфа: Слово, 1997. – 138 с.: ил.
8. Профессиональное декоративно-прикладное искусство Башкортостана: каталог четвёртой республиканской выставки / авт.-сост. С.В. Игнатенко. – СПб.: Дитон, 2014. – 240 с.: ил.
9. *Руденко С.И.* Башкиры. Историко-этнографические очерки. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. – 394 с.: ил.
10. *Янбухтина А.Г.* Декоративное искусство Башкортостана. XX век: От тамги до авангарда. – Уфа: Китап, 2006. – 224 с.: ил.

## ДОМОТКАНЫЙ ТЕКСТИЛЬ В ИНТЕРЬЕРЕ ТАТАРСКОГО ДОМА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

*Н.В. Герасимова*

В статье с опорой на материалы, собранные в ходе научных экспедиций ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, рассматривается бытование домотканого текстиля в современном интерьере сельского дома татар. Выделены две группы подобных изделий – передаваемые из поколения в поколение семейные реликвии и изделия современных мастеров. Сделан вывод о том, что возрождение и популяризация данного домашнего ремесла следует проводить с учётом используемых в быту современного человека домотканых изделий, что будет способствовать сохранению культурных традиций татарского народа.

**Ключевые слова:** ткачество, татары, традиционная культура.

## HOMESPUN TEXTILES IN THE INTERIOR OF A TATAR HOUSE AT THE PRESENT STAGE

*N.V. Gerasimova*

The article, based on materials collected during scientific expeditions of the G. Ibragimov Institute of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, examines the existence of homespun textiles in the modern interior of a rural house of Tatars. Two groups of such products are distinguished – family heirlooms passed down from generation to generation, and products of modern craftsmen. It is concluded that the revival and popularization of this home craft should be carried out taking into account homespun products used in the everyday life of a modern person, which will contribute to the preservation of the cultural traditions of the Tatar people.

**Keywords:** weaving, tatars, traditional culture.

Изучение опыта сохранения и развития традиционной культуры народов является одним из приоритетных направлений современ-

ной отечественной науки. Немалое внимание уделяется этому вопросу и в Институте языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, сотрудникам которого в ходе проводимых ежегодно научных экспедиций удаётся выявить и изучить локальные центры, в которых сохранились традиционные ремёсла татар.

Одним из наиболее развитых домашних занятий являлось ткачество. Женщины исстари ткали полотно, половики, полотенца и другие изделия из льняных, конопляных и шерстяных нитей. История развития и бытования данного ремесла у татар не раз привлекала внимание учёных. Так развитие и характерные особенности ткачества казанских татар изучали Н.И. Воробьёв и Е.П. Бусыгин [3], Ф.Х. Валеев [1], Г.Ф. Валеева-Сулейманова [2]. Историко-этнографический анализ комплекса традиционного домашнего ткачества татар Среднего Поволжья и Приуралья в конце XIX – начале XX вв. дан в труде Ф.Ш. Сафиной [7], роль тканых изделий в интерьере татарского дома проанализирована в статье Р.Р. Султановой [9]. Эта же исследователь уделала внимание и роли государственных и научных учреждений, а также учебных заведений в деле возрождения данного ремесла в Татарстане [8].

Традиции ткачества у татарских мастериц имеют корни в глубокой древности, что связано с возможностями обработки животных и растительных волокон, как древними булгарами, так и проживавшими на территории современного Татарстана финно-угорскими племенами. Данное ремесло широко бытовало до середины XX века, а затем начало угасать. В настоящее время государственные и научные организации, осознавая значение ручного ткачества как одного из важнейших элементов народной культуры, принимают серьёзные меры для его сохранения и развития. Однако видится, что для возрождения данного ремесла необходимо понять, какие изделия домашнего ткачества используются в быту современного человека, где основную роль в настоящее время играет фабричный текстиль. Изучение причин и целей обращения к данному виду искусства современными мастерами, а также выявление стилевых особенностей изделий в разных регионах, позволит выявить возможные механизмы стимулирования развития современного домашнего ткачества.

Указанные материалы сотрудники нашего института собирают в ходе ежегодно проводимых комплексных экспедиций, направленных на изучение различных аспектов культуры и языка татарского народа. Данные экспедиционные исследования проводятся не только на территории Татарстана, но и в других регионах Российской Федерации, где имеются населённые пункты с компактным проживанием татарского населения.

В данной статье используются материалы, полученные в экспедициях по населённым пунктам Буинского района Республики Татарстан, Батыревского района Республики Чувашия, а также Яркового района Тюменской области и Чебаркульского района Челябинской области, где проживают сибирские, уральские татары и татары-переселенцы из Казанской губернии.

Исследования показали, что в первую очередь домотканые изделия используются для воссоздания элементов традиционного татарского дома в современных жилищах, что востребовано для праздничного убранства. При этом используемые изделия можно разделить на две группы. Первая включает текстиль, созданный предками современных хозяев дома и сегодня выполняющий задачу передачи татарских национальных традиций. Примером таких изделий могут служить тканые салфетки из пестряди *табын жэймәсе*, истари используемые во время званых обедов *меджлисов* в дер. Тулумбаево Буинского района Республики Татарстан. Салфетки представляют собой длинный отрез пестряди, которую можно расстелить вокруг стола, в расчёте не менее чем на тридцать человек [5].

Находят применение и старинные полотенца – так, как показано в исследовании Л.М. Шкляевой, татары Челябинской области, до начала XX века оформляли зеркальные и оконные рамы ткаными полотенцами бистэр башы орнаментированными ромбами или полихромными вставками, а по краям отделанными кружевами, сплетенными на коклюшках или крючком. В настоящее время сохранившиеся изделия используют при проведении мусульманских обрядов бракосочетания никах, имянаречения *исем кую ашы*, и других религиозных и традиционных праздников. [10, с. 411].

Многие респонденты в изученных областях хранят сотканые предками настольные пестрядинные скатерти, уже считающиеся семейными реликвиями, которые не только украшают интерьер, но и способствуют сохранению памяти о предшествующих поколениях, что составляет один из важнейших аспектов исламской культуры.

Вторую группу составляют изделия современных мастеров. Они рассчитаны преимущественно на повседневное использование и потому не отличаются яркой декоративностью. В первую очередь это связано с тем, что ткачество у современных мастериц является скорее хобби, от них не требуется демонстрировать высокий уровень мастерства, чтобы как в предшествующую эпоху благополучно устроить свою семейную жизнь.

Наиболее часто современные мастерицы ткут половики-дорожки. Домотканые дорожки закладного ткачества до середины XX века являлись непременным атрибутом интерьера татарского дома. Во второй по-

ловине XX века их место заняли вязаные коврики. Однако, в последние годы в ряде мест компактного проживания татар начинается процесс возрождения искусства ткачества данных изделий. Причём встречаются примеры как непосредственно домашнего ткачества, так и организованного занятия в рамках различных социальных организаций.

Ширина изделий варьируется и составляет от 40 до 75 см. В основе лежат покупные хлопковые нити, а в качестве утка – разорванные на узкие полоски различные ткани, которые слегка скручиваются и соединяются в длину. Получившиеся дорожки отличаются декоративностью за счёт сочетания разноцветных нитей и тряпичных отходов. Причина возрождения ткачества данных изделий оказалась весьма прозаической – в условиях избытка пришедшего в негодность фабричного текстиля при невысоких доходах у отдельных мастериц появилось желание утилизировать поношенную одежду с пользой. Этот подход характерен для традиционной культуры народов России, в которой рачительное отношение к текстилю сохранялось до середины XX века. Как вспоминают многие респонденты, разрезанную на полоски поношенную одежду для изготовления дорожек использовали до 1960-х гг.

В качестве современного примера домашнего ткачества можно привести изделия Г.П. Юртеевой [6]. Наиболее ярко этот процесс представлен в д. Ярково Тюменской области. Мастерница Р.С. Бузаева (1971 г.р., с. Ярково) отмечает, что ткачество – это распространённое в деревне женское ремесло, которое стало возрождаться в конце 2010-х годов с практической целью – утилизировать старые вещи [4]. Решив заняться ткачеством, респондент пыталась купить станок у кого-то из старожилов села, однако никто не согласился на продажу, тогда сын респондента сделал горизонтальный ткацкий станок самостоятельно, используя чертежи, размещённые в сети Интернет. Узоры Р.С. Бузаева изначально также брала из материалов, размещённых в Интернете, но теперь придумывает самостоятельно. Мастерница занимается изготовлением как длинных дорожек, так и прикроватных ковриков, считая это одним из традиционных занятий татарских женщин. При этом она подчёркивает, что декор и цветовая гамма дорожек традиционно был примерно одинаков у представителей различных народов, населяющих район (татар и русских). Освоив ткацкое ремесло, Рина Саильевна перешла к ковроткачеству, отмечая, что это ремесло, привнесённое ещё первыми бухарцами, было широко распространено среди татарского населения региона. Исстари местные жители ткали паласы из овечьей шерсти, украшая их различным декором – разноцветными полосами, напоминавшими бухарскую алачу, геометрическим и цветочно-растительным орнаментом. Опираясь на эти факты,

мастерица совместно с сыном в начале 2021 года изготовили вертикальный станок для ковроткачества и теперь осваивают его.

Приведённые нами примеры демонстрируют, что домотканый текстиль находит применение в современном интерьере, а потому и более широкое возрождение данного домашнего занятия возможно преимущественно, через создание подобных изделий – прежде всего скатертей, полотенец, дорожек и т. д. Популярности указанных изделий будет способствовать и мода на элементы этнического стиля в современном интерьере жилых домов, и тот факт, что подобные вещи гармонично вписываются в пространство, оформленное практически в любом стиле, от классики до лофта. Однако для развития профессиональных навыков современных народных ткачей прежде всего необходимо обеспечить деревенские библиотеки соответствующей литературой, раскрывающей технологии татарского народного ткачества, дабы мастера имели возможности учитывать и воспроизводить характерные особенности национальных изделий (в первую очередь методом реконструкции), а не заимствовать обезличенные образцы, распространяющиеся через массовые интернет-сообщества.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Валеев Ф.Х.* Народное декоративное искусство Татарстана. – Казань, 1984.
2. *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Декоративное искусство Татарстана (1920-е – начало 1990-х годов). – Казань, 1995.
3. *Воробьёв Н.И., Бусыгин Е.П.* Художественные промыслы Татарии в прошлом и настоящем. – Казань, 1957.
4. ПМА-2021 – Полевые материалы автора, Россия, Тюменская обл., с. Ярково. Информант – Р.С. Бузаева, 1971 г.р.
5. Полевые материалы Л.М. Шкляевой. Россия, Буинский район Республики Татарстан, с. Тулумбаево. Информант – Мингалиева Ф.Б., 1953 г.р. Год сбора материала – 2020.
6. Полевые материалы Л.М. Шкляевой, Россия, Чебаркульский район Челябинской области, с. Попово. Информант – Г.П. Юртеева. Год сбора материала – 2016.
7. *Сафина Ф.Ш.* Ткачество татар Поволжья и Урала: Историко-этнографический атлас татарского народа. – Казань, 1996.
8. *Султанова Р.Р.* Проблемы и перспективы развития ткачества в Республике Татарстан // Опыт сохранения и развития традиционной культуры в современном мире. Народные художественные промыслы: Материалы I Международной научной конференции. Казань, 16 декабря 2022 г. – Казань, 2022. – С. 19–31.
9. *Султанова Р.Р.* Традиционный интерьер татарского дома как один из истоков сценографии национального театра // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2009. – № 3. – С. 24–35.
10. *Шкляева Л.М.* Народное декоративно-прикладное творчество татар Челябинской области // Милли-мәдәни мирасыбыз: Чиләбе өлкәсе татарлары. – Казан, 2017. – С. 403–424.

Иллюстрации к статье:

Асадова Х. Азербайджанские кялагаи – связь времен и традиций

1. Инв. № Т-600 Шаль-кялагаи «Хейрати». Автор – Алекперов Казым. Азербайджан. Шёлк, набойка, ручная работа. 160×161 см. Из коллекции Национального музея искусств Азербайджана



2. Инв. № Т-601 Шаль-кялагаи «Хейрати». Автор – Алекперов Казым. Азербайджан. Шёлк, набойка, ручная работа. 160×165 см. Из коллекции Национального музея искусств Азербайджана



4. Инв. № 2756 Штамп. Азербайджан. Начало XIX в. Применялось на кялагаи. Из коллекции Национального музея истории Азербайджана



5. Костюм из коллекции Фахрии Халафовой «Магнетизм Востока»



6. Пальто с деталями из национального платка «кялаган» из коллекции модельера Гюльнаре Халиловой

Иллюстрации к статье:  
Беломоева О.Г. Резчик Евгений Миронов: черты творческой индивидуальности



«Гармонист», 2008. Резьба по дереву



«Паро тятя – паро неята», 2010.  
Резьба по дереву



«Бортник», 2021. Резьба по дереву



«Гуляка», 2009. Резьба по дереву



«Ссора», 2002. Резьба по дереву



«Вирь Тавла», 2020.  
Резьба по дереву



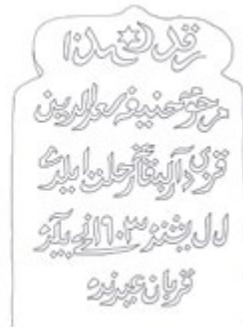
«Кони», 2020.  
Резьба по дереву

Иллюстрации к статье:

Усманов В.М. Татарские эпитафические памятники Пензенской области  
(по результатам экспедиций ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ)



1. Эпитафический памятник  
Мухаммедшарифу бин  
Абушахману, 1846 г. Известняк.  
с. Кутеевка (Белинский район)



2. Эпитафический памятник  
Ханифе, дочери Сагдетдина, 1903 г.  
Известняк, с. Телятино (Каменский  
район)

3. Работа катиба Сайфутдина бин Хафизетдина, конец XIX – нач. XX в. Известняк, с. Алево (Неверкинский район)



4. Эпиграфический памятник Абубекру бин Сайфулле, конец XIX в. Известняк, с. Алево (Неверкинский район)

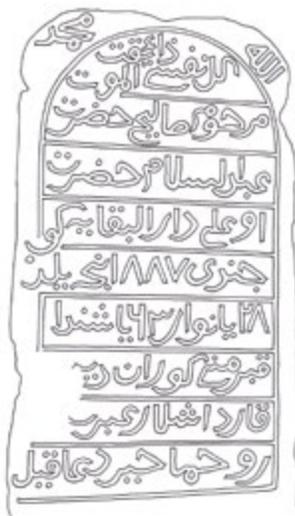




5. Эпиграфический памятник Нурбике, супруге Хабибуллы, 1909 г. Известняк. с. Чудиновка (Вадинский район)



6. Эпиграфический памятник Мадине, супруге Габдрахмана, конец XIX в. Известняк. с. Бегеево (Неверкинский район)



7. Эпиграфический памятник Салиху хазрату, 1887 г. Известняк.  
с. Кочалейка (Каменский район)



8. Эпиграфический памятник Малике Баткаевой, 1973 г. Известняк.  
с. Кикино (Каменский район)

Иллюстрации к статье:

*Донина Л.Н. Татарские наконники в музейных и частных коллекциях: опыт художественно-технологического анализа*



Илл. 1. Наконник *чулты*. Ажурная филигрань, серебро, сердолик. НМРТ, № 15894-2



Илл. 2. Наконник *чулты*. Ажурная филигрань, серебро, сердолик. Частная коллекция (Казань)



Илл. 3. Наконник *чулты*. Ажурная филигрань, серебро, сердолик. Частная коллекция (Казань)



Илл. 4. Наконник *чулты*. Ажурная филигрань, серебро, сердолик. НМРТ, № 16148-2



Илл. 5. Наконник *чулты*. Ажурная филигрань, серебро, аметист, бирюза. НМРТ, № 14-208

Илл. 6. Наконник *чулты*. Ажурная филигрань, серебро, горный хрусталь. Частная коллекция (Казань)



Илл. 7. Наконник *чулты*. Бронза, литьё, гравировка. Источник: <https://mdrussia.ru/topic/119342-ukrasheniya/> Дата обращения: 07.01.2022



Иллюстрации к статье:  
*Соловьёва Н.Г.* Народная иконопись в традиционной духовной культуре  
казачества Карачаево-Черкесии



1. Икона «Никола Зимний». XIX в. Деревянная доска, темпера на левкасе, самодельный киот. Хранитель – Н.Г. Соловьёва. Фото Н.Г. Соловьёвой, 2023 г. Город Усть-Джегута. Усть-Джегутинский район. Карачаево-Черкесская Республика



2. Икона «Святой Пантелеймон». Конец XVIII–XIX в. Деревянная доска, темпера на левкасе, металлический оклад, самодельный киот. Хранитель – Н.Г. Соловьёва. Фото Н.Г. Соловьёвой, 2023 г. Город Усть-Джегута. Усть-Джегутинский район. Карачаево-Черкесская Республика



3. Икона «Божья Матерь». Конец XVIII – начало XIX в. Деревянная доска, темпера, левкас, покрывная олифа. Хранитель – С.П. Соловьёв. Фото Н.Г. Соловьёвой, 2023 г. Город Усть-Джегута. Усть-Джегутинский район. Карачаево-Черкесская Республика



4. Икона Богородицы «Праворучица». XIX в. Деревянная доска, масляная краска, олифа. Хранитель – З.А. Удалова. Фото Н.Г. Соловьёвой, 2023 г. Город Усть-Джегута. Усть-Джегутинский район. Карачаево-Черкесская Республика

Иллюстрации к статье:  
Гулиев Р. Тамга «Бог, владыка четырёх направлений»,  
общая для тюрков и американских индейцев



1. Петроглифы Гемигая. Азербайджан, Ордубад, бронзово-железный век



2. Азербайджан – Гобустан (Джингирдаг), Кельбаджарские петроглифы и фрагменты  
Гейчинских наскальных рисунков



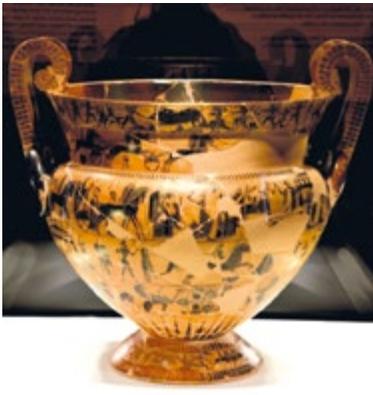
3. Наскальное изображение  
Гобустана и образец резьбы по  
камню, относящийся к «Ана  
тамга». Азербайджан, Гобустан  
(заповедник), период мезолита



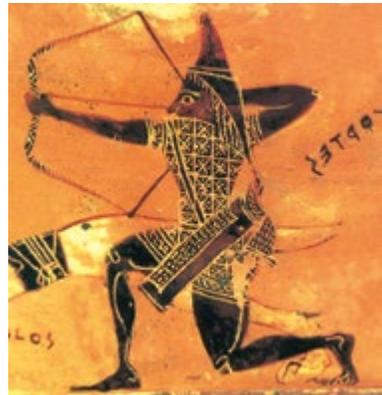
4. Богиня-мать, культура Кукутень-Триполи, период неолита и энеолита



5. Керамическая фигура с острова Хайна, археологический памятник цивилизации майя на территории мексиканского штата Кампече (остров Хайна, VI–IX вв.)



6. Ваза Франсуа. Чернофигурный волотный кратер. Атика. Ок. сер. VI в. до н. э. Выс. 66 см. Флоренция, Национальный археологический музей



7. Щит, найденный в кургане IV века до н.э. на Северном Кавказе



8. Тамга, используемая аборигенами хоппи, которые сейчас живут в Аризоне



9. Символ «Тенгри» и «Шанырак» на холме юртового шатра



10. Ковёр под названием «Вера тюрка, прибыль истории». Азербайджан, Баку, художник – Тарьер Баширов, 2016



11. В работах азербайджанского художника Мир Теймура Мамедова отражены тюрко-огузские знаки, материал – керамика, 2022

Иллюстрации к статье:

*Халкечева Л.Н.* Къ́ыл къо́буз – традиционный струнно-смычковый музыкальный инструмент карачаево-балкарского народа



Рис. 1. Къобуз карачаевских горцев Кубанской области. Российский этнографический музей. Инв. № 8761-6918



Рис. 2. Представитель народного ансамбля горских народов карачаевец Кубанов за игрой на къ́ыл къо́бузе. Карачай, 1930-е гг. Фото из рукописи А.П. Митрофанова «Музыкально-песенное творчество горцев Северного Кавказа. Сборник материалов». Госархив Ростовской области. Ф. Ф-4387, оп. 1, д. 30

Рис. 3 Виды Кавказа. Аул Къарт-Джурт. Приготовление к кабардинскому танцу. Фото Д.И. Ермакова. Конец XIX в. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный исторический музей». Номер в Госкаталоге: 34619628. Инв. номер: 21\_5355 (на фото в середине круга два музыканта, играющие на сыбызгы́ и къ́ыл къо́бузе. – поясн. автора)



Иллюстрации к статье:  
*Аптаева Ж.М.* Возвращение к истокам золотого шитья



М. Дагирова.  
Образцы золотого шитья

Иллюстрации к статье:  
*Сунцова Е.Г.* Дизайнерские решения в современном удмуртском ткачестве



Коллекция ИНГУР (мелодия небесной росы). Ткачество.  
Автор – Е.Г. Сунцова (на фото – первая справа). Удмуртия

Иллюстрации к статье:  
*Мавланов О.О.* Средневековые традиции в искусстве керамики  
современных бухарских мастеров



1. Абулло Нарзуллаев. Блюдо. 2016



2. Кубаро Бобоева, мастерица детских игрушек-свистулек



3. Абдувохид Каримов. Блюдо. 2021



4. Бахром Гулов. Блюдо «Бухара». 2000



5. Бахром Гулов. Древо жизни. 2000

Иллюстрации к статье:  
*Малинина А.А. Чувашские мотивы в керамике Ирины Федоровой*



1. И.В. Фёдорова, 1971 г. р.  
Ваза «Земля чувашская». 2021. Н 32.  
Мелкошамотная светложгущая глина. Контур  
масляная глазурь. Роспись цветные глазури.  
Техника кракле



2. И.В. Фёдорова, 1971 г. р.  
Часы «Чувашский орнамент». 2022. D 35.  
Мелкошамотная светложгущая глина. Контур  
масляная глазурь. Роспись цветные глазури.  
Техника кракле



3. И.В. Фёдорова, 1971 г. р.  
Блюдо «Чувашское солнце». 2022. D 26.  
Мелкошамотная светложгущая глина. Контур  
масляная глазурь. Роспись цветные глазури



4. И.В. Фёдорова, 1971 г. р.  
Блюдо «Солнечный знак». 2022. D 36.  
Мелкошамотная светложгущая глина. Контур  
масляная глазурь. Роспись цветные глазури.  
Техника кракле

Иллюстрации к статье:

*Гилязова З.Ф.* Опыт сохранения и возрождения войлоковальня в Республике Башкортостан с конца XX в. по настоящее время



1. З.Ф. Гилязова. Айсылу – дочь Луны и Самрау-кош. 2010. Овечья шерсть, монеты, бусинки, перламутр; войлочное валяние. 117×147. Собственность автора



2. З.Ф. Гилязова в костюме героини эпоса «Урал-батыр» Янбике. 2014

Иллюстрации к статье:  
*Беккулова А. Казахская юбка белдемше – новая жизнь*



Фото 1. МАЭ 2301-21 – замужняя женщина в праздничном наряде (пустыня Кызыл-Кум, Джизакский уезд, В.Д. Пельц, 1914)



Фото 2. Журнал Garlandmag



Фото 3. Белдемше Беккуловой Айжан



Фото 4. Белдемше Беккуловой Айжан



Фото 5–6. Белдемше из Шымкентского музея ЮКО (ныне Туркестанская обл.)



Фото 7. Белдемше на пожилой женщине казашке (Синцзянь, Китай). Фото из энциклопедии «Қазақтың этнографиялық ұғымдары...», с. 472



Фото 9. Современная работа мастера по вышивке Хусман Гулжай

Иллюстрации к статье:  
*Мелёшкина Л.В.* Репрезентация народного мордовского костюма  
в современной моде



Рис. 1. Коллекция сценического костюма с использованием мордовского национального орнамента «Чинь Валгома». 2021 г., смешанная техника, трикотаж, иск. кожа, шёлковая тесьма, шерстяной шнур, бисер, бусины. Авторы: студенты направления подготовки «Дизайн», профиль «Дизайн костюма» Института национальной культуры Н.В. Бабина, Е.Н. Карьгина, А.В. Романова, Ю.С. Тимонина, И.О. Тюрина, Р.Р. Яфарова. Руководители: Л.В. Мелёшкина, Е.С. Трушина

Рис. 2. Коллекция свадебного костюма в этническом стиле «Вечкема (Любовь)». 2022 г., смешанная техника, льняной жаккард, велюр, шерстяной шнур, бисер, бусины. Выпускная квалификационная работа. Авторы: студенты направления подготовки «Дизайн», профиль «Дизайн костюма» Института национальной культуры Е.Н. Карьгина, И.О. Тюрина. Руководитель – доцент кафедры дизайна и рекламы Л.В. Мелёшкина, член Международного союза педагогов-художников



Рис. 3. Коллекция сценического костюма с использованием образов традиционной мордовской мифологии «Масторонть Лисьмаприazo (Истоки Мира)». 2022 г., смешанная техника, макраме, шёлк, иск. кожа, джутовый шпагат, сугаж, стразы. Выпускная квалификационная работа. Авторы: студенты направления подготовки «Дизайн», профиль «Дизайн костюма» Института национальной культуры Н.В. Бабина, А. В. Романова. Руководитель – доцент кафедры дизайна и рекламы Л.В. Мелёшкина, член Международного союза педагогов-художников

Иллюстрации к статье:  
*Менгден Е.Н.* История рыбнослободского кружевоплетения и формы его актуализации в современной культуре Татарстана



Рис. 1. Рыбнослободские кружева (многопарная техника). Открытка 1893–1894 гг. Публичная библиотека г. Нью-Йорк



Рис. 2. Кружева начала XX в.(?). Плетая Е.И. Фомина, с. Полянки. Варианты кружевного края (многопарная техника), воротник (сцепная техника). Кружевоплетение на коклюшках. Частная коллекция (с. Рыбная Слобода). 2021



Рис. 3. Руководитель (первая слева) и представители коллектива студии кружевоплетения «Возрождение» на фоне своих работ. На втором плане – детский хореографический коллектив «Камские Звёздочки» с. Рыбная Слобода. 2018

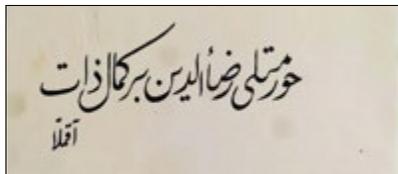
Рис. 4. Этапы воссоздания кружевного края из фонда Рыбнослободского краеведческого музея. Многопарная техника кружевоплетения на коклюшках. Выполнено Р.С. Фаттаховой в 2020 г.



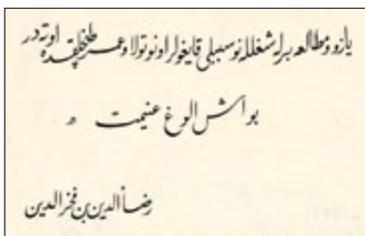
Иллюстрации к статье:  
**Абалина Р.А.** Каллиграфические миниатюры учёного-просветителя,  
 каллиграфа Раифа Марданова



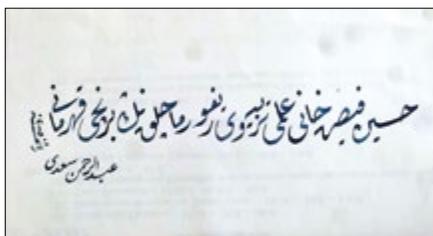
1. НМ РТ, 26556-10. Р. Марданов. «Тугры сүз, төплө фикер, халыкка мэхэббэт – бөек адәмнәрде генә була торган сыйфатлар Фатыйхта...» (Праведность в слове, основательность в мыслях, любовь к народу у Фатыха – качества присущие только людям совершенным... Закир Рамеев)



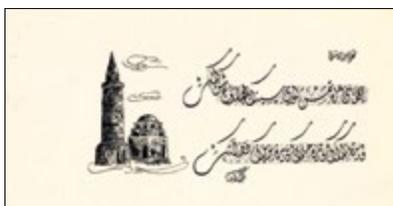
2. Из частной коллекции. Р. Марданов. «Хөрмәтле Ризаэддин – бер камил зат. Акмулла». (Уважаемый Ризаэддин был совершенен. Акмулла)



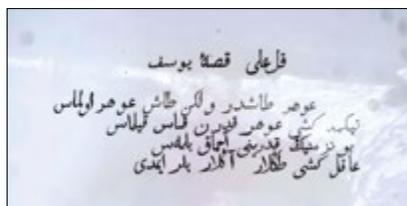
3. НМ РТ, 26566-4. Р. Марданов. «Язу белән шөгыйльәнү сәбәплә, кайгылар онытыла вә гомер тынычлыкта үтәдер. Бу эш – олуг бер ганимәт. Ризаэддин бин Фәхрэддин. (Занятие письмом отдалляет печаль. Жизнь проходит в покое. Этот труд – великое богатство)



4. НМ РТ, 26566-15. Р. Марданов. «Хөсәен Фәезхан – гыйльми тәрбияви реформаторчылыкның беренче каһарманы» (Габдрахман Сәгъди). (Хусайн Фаизханов – первопроходец в научно-воспитательном реформаторстве)



5. НМ РТ, 26566-11. Р. Марданов. «Жиһанны тетрәтмеш иде сиңең олуг шәукәтең / Кайда илән, кайда гыйльмен, кайда бөек дәүләтен» (Весь мир когда-то потрясён был твоим великим могуществом / Где благосостояние, где знания, где великая государственность твоя)



6. Из частной коллекции. Р. Марданов. «Киссаи Йусуф» Кул Гали: «Гәүһәр ташгыр һәр таш ләкин гәүһәр булмас / Тикмә кеше гәүһәр кадрен кыяс кылмас / Бу назымның кадрене ахмак белмәс / Гакыйл кеше тыңлар, анлар, белер имди» (Алмаз – камень, но каждый камень – не алмаз. / Любкой человек не поймёт цену алмаза. / Эту песню оценить не каждый сможет. / Только разумный слушает, поймёт, познает)

Иллюстрации к статье:  
Мордвинова А.И. Образы чувашской мифологии в эмалях Праски Витти  
(Виталия Петрова)



1. Праски Витти. Мифологический сюжет. Диптих. 1994. Сталь, эмаль. 55×4



2. Праски Витти. Чувашка в национальном уборе. 2006. Сталь, эмаль. 30×40



3. Праски Витти. Идущие по пламени. 2004. Сталь, эмаль. 160×160

Иллюстрации к статье:

*Шевченко Е.Н.* Сценические интерпретации сказок народов Поволжья



1. Спектакль  
«О чём поют деревья».  
Танец продолжения рода



2. Спектакль «О чём поют деревья».  
Удмуртская сказка «Красавица берёза»



3. Спектакль «О чём поют деревья».  
Удмуртская сказка «Красавица берёза».  
Старуха – Лилия Зиятдинова



4. Спектакль «О чём поют  
деревья». Чувашская сказка  
«Юман-батыр»

## ИСТОРИЧЕСКИЙ КУПЕЧЕСКИЙ ЦЕНТР ГОРОДА РЫБИНСКА В АСПЕКТЕ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ: СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА

*А.П. Старшова*

В статье внимание уделено культурному наследию как своеобразному драйверу развития социокультурной жизни города. В основе эмпирического материала региональная практика Ярославской области, а именно, проект «Музей живой старинной вывески под открытым небом», который возник в 2017 году и реализуется в городе Рыбинске (идея руководителя рыбинской мультимедийной усадьбы «Этно-Кузня» Дмитрия Кузнецова).

История сохранения наследия города сопрягается с историей сохранения наследия в стране, но имеет свои особенности, связанные со спецификой места и местных социокультурных процессов. История города сохраняется как нематериальное наследие, память о прошлом, место памяти, а также объективируется в тех или иных предметах материального мира.

В исторически ценной среде города Рыбинска многие элементы современной наружной рекламы трансформируются, планомерно заменяясь на исторические вывески. В историческом центре изменяются знаки советской эпохи через архитектурную реставрацию и реконструкцию, декоративно-прикладное искусство, разработку колористического кода для фасадов зданий для восстановления текста дореволюционного города и возвращению ему исторического купеческого облика. Общественная деятельность Мити Кузнецова рассматривается как проект, меняющий текст города, дизайн-код городского пространства, где применяются старинные технологии, а возрождаемые русские традиции способны привлечь внимание к истории города и его провинциальной красоте, к особому «лицу» русского купеческого города. Рассматриваемый материал является актуальным в рамках проблем современных технологий сохранения культурного наследия.

**Ключевые слова:** культурная идентичность, купеческий центр, сохранение культурного наследия, культурная политика, образ города.

## THE HISTORICAL MERCHANT CENTER OF THE CITY OF RYBINSK IN TERMS OF PRESERVING CULTURAL IDENTITY: MODERN PRACTICE

*A.P. Starshova*

In the article, attention is paid to cultural heritage as a kind of driver for the development of the socio-cultural life of the city. The empirical material is based on the regional practice of the Yaroslavl region, namely, the project «Museum of a living ancient sign in the open air», which arose in 2017 and is being implemented in the city of Rybinsk (the idea of the head of the Rybinsk multimedia estate «Ethno-Forge» – Dmitry Kuznetsov).

The history of preservation of the heritage of the city is associated with the history of preservation of heritage in the country, but has its own characteristics associated with the specifics of the place and local socio-cultural processes. The history of the

city is preserved as an intangible heritage, a memory of the past, a place of memory, and is also objectified in various objects of the material world.

In the historically valuable environment of the city of Rybinsk, many elements of modern outdoor advertising are being transformed, systematically replaced by historical signs. In the historical center, signs of the Soviet era are being changed through architectural restoration and reconstruction, arts and crafts, the development of a color code for building facades to restore the text of the pre-revolutionary city and return it to its historical merchant appearance. The public activity of Mitya Kuznetsov is seen as a project that changes the text of the city, the design code of the urban space, where old technologies are used, and the revived Russian traditions are able to draw attention to the history of the city and its provincial beauty, to the special «face» of the Russian merchant city. The material under consideration is relevant within the framework of the problems of modern technologies for the preservation of cultural heritage.

**Keywords:** cultural identity, merchant center, preservation of cultural heritage, cultural policy, image of the city.

Политика государства в XXI веке направлена на возрождение давно забытых исторических и культурных ценностей. В связи с этим тенденция переосмысления пространства города и обращение внимания на культурное наследие является актуальной и отображает современные потребности общества в историческом наследии, в сохранении и передаче традиций из поколения в поколение.

Важным представляется отметить особый интерес государства в формировании основ национальной идентичности – особая роль принадлежит сфере культуры, формированию культурной идентичности. Не случайно, ведущими направлениями культурной деятельности являются такие направления, как выявление, изучение, охрана, реставрация и использование памятников истории и культуры.

Целями государственной культурной политики также являются:

– активизация культурного потенциала территорий;

– сохранение культурного наследия и создание условий для развития культуры.

Акцентируем внимание на том, что в современном мире активно трансформируется опыт сохранения и развития именно традиционной культуры. Охрана и использование исторического и культурного наследия в нашей стране вступили в новое качественное состояние. Соответственно эти изменения (новые практики) требуют своевременного глубокого научного осмысления как нового историко-культурного явления. Новым в современной культурной политике является возможность рассмотрения объекта культурного наследия в качестве инвестиционного проекта. Без изменения сценариев использования пространства органично включить исторические памятники в современный культурный контекст невозможно.

В последнее время особую актуальность, и на уровне положений государственной культурной политики РФ, приобретает сохранение и трансляция традиционной, именно русской культуры, в современном социокультурном пространстве, которая долгое время подвергалась унификации в следствии глобализационных процессов. Парадоксально, но именно русская культура (и язык, и традиции) не являлась полем для нормативных документов, акцентирующих внимание на аспектах сохранения. Более того, особенно в малых провинциальных городах, артефакты русской культуры зачастую воспринимались (воспринимаются) как синоним архаизма. А города постепенно стали одинаковыми.

В связи с этим в настоящее время проявляется растущий научный интерес к исследованиям различных типов территориальной идентичности (идентичность регионов, городов). В культурологии, изучающей особенности территориальной идентичности, часто фигурирует понятие «город как организм», «душа города». Это то, что отличает конкретный город от других городов.

Городскую идентичность можно определить как совокупность городских смыслов, обеспечивающих идентификацию жителей через отождествление с городом при помощи значимых для человека символических средств (образов, концептов, кодов и пр.) [6]. В качестве основы городской идентичности Д. Замятин выделяет «образ города», который определяет через «систему взаимосвязанных и взаимодействующих знаков, символов и стереотипов, устойчивые пространственные представления, компактные модели определённого пространства» [3, с. 38].

Для исследования выбран провинциальный город Рыбинск (Ярославская область), который активно восстанавливает свою богатую историю и культурную самоидентичность.

Н.А. Дидковская в статье «Региональная идентичность в пространстве массовой культуры: индикаторы и маркеры» подтверждает, что идентичность города определяется с помощью фиксации частных символов и практик, актуальных для данного пространства. Первым индикатором автор выделяет «возрождение/изобретение/утверждение неформальных региональных имён и метафорических обозначений» [2]. Рыбинск, в первую очередь, это – купеческий город, город бурлаков. Эти протообразы уже вошли в число наиболее прочных элементов информационного поля Рыбинска, городского текста.

В связи с этим особенную ценность представляет проект (2017 год) «Музей Живой Старинной Вывески под открытым небом», целью которого является укрепление общероссийской идентичности за счет объединения социокультурного потенциала регионов страны через возрождение искусства старинной вывески.

Организацией является частное учреждение культуры сохранения и развития культурных благ и ценностей «Этно-Кузня». Создателем данного проекта является руководитель рыбинской мультимедийной усадьбы «Этно-Кузня» – Дмитрий Кузнецов [7]. М. Кузнецов обратился в администрацию города с предложением «переодеть» город в стилистику конца XIX века, обновить фасады зданий и адаптировать вывески в историческом центре Рыбинска в соответствии к периоду застройки. Вывески позволили транслировать забытый культурный код русского купеческого города. Для этого потребовалось несколько лет исследования старинной орфографии, шрифтов и техник, использовавшихся до революции 1917 года. При поддержке Администрации города этим ремеслом овладели многие художники, дизайнеры, краеведы и сами заказчики вывесок – предприниматели, которые становятся соавторами проектов вывесок. Преобразование исторической среды с помощью старинных вывесок принесло Рыбинску известность и стало примером и объединяющим началом для многих городов России, которых заботит сохранение русской идентичности [1] (с. Вятское, Тула, Ирбит, Тутаев, Калининград).

Автор проекта отмечает, что ему пришлось изучать стандарты 1850 года (цвет фасадов, материалы вывесок, шрифты...), вплоть до того, что сам просил подрядчиков красить дома не валиком, а кистью.

Стоит отметить, что в обществе в наше время мы наблюдаем чрезмерное употребление иностранных слов и символов. Для решения этой проблемы недавно Госдума приняла закон о защите русского языка. Федеральный закон от 28.02.2023 № 52-ФЗ О внесении изменений в Федеральный закон «О государственном языке Российской Федерации» [5] прямо указывает на необходимость отказаться от иностранного влияния и вернуться к русскому слову во всех сферах общества и особенно уличной рекламе. Таким образом, проект М. Кузнецова на несколько лет опередил время. Творческая, креативная работа по преобразованию исторического центра Рыбинска – синтез авторской инициативы, профессионализма мастеров декоративно-прикладного искусства, поддержка городской администрации (подписано постановление от 11 января 2019 г. № 58 об утверждении ведомственной целевой программы «Поддержание архитектурного облика исторического центра городского округа город Рыбинск», дизайн-код города) привело к тому, что даже крупнейшие сетевые бренды изменили дизайн магазинов, цветовую палитру и правила оформления своего бренда («Магнит Косметик», «Росбанк», «ВкусВилл») и стали использовать в написании дореволюционный знак «Ъ». Проект продолжился реконструкцией исторических зданий, площадей, использовани-

ем натуральной брусчатки, стилизацией освещения, освобождением пространства улиц от современных проводов (проект «Чистое небо»), запрещение хаотичной рекламы, уменьшение площади современных дорожных знаков...

В то время, как созданный уникальный дизайн-код города стал ключом к фундаментальной трансформации городской среды, старинная вывеска явилась универсальным инструментом, с помощью которого удалось привлечь внимание к русскому купечеству, истории, искусству, архитектуре, ремёслам, традиционным технологиям, русскому языку.

В 2020 году Рыбинск признан лауреатом Всероссийского конкурса производителей товаров и услуг «Звезда качества России» за разработку и реализацию уникального арт-проекта «Музей живой старинной вывески под открытым небом» по оформлению предприятий торговли и сервиса услуг в рекламных традициях русских предпринимателей XIX века. На XXIX международном архитектурном фестивале «Зодчество 2021» экспозиция города Рыбинска «Музей живой старинной вывески» была удостоена почётным серебряным Дипломом Союза архитекторов России. В 2022 году проект развития исторического центра «Живые кварталы» стал победителем программы «100 городских лидеров» АСИ в номинации «Умный город».

«Современный Рыбинск – развитый индустриальный центр с богатой историей. Купеческие особняки и узкие улочки, хранящие секреты прошлого, соседствуют с широкими проспектами многоэтажной застройки. Это удивительное сочетание не выглядит противоречием, а определяет особый образ жизни города, основанный на традициях и обращённый в будущее [4, с. 13]».

Изучение купеческого облика города Рыбинска как историко-культурный феномен и восстановление его исторического центра является сегодня одним из перспективных направлений в пространственной организации городской среды.

Формирование культурной идентичности города успешно, если:

– процесс будет базироваться на историко-культурных особенностях территориальной идентичности, культурной памяти (в нашем случае, реконструкции образа купеческого прошлого);

– стратегия формирования культурной идентичности будет предусматривать дискурс культурной политики: соотношение официальной стратегии культурной политики РФ и городской инициативы, которая через индивидуальный частный локальный проект превратилась в основную модель формирования культурной идентичности города Рыбинска и стала образцом для аналогичного процесса на территории РФ.

## ЛИТЕРАТУРА

1. В Рыбинске продолжает работу «Музей старинной вывески» под открытым небом // Смотрим: сайт. – 2021. – 3 сент. – URL: <https://smotrim.ru/article/2608572> (дата обращения: 11.05.2023).
2. Дидковская Н.А. Региональная идентичность в пространстве массовой культуры: индикаторы и маркеры // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/regionalnaya-identichnost-v-prostranstve-massovoy-kultury-indikator-i-markery> (дата обращения: 12.05.2023).
3. Замятин Д.Н. Культура и пространство: Моделирование географических образов. – М., 2006. 488 с.
4. Мищенко М.В. Рыбинск: путеводитель. – Рыбинск, 2017. – 78 с.
5. Российская Федерация. Законы. О внесении изменений в Федеральный закон «О государственном языке Российской Федерации»: Федеральный закон от 28.05.2023 № 52-ФЗ // URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202302280028?index=0&rangeSize=1> (дата обращения: 15.04.2023).
6. Федотова Н.Г. Формирование городской идентичности: факторный и институциональный аспекты // Журнал социологии и социальной антропологии. – Т. 20, № 3. – С. 32–49.
7. Этно-кузня, Частное учреждение культуры сохранения и развития культурных благ и ценностей: официальный сайт. Рыбинск. – URL: <http://kuznya.ru/> (дата обращения 15.05.2023).

### КУПЕЧЕСКИЙ ЦЕНТР ГОРОДА ЧИСТОПОЛЯ: ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ, БУДУЩЕЕ

*Р.Р. Бакеева*

В работе рассматривается история купеческого города Чистополя, называются самые яркие фамилии купеческих династий, их вклад в развитии города, архитектурные сооружения, созданные в XIX веке, их настоящее состояние и есть ли будущее в плане сохранения памятников для будущих поколений. **Ключевые слова:** провинциальный город, купеческий центр, культурное наследие, история XIX века, культурная политика, сохранение истории города, памятники культуры.

### MERCHANT CENTER OF CHISTOPOL: PAST, PRESENT, FUTURE

*R.R. Bakeeva*

The paper examines the history of the merchant city of Chistopol, names the brightest names of merchant dynasties, their contribution to the development of the city, architectural structures created in the XIX century, their current state and whether there is a future in terms of preserving monuments for future generations. **Keywords:** provincial town, merchant center, cultural heritage, history of the 19th century, cultural policy, preservation of the city's history, cultural monuments.

В 1781 году Императрица Екатерина Великая возводит посёлок «Чистое поле» с населением 3,5 тысяч человек в ранг уездного города.

Также был утверждён герб, на котором был изображён «клеимённый золотой четверик в зелёном поле в знак того, что в сем новом городе производится великий торг всяким хлебом». В 1793 году Чистополь вошёл в состав Казанской губернии.

Чистопольские купцы торговали хлебом в Англии, Германии, Голландии. К концу XIX века, по свидетельству историка Николая Николаевича Фирсова, чистопольские купцы ежегодно продавали до 9 миллионов пудов хлеба на сумму более 6 миллионов рублей. В одной из книг того времени, посвящённой Чистополю, читаем: «Две чистопольские фирмы «В.Л. Чельшев» и «Чукашёв и К.» значатся в числе самых крупных хлебных фирм в Петербурге, а фирма П.М. Шашина является крупным поставщиком в казну по военному ведомству» [15, с. 45]. Все трое имели собственные жилые дворцы в Петербурге, однако основную часть времени проводили на малой родине в Чистополе и внесли огромный вклад в развитие города на Каме. В начале XX века организована торговая биржа, важный инструмент крупных торговых отношений. Устав биржи утверждён лично Николаем II.

Богатое купечество всегда содействовало благоустройству города. На средства местных меценатов в 1868 году в Чистополе устроили Общественный сад, а в 1874 благоустроили городской бульвар. Вдова чистопольского купца-миллионера В.Л. Чельшева – Екатерина Васильевна, «по недостатку хорошей воды в Чистополе» в 1905 году пожертвовала 100 тыс. рублей на строительство городского водопровода с условием, «чтобы отпуск воды бедным производился бесплатно». Дар Чельшевой был удостоен благодарности императора Николая II.

Но особенное место в благотворительной деятельности и меценатстве купцов занимало возведение архитектурных строений. Историческая часть Чистополя сохранилась практически в неизменном виде с начала XIX века. Это купеческие особняки, общественные здания памятники жилой, гражданской, культовой и торгово-промышленной архитектуры в стиле классицизма, эклектики и модерна. Значительная часть исторических зданий являются объектами культурного наследия и внесены в охранный реестр. Благодаря меценатству чистопольских купцов город преображался, на главных и прилегающих улицах возводились талантливыми мастерами архитектуры общественные здания и купеческие усадьбы. Никольский собор проектировал П.Г. Пятницкий – знаменитый строитель главного корпуса Казанского университета, здание мужской прогимназии (с 1883 общественного управления) – петербургский военный-инженер Н.В. Смирнов, руководивший строительством «Дома Офицеров» в Петербурге. Не менее известны

имена Ф.И. Петонди, С.В. Бечко-Друзина, И.П. Бессонова, П.И. Абрамычева.

Жилой дом купца первой гильдии, коммерции советника Василия Львовича Челышева, построен в середине XIX века. В начале XX века на 1 этаже особняка разместились биржа и отделение русского банка внешней торговли. В годы ВОВ здесь находился госпиталь. К середине 1930-х годов было принято решение надстроить ещё два этажа. Если присмотреться к зданию внимательнее, то нетрудно заметить отличия в архитектурном стиле 3 и 4 этажей от двух нижних. Два надстроенных этажа решены в стиле неоклассицизма советского периода, известного в народе как «сталинский».

В.Л. Челышев был очень уважаемым и влиятельным человеком, обладателем многочисленных государственных наград. Был вхож в самые высокие кабинеты, в том числе в правительствующий Сенат. На его средства был построен первый во всём регионе Прикамья водопровод, на ул. Канавной (ныне Нариманова) построил молельный дом для старопоморского согласия, выделил значительную сумму на строительство городской больницы, ночлежного дома имени императора Александра III, подарил городу здания, в которых разместились женская прогимназия и земская управа. Портрет В.Л. Челышева кисти художника Крамского хранится в Пермской картинной галерее.

Знаковым архитектурным памятником является усадьба купца второй гильдии М.Л. Мельникова. Это одно из самых красивых зданий Чистополя с богатым декоративным фасадом в стиле эклектики с элементами модерна. Во главе фасада – декоративная башенка с куполом и флюгером.

На первом этаже хозяин держал магазин под названием «Бакалейная лавка и колониальные товары». В этом магазине каждый мог найти всё что угодно на свой вкус: рис, табак, пряности, чай, кофе. Впоследствии здесь продавались кондитерские изделия и горячий шоколад.

Жена Мельникова Прасковья Тимофеевна, женщина самостоятельная, деятельная, не могла свыкнуться с мыслью, что она зависит от мужа. Вместе со слугами она открыла пряничный цех, в котором трудилось 5 рабочих. Хозяйкой был разработан свой собственный рецепт чистопольских печатных пряников, которые в большом количестве раскупались на чистопольских ярмарках. Известно, что не только городские баловали себя сладостями, но и крестьяне, приезжая в город, в больших количествах покупали пряники для подарков.

В своё время Мельников в этом доме содержал картинную галерею для бесплатного посещения. Копии картин заказывал в Петербурге.

Дом Мельникова входит в реестр «100 лучших архитектурных памятников Татарстана», является собственностью государства и продаже не подлежит.

В настоящее время здесь располагается дирекция Чистопольского государственного музея-заповедника, а также Музейный сувенирный салон.

В XIX веке Чистополь был известным в Прикамье центром старообрядчества, а большая часть чистопольских купцов были старообрядцы. Из более двадцати существовавших в России старообрядческих согласий в Чистополе и Чистопольском уезде было представлено пять. По количеству староверов Чистополь почти равнялся Казани, которая в пять раз превосходила его по числу жителей. Богатейшие чистопольские купцы-староверы распространяли свой религиозный уклад далеко за пределы Прикамского края: издавалась религиозная литература и строились молельные дома.

В 1838 году был построен Никольский собор – архитектурный символ города на Каме. Всего три года понадобилось русским умельцам, чтобы воплотить в камне, металле и дереве идею и замыслы архитекторов. На средства купцов братьев Григория и Дмитрия Поляковых собор строился по проекту архитектора Петра Григорьевича Пятницкого, знаменитого строителя главного корпуса Казанского университета. Ограду и ворота строил не менее известный казанский архитектор Фома Иванович Петонди, сын итальянского архитектора Ивана Осиповича Петонди, приехавшего в Россию в 1779 году и принявшего русское подданство.

В народе жива легенда о том, что собственную землю под строительство пожертвовала мещанка-старообрядка Агафья Рыкалова, которой приснился сон о том, что она должна отдать это место под богоугодное дело.

Весь комплекс состоит из храма, сторожки, часовни, обширных арочных ворот с двумя калитками и металлической ограды. Собор был расписан палехскими мастерами под руководством знаменитого иконописца Ивана Багирова, соборный иконостас был изготовлен в мастерской казанского купца Михаила Тюфилина, известного далеко за пределами губернии резчика и позолотных дел мастера, а иконы для иконостаса были написаны императорским петербургским иконописцем Василием Пошехоновым. Иконопись сохранилась только на боковых колоннах, остальное было обновлено. Также в росписи храма принимали участие известные художники братья Верещагины и монументалист Карл Гунн, академик живописи из Санкт-Петербурга. Богатство собора составляли серебряное облачение престола, выполненное на средства старосты собора чистопольского купца Никиты

Егоровича Чукашёва, и серебряный крест, пожертвованный протоиереем собора Александром Григорьевым.

Это трёхпрестольный храм. Главный престол – в честь святителя Николая Чудотворца. Приделы освящены в честь святых покровителей братьев Поляковых: правый – во имя Святителя Григория Нисского, левый – во имя великомученика Димитрия Солунского.

В 1927 году Никольский собор был закрыт. Его постигла та же участь, что и многие культовые учреждения в России. В 1930-е годы, во времена Сталинских репрессий, в подвалах собора расстреливали заключённых. До 1940 года это были ведомства НКВД. В 90-е годы XX столетия собор был отреставрирован, и в нём начались службы.

В 2000 году была восстановлена колокольня. На ней установлена звонница из 9 колоколов. Отливку этих колоколов весом от 10 фунтов (4 кг) до 119 пудов (1950 кг) производили на заводе ЗИЛ в Москве. По нижнему поясу второго колокола (62 пуда) имеется надпись: «Единением своим спасёмся». Он отлит по форме того же колокола, что в часовне на стыке границ трёх государств: России, Украины, Белоруссии. Колокола изготовлены теми же мастерами, что отливали колокола Храма Христа Спасителя в Москве. В соборном комплексе сохранено несколько надгробий. Их можно увидеть по правую сторону при входе.

Так уж повелось со времён Ивана Грозного, что татары селились отдельно от русских, и практически в каждом городе Казанской губернии была так называемая Татарская слобода. Татарская община Чистополя была третьей по численности в России, уступая только Казани и Оренбургу. До революции это было место компактного проживания татар города Чистополя. Слобода представляла собой самостоятельную общественную структуру, не похожую на центральную часть города.

В Татарской слободе развито было производство. Татары занимались обработкой продуктов животноводства, кожевным делом, салотопкой, мыловарением, а купцы торговали этим товаром. Также занимались татары производством тюбетеек, азиатской обуви, чёток и молитвенных ковриков, национальных ювелирных изделий, парчи, бархата. Кожаная обувь татар – это кожаная мозаика, известная во всём мире.

В Чистополе татары-мусульмане образовали отдельный район, занимали целиком отдельные улицы. Татарская слобода включала в себя Первую (ныне ул. Вахитова), Вторую (ныне ул. Тукая), Нижнюю (ныне ул. Якупа) Татарские улицы, часть Николаевской (ныне ул. Бебеля) и Старо-Казематной (ныне ул. Урицкого). В этом районе также располагались жилые дома духовенства, торговцев средней руки, зажиточных крестьян. Крупные предприниматели татарской

национальности строились на Екатерининской, Архангельской, Дворянской улицах среди равных себе русских купцов. Застройка улиц слободы была в основном деревянной, лишь общественно важные здания были каменными. Одно из таких учреждений – медресе «Амирхания».

Татарская слобода представляла собой самостоятельную общественную структуру, центром которой являлась деревянная мечеть «Нур», в переводе «свет, озарение». Это первая соборная мечеть построена в первой половине XIX века на средства купца Хасана Мусича Якупова. Мечеть горела. Восстанавливали 3 года. В 1859 году она была освящена. Памятник культового зодчества татар середины XIX века в стиле эклектики национально-романтического направления. Это одна из мечетей, которая никогда не переставала работать – она никогда не закрывалась: ни в годы революции, ни в годы гражданской войны. Таких мечетей в Татарстане всего две: мечеть «Марджани» в Казани и «Нур» в Чистополе. Почти полвека имамхатыбом в мечети служил Мухаммадзакир, сын Габдул-Вагапа Камалов – чистопольский купец второй гильдии, личность европейского масштаба.

Наличие богатейшего культурного наследия в городе Чистополе и районе (более 250 археологических памятников), средоточие исторических дорог, оборонительных трасс, выдающихся имён мирового уровня, имеющих неопределимое значение для российской истории, статус исторического поселения России обосновало создание в г. Чистополе государственного историко-архитектурного и литературного музея-заповедника.

В конце XIX века известный российский журнал «Исторический вестник» писал: «Чистополь является важнейшим после Казани торговым пунктом, лучшим по постройкам в Казанской губернии и одним из цветущих уездных городов Прикамья. У города, близ пристани, стоит великолепный Собор, а в центре города находится отличный Скарятинский сад» [9].

Министерство культуры РФ в 2014 году включило «Исторический центр Чистополя» в единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов РФ, были выделены средства для реконструкции зданий, утверждены программы развития. Будут ли сделаны позитивные изменения в плане сохранения уникальной истории купеческого города Чистополя, покажет время.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев А.* Наши знатные земляки // Чистопольские известия. – 1991. – 28 сентября.

2. *Валеев Н.М.* Экономическое состояние города Чистополя во второй половине XIX столетия // Камский торговый путь: Материалы II Всероссийской науч.-практ. конф. – Набережные Челны: НГПУ, 2018. – С. 160.

3. *Вся Казань. Адресная и справочная книга с приложением плана города / под ред. Н.Г. Шебуева.* – Казань: Пассаж. Издание Лито-типографии И.Н. Харитонова, 1899. – С.149–158. Режим доступа: [https://viewer.rusneb.ru/ru/000199\\_00009\\_003687301?page=150](https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_00009_003687301?page=150)

4. *Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга / издание Ж. Чибрарио дэ Годэн; под ред. Ц.Ю. Сулиминского.* –М., 1916. – Режим доступа: [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_004209538/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004209538/)

5. *Гафиатуллина Л.Г.* Чистопольские купцы-промышленники второй половины века // Гасырлар авазы – Эхо веков. – 2005.

6. *Гафиатуллина Л.Г.* Торгово-экономическая жизнь Чистополя во второй половине XIX – начале XX в. – Казань: КГЭУ, 2010.

7. Государственный архив РТ. Фонд № 777. Чистопольская купеческая управа.

8. *Долгов Е.Б., Агафонов Н.Я.* О городе Чистополе: из рукописного фонда выдающегося историка // Гасырлар авазы – Эхо веков. – 2018.

9. *Долгов Е.Б., Агафонов Н.Я.* О городе Чистополе. Из материалов рукописного фонда выдающегося краеведа. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/n-ya-agafonov-o-gorode-chistopole-iz-materialov-rukopisnogo-fonda-vydayuschegosya-kraeved>

10. История Чистополя: учебное пособие для учащихся 7–9 кл. общеобразовательных учреждений. – Казань: ГБУ «Республиканский центр мониторинга качества образования», 2013. – 228 с.

11. *Кореева Н.А.* Учреждение и первые годы деятельности Чистопольского городского магистрата // Режим доступа: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_41746397\\_84691598.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_41746397_84691598.pdf)

12. Национальный архив РТ. Фонд 7. Чистопольское духовное правление Казанской губернии.

13. Объекты культурного наследия Республики Татарстан. Под редакцией А.М. Тарунова. Т.2. М.: НИИЦентр, 2021.

14. Памятная книжка Казанской губернии на 1897 г. – Казань. Типография губернского правления. 1897. – С. 310. – Режим доступа: [https://viewer.rusneb.ru/ru/000200\\_000018\\_RU\\_NLR\\_DIGIT\\_67257?page=336&rotate=0&theme=white](https://viewer.rusneb.ru/ru/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_67257?page=336&rotate=0&theme=white)

15. Чистополь и чистопольцы. Из прошлого и настоящего. – Казань «По городам и вестям», 2004. – 462 с.

## ЧАСТЬ 3. АКТУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗЦОВ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ И РЕМЁСЕЛ

---

### ОТ ИСКУССТВА К ДИЗАЙНУ: ТРАДИЦИЯ *ШЕБЕКЕ* В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

*Э. Саламзаде*

Сегодня разнохарактерным угрозам подвергаются все виды и типы традиций. Одной из них является художественная традиция шебеке в Азербайджане. Возникновение традиции *шебеке* датируется не ранее XI, но не позднее XVI столетием. Шедеврами этого вида прикладного искусства можно назвать шебеке Дворца Шекинских ханов (1762), мечети Насир ол-Мольк (1888) и др. Шебеке – это декоративная плоскость, собранная из множества резных деревянных элементов и укреплённых между ними кусочков цветного стекла без помощи клея или гвоздей. Культурный контент традиции *шебеке* составляют фигуры сакральной геометрии. Восточное искусство *шебеке* отличается западной точностью. Для него характерны рассудочный тип творчества и многофазность художественного процесса.

На фоне общей дизайнзации культуры в последние годы происходит и дизайнзация шебеке. В докладе рассматривается творчество современных мастеров шебеке Г. Гаджизаде, Ф. Расулова, Р. Аллахвердиева, И. Расулзаде и др., главной тенденцией которого выступает развенчивание статуса плоскости шебеке.

Плоскость в шебеке имеет парадигмальный характер. Самым сильным проявлением традиции здесь является свет, проникающий сквозь цветное стекло и составляющий основу художественного образа в шебеке. В этом смысле все произведения шебеке, которые не предполагают проникновения света сквозь свою плоскость, по сути – антитрадиционны. Противоположное традиции шебеке движение идёт от плоскости к предмету, от предмета к плакату, точнее, к упаковке дизайн-объекта. Сутью этого движения является угасание света, оно выключает мир смысла шебеке.

**Ключевые слова:** шебеке, традиция, декоративная плоскость, фигуры сакральной геометрии, дизайнзация.

### FROM ART TO DESIGN: THE TRADITION OF SHEBEKE IN AZERBAIJAN

*A. Salamzade*

Today all aspects and types of traditions are subjected to diverse threat. One of them is artistic tradition of shebeke in Azerbaijan. The origin of tradition of shebeke is dated not earlier than XI but not later than the XVI century. Masterpieces of this type of applied art shebeke of the Palace of Shaki khans (1762), the mosque Nasir ol-Molk (1888) and others can be called. Shebeke is decorative surface gathered from a lot of the carved wooden elements and strengthened between them pieces of coloured glass without the help of glue or nails. Cultural content of tradition of shebeke makes up figures of sacral geometry. The eastern art of shebeke differs

from western exactness. Rational type of the creation and polyphaseness of artistic process are characteristic for it.

On the background of general designization of culture in the last years happens the designization of shebeke. The creation of modern masters of shebeke are considered by H. Hajizade, F. Rasulov, R. Allahverdiyev, I. Rasulzade and others, the main tendency of which appears the dethroned status of the surface of shebeke.

The flatness in shebeke has paradigm character. The strongest display of tradition there is light penetrating through coloured glass and composing the basis of artistic image in shebeke. In this meaning all works of shebeke which don't suppose the penetration of light through its flatness, as a matter – antitraditional. The opposite tradition of shebeke the motion goes from the surface to the object, from the object to the poster, exactly, to the packing design-object. The essence of this motion is fading of the light, it turns off the world of shebeke meaning.

**Keywords:** shebeke, tradition, decorative flatness, figures of sacral geometry, fading of the light, designization.

Сегодня угрозы традиции возникают со всех сторон. Глобальные, локальные, региональные. Под угрозой находятся все уровни и все ипостаси традиции, от традиций художественных, культурных, этнических, религиозных до традиции изначальной, Традиции с большой буквы. Однако угрозы не всегда приводят к забвению, утрате традиций. Нередко они ведут к инверсии, выхолащиванию первоначальных культурных смыслов, закреплённых в традициях. В таком положении оказалась художественная традиция шебеке в Азербайджане. В середине прошлого века она находилась под угрозой полного исчезновения. Восстановление традиции шебеке в середине XX века связано с именем Ашрафа Расулова (1928–1997), известного как уста (мастер) Ашраф.

Возникновение традиции шебеке можно датировать не ранее XI, но не позднее XVI столетием. Нижняя граница определяется началом производства цветного стекла в Европе (Венеция, Мурано), а верхняя – наличием зрелого произведения шебеке, композиций мечети Шаха Аббаса в Гяндже (1606). Шедеврами этого вида прикладного искусства являются шебеке Дворца Шекинских ханов (1762), мечети Насир ол-Мольк (1888) и др. Шебеке – это декоративная плоскость, собранная из множества резных деревянных элементов и укреплённых между ними кусочков цветного стекла без помощи клея или гвоздей.

Самым сильным проявлением традиции здесь является свет, без которого искусство шебеке невозможно само по себе. Свет в некоторых древних традициях считается существовавшим изначальным, до момента Творения. Впоследствии он «приобрел форму и ограничения, которые позволили ему спуститься из мира» [3, с. 60] Бесконечности, где произошли все будущие эманации. Солнечный свет, проникающий сквозь

цветное стекло и сетку контуров геометрических фигур, составляет основу художественного образа в шебеке. Временной аспект бытия шебеке строго ограничен – это продолжительность светового дня. Можно сказать, что шебеке – это мир света. В этом смысле все произведения шебеке, которые не предполагают проникновения света сквозь свою плоскость, антитрадиционны.

Культурный контент традиции шебеке составляют различные геометрические фигуры. В основном – многолучевые звёзды правильной формы. Наряду с ними находят применение элементы, изначально имевшие сакральный характер. Среди них фигуры, символизирующие Древо жизни, цветок жизни и некоторые другие. Сегодня сакральное значение этих фигур забыто и они воспринимаются лишь как геометрический орнамент.

В восточном искусстве шебеке мы повсюду находим западную точность. Специалист по искусственному интеллекту Герберт Саймон (1916–2001) еще в 1969 году писал: «Дизайном занимается каждый, кто изобретает порядок действий» [8, с. 55]. Мастера шебеке с точностью изобретали порядок действий, необходимый для создания разноцветных узоров. Известно, что «весьма часто, независимо от заданных размеров шебеке, мастера заранее изготавливают детали, сортируя их в отдельные ящики с соответствующей нумерацией и названиями. Это делается с тем, чтобы при получении заказа можно было бы быстро заняться только выбором и монтажкой шебеке» [1, с. 67]. Это позволяет сделать два умозаключения. Во-первых, дизайн всегда присутствовал в шебеке в скрытом, «неявном» виде. Во-вторых, искусство шебеке относится к рассудочному типу творчества.

Рассудочный или рациональный тип творчества – один из четырёх, принятых в современной классификации в области типологии творчества. Он является прямой противоположностью иррациональному типу, основным признаком которого выступает бессознательный характер творчества, предполагающий импровизацию, отсутствие научных методов и стройного замысла произведения. Напротив, рассудочному типу присущ рациональный характер творчества, отрицающий всё случайное, здесь всё строится на применении научных методов и технических средств, на создании большого количества подготовительных эскизов [2, с. 126]. Отдельно остановимся на такой характеристике рассудочного типа художественного творчества, как «многоступенчатая структура, многофазность творческого процесса» [2, с. 126]. В отличие, скажем, от стенной росписи, композиция шебеке не исполняется на месте, в прямом контакте с объектом архитектуры. Завершив эскиз композиции, мастер шебеке приступает к созданию самого произведения, а это процесс, состоящий из нескольких фаз. Сначала изготавливаются деревянные и

стеклянные элементы. Затем собирается мозаика шебеке. Третья фаза – это монтаж плоскости шебеке на архитектурном объекте.

Искусство шебеке часто сравнивают с европейским витражом. Шебеке и витраж действительно имеют некоторые общие черты. Основным материалом этих видов искусства служит цветное стекло. Поэтому одинаковым является и главное средство художественной выразительности: оно возникает в результате того, что сквозь цветное стекло струится свет. Но у шебеке и витража совершенно различный изобразительный язык. Основу композиций шебеке составляют геометрические узоры, а витраж представляет собой, как правило, фигуративное изображение. Иногда проводят аналогии между шебеке и некоторыми видами прикладного творчества Центральной Азии. Мы уже отмечали в некоторых своих работах [7, с. 42–45], что в Узбекистане, Таджикистане и др. центральноазиатских странах существует традиция изготовления «панджара», некоторые принципы которой родственны искусству шебеке. Однако *панджара* (тадж. – решётка) – это узорная решётка из ганча или дерева, редко из металла, в которой, в отличие от шебеке, не применяется цветное стекло. Поэтому ставить знак равенства между шебеке и панджара было бы неверно. То же самое относится и к «мушарабия» – аналогичной традиции в арабских странах.

На фоне общей дизайнзации культуры в последние годы происходит и дизайнзация шебеке. Проявляется это в разных формах. На первом плане позиционирует себя попытка лишить саму плоскость шебеке её традиционного значения. Созданная Фаридом Расуловым композиция из серии «Architectural dichotomy» (2013) носит подчёркнуто декларативный характер. Она представляет собой три круглые по форме плоскости шебеке, заключенные в массивные бетонные кольца. Плоскости шебеке в исполнении Ф. Расулова напрямую вставлены в бетонные ободки. Традиционные композиции, например, оконные шебеке всегда предварительно окаймляются деревянной рамой и только потом могут быть вкомпонованы в каменные проёмы архитектурных сооружений. Художник, я уверен, намеренно сталкивает стекло и бетон, добываясь рождения метафоры «из стекла и бетона», которой мы привыкли описывать архитектуру так называемого интернационального стиля.

Располагая один над другим уменьшающиеся в диаметре круги, автор достигает ещё одной цели: возникает визуальный эффект невесомости, воздушности. И перед зрителем уже не тяжеловесные бетонные кольца, а «воздушные шарики». Иными словами, последовательная серия отрицаний традиции, материала, функции, силы тяжести доводится до абсурда. И в результате объект перестаёт быть статичным. То есть вниманию предлагается некое движение, действие, событие. И вот здесь художник Фарид Расулов открывает своё истинное

лицо дизайнера. Ведь дизайнер лишь создает «место, в котором только и возможно событие» [5, с. 38].

Следующим или параллельным шагом по развенчиванию традиционного статуса плоскости шебеке можно назвать поиски новых форм, в результате которых изделия шебеке приобретают очертания, не свойственные для традиционных произведений этого вида искусства. Поиск новых форм в творчестве ведущего современного мастера Тофика Расулова (род. в 1961) начинается с идеи отразить государственные символы Азербайджана в искусстве шебеке. Традиционная композиция шебеке – это всегда четырёхугольная плоскость. Поэтому первым шагом становится изменение формы контура, очерчивающего традиционную плоскость шебеке. Так возникает созданный в технике шебеке круглый по форме Государственный флаг Азербайджанской Республики для бывшего здания Отдела виз и регистраций МВД, размещённый в круглом окне этого офиса.

Один из мастеров шебеке, получивших широкую известность в годы независимости – это Гусейн Гаджимустафазаде (род. в 1973). Характерной особенностью творчества Г. Гаджимустафазаде можно назвать стремление к преодолению плоскости и созданию объёмных предметов в технике шебеке. Разумеется, достаточно долгое время мастер работает в классическом стиле шебеке, исполняя декоративные поверхности оконных и дверных проёмов, ширм и т. д. Переломным моментом в деятельности Г. Гаджимустафазаде становится создание композиции шебеке в форме шара (2009), что воплощает в материале его мечту «расширить художественно-технические возможности шебеке» [9]. Напомним, что шебеке – это декоративная плоскость и никаких объёмных предметов (за исключением простых по формам шкатулок или сундуков) или пространственных фигур в истории шебеке не известно. Однако самым экстравагантным произведением шекинского мастера является музыкальный инструмент кяманча (2017), выполненный в технике шебеке. Важно отметить, что это не просто макет, а реально звучащий струнный музыкальный инструмент. Он изготовлен из примерно 600 деталей – деревянных элементов и кусочков цветного стекла. По словам самого мастера, идея создания этого произведения возникла у него после включения искусства мугама в Репрезентативный список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Ведь кяманча – неотъемлемая составная часть классического мугамного трио, в которое входят также музыкальные инструменты тар и бубен. То есть кяманча только первая работа в рамках проекта «Мугамное трио», намеченного Г. Гаджимустафазаде. Автор проекта считает, что таким образом он «создал новый стиль в шебеке» [9], исполнив композиции не плоскостно-го, а объёмного профиля. Здесь, однако, важна точность терминологии.

Произведения Г. Гаджимустафазаде знаменуют собой не новый стиль, а новые формы в шебеке, что происходит в общем русле творческих поисков мастеров этого вида народного искусства.

Тема изменения статуса плоскости шебеке находит своё интересное продолжение в работах ещё одного известного мастера Рафика Аллахвердиева. Рафик Аллахвердиев (род. в 1954) первым и, пожалуй, единственным среди мастеров этого вида творчества предпринял попытку представить композиции шебеке как произведения станкового искусства на состоявшейся в Турции выставке «Азербайджанское искусство шебеке». Здесь работы Р. Аллахвердиева занимали отдельный зал и были развешаны на стенах, подобно произведениям живописи. Кроме того, в отличие от обычных экспозиций шебеке, когда разноцветная плоскость выставляется в естественной рамке, в которой композиция монтируется на объекте в виде окна или двери, работы Р.Аллахвердиева были помещены в достаточно широкие багеты, что усиливало впечатление схожести с живописными полотнами. Будучи границей между искусством и не искусством, картинная рама в случае шебеке, напротив, размывает границу между традиционным и профессиональным художественным творчеством, в результате чего шебеке вписывается в общий процесс интеграции наследия в современную культуру с её тенденциями дизайнизации.

В феврале 2019 года в Музейном Центре в Баку состоялась персональная выставка молодого мастера шебеке Ильгара Расулзаде (род. в 1990). Выставка внука знаменитого уsty Ашрафа проходила под символическим названием «Искусство, передаваемое от поколения к поколению». В свои годы молодой художник шебеке уже добился значительных успехов. Нас, прежде всего, интересует его серия «Шахматные фигуры», презентация которой была приурочена к проходившей в Баку в 2016 году 42-й Мировой шахматной Олимпиаде. Одной из самых интересных композиций этой серии является фигура шахматного коня, представленная на экспозиции в Музейном Центре. Традиционные узоры шебеке оказались включены в контур, описывающий очертания коня. Тем самым художник внёс в абстрактный, геометрический язык шебеке фигуративность, изобразительность. Однако, гораздо важнее то, что это произведение создано, номинально сохраняя плоскость, но превращая её в фигуру. Автор окончательно переводит созданный в технике шебеке объект из категории произведения в категорию изделия. Традиционное искусство надевает маску дизайна.

Дизайн наносит удар и по традиционным материалам шебеке. В некоторых работах, имитирующих классические композиции шебеке, вместо деревянных элементов, скрепляющих кусочки цветного стекла, применяется металл, что значительно упрощает процесс

создания изделия. Финальной точкой развенчания традиции шебеке и торжеством концепции дизайн-культуры можно назвать навес над входом в ресторан «Шеки» (2018) в Баку. Конструкция навеса попросту обклеена распечатанным изображением узоров шебеке. Структура шебеке превращается в мотив орнаментального дизайна, а ещё точнее – в банальный принт.

Наряду с композицией и формой, шебеке до сих пор сохраняет некоторые социально-культурные, ментальные, правовые особенности, свойственные традиционному искусству. Крайне любопытно, что в среде мастеров шебеке можно обнаружить рудименты отношения к авторскому праву, характерные для эпохи средневековья. Иными словами, всё ещё встречается анонимность создания произведений шебеке и не утерян артельный, цеховой дух профессионального сообщества. Так, например, несмотря на все усилия, не удалось определить авторство композиций шебеке, украшающих фасад и интерьеры бани «Тезе бей» в Баку. И этот ментальный осколок средневековья вполне мирно уживается со статусом продвинутого пользователя социальных сетей, общим для всех мастеров этого вида народного искусства.

Каковы же перспективы дизайнизации культуры и традиции шебеке в частности? Дизайн как вид искусства и сама дизайнизация – явления глобального мира. Однако в последние годы мы наблюдаем процессы, прямо противоположные глобализации. Ограничивается свобода передвижения человека, нарушаются логистические, транспортные цепочки, замыкаются в себе региональные географические пространства, ослабевают или даже пресекаются взаимосвязи национальных культур. Теряют свой авторитет и дееспособность глобальные международные организации – ООН, ЮНЕСКО, МОК, ВОЗ и др. На этом фоне происходит отмирание диалога как института политической, дипломатической, да и просто человеческой культуры. Налицо нежелание договариваться с кем-либо и о чём-либо.

Дизайн всегда отличался тем, что «умел договариваться», примирять различные, порой противоположные интересы. Здесь и стайлинг, и ре-дизайн, и ребрендинг и многое другое. Известный исследователь дизайна Виктор Папанек (1925–1998) считал, что «дизайнер оказывается единственным, кто может разговаривать на разных профессиональных языках; его подготовка позволяет ему взять на себя роль «переводчика» в команде» [6, с. 61]. Я бы внёс важную поправку в рассуждения В. Папанека. Дизайнер не говорит на разных профессиональных языках. В условиях глобального мира язык его профессии выступает метаязыком по отношению ко всем остальным. Удастся ли дизайну «уговорить» традиционное искусство, шебеке в частности? Будущее покажет.

Прослеженные нами процессы перерастания искусства шебеке в дизайнерскую деятельность пока что носят периферийный характер для традиции этого вида творчества. Ядро её составляют работы по реставрации исторических объектов, содержащих композиции шебеке.

Очевидно, что дизайн всегда был проводником глобальных тенденций внутри каждой отдельной культуры и цивилизации в целом. Не требует доказательств и то, что традиционное искусство, напротив, выступало оплотом национальной идентичности. Результатом развития дизайна неминуемо становилось постепенное размывание, а в пределе – выхолащивание традиции. Ещё лет двадцать назад исследователи отмечали: «Реальную угрозу представляет обесценивание и фактическое уничтожение национального своеобразия, или этнокультурной идентичности предметного мира, окружающего современного человека» [4, с. 189]. Агрессия дизайна захватывает существенные параметры искусства шебеке: его форму, функцию, материал, а главное – средства художественной выразительности. Особенно характерно появление светильников, исполненных в технике шебеке. Здесь цветовая игра узоров достигается за счёт искусственного, электрического света, а ведь главным фактором художественного образа в шебеке является естественный, солнечный свет.

Дизайн, как принято считать, ориентирован на образ будущего. Традиция, напротив, всегда несёт образ прошлого. Дизайн направлен на достижение желаемого, на изменение. Традиция – на сохранение изначального и его трансляцию в будущее.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Ализаде Г.М.* Народное зодчество Азербайджана и его прогрессивные традиции. – Баку, 1963.
2. *Байрамов Т.Р.* Традиция: типология искусства и диалог культур. – Баку, 2019. – 304 с.
3. *Берг Р.* Каббала для начинающих. – М., 2021. – 480 с.
4. *Ковешникова Н.А.* Дизайн: история и теория. – М., 2005. – 224 с.
5. *Лола Г.Н.* Дизайн. Опыт метафизической транскрипции. – М., 1998. – 264 с.
6. *Папанек В.* Дизайн для реального мира. – М., 2004. – 416 с.
7. *Саламзаде Э.А.* Искусство и символика шебеке // Декоративное искусство. – № 5 (416), 2014. – С. 42–45.
8. *Simon H.* The science of design: creating and artificial. // The sciences of the artificial. – Cambridge, 1969.
9. *Şəkili sənətkar şəbəkə üsulu ilə kamança hazırlayıb.* URL: <http://www.xezerxeber.az/news/151297.html>.

## КАЗАХСКАЯ ЮБКА БЕЛДЕМШЕ – НОВАЯ ЖИЗНЬ

*А. Беккулова*

Статья посвящена описанию и актуализации казахской традиционной распашной юбки – *белдемше*. Описываются крой, способы ношения и декорирования. Поднимаются проблемы популяризации данного элемента костюма в современной моде.

**Ключевые слова:** Казахская культура, традиции, казахский костюм, белдемше, дизайн.

## KAZAKH SKIRT BELDEMSHE – NEW LIFE

*A. Bekkulova*

The article is devoted to the description and actualization of the Kazakh traditional swing skirt – *beldemshe*. The cut, methods of wearing and decorating are described. The problems of popularizing this element of costume in modern fashion are raised.

**Keywords:** Kazakh culture, traditions, Kazakh costume, *beldemshe*, design.

Жизнь стремительно несётся вперёд, сметая или отбрасывая старое, при этом превнося в нашу жизнь не совсем традиционное, из другой культуры и другой философии. Особенно много неоднозначных споров в обществе возникает из-за так называемой исламской моды, что набирает всё большую популярность в современном казахстанском обществе. И именно сейчас, как никогда раньше, необходимо освещение, популяризация, пропаганда своего наследия, чтобы не только дизайнеры, но и общество понимали и ценили свои традиции, чтобы женщины позволили себе носить элементы традиционной одежды и аксессуаров, присущие именно нам, казахам. И эта статья – одна из возможностей, чтобы ещё раз осветить информацию по казахской традиционной распашной юбке – *белдемше*, атрибуту одежды Великой степи, которая должна занять достойное место в гардеробе каждой современной женщины хотя бы Казахстана, с перспективой на международный охват.

Ещё лет 15 назад, в Шымкентском областном историко-краеведческом музее (ныне Туркестанский областной музей) я увидела в экспозиции чёрную бархатную, богато орнаментированную вышивкой в технике *биз кесте* (вышивка специальным крючком) юбку *белдемше*, без пояса (пояс был утерян, к сожалению) датирована концом XIX – началом XX в. В музее было 2 *белдемше*, но сейчас одна юбка передана в экспозицию Национального музея Республики Казахстан в Астане и украшает зал народного прикладного искусства. Этот раритет настолько произвёл на меня впечатление, что я даже сделала себе реплику, заказав казахским мастерицам по вышивке и шитью Гулжай Хусман и Ауес Сагинаевой такую же юбку белдемше, поменяв лишь цвет с чёрного на глубокий малиновый, что также популярен в Казахстане.

Сшитое и вышитое *белдемше* стало своеобразной «парадной униформой» для меня как председателя Союза ремесленников РК. Я, выступая на конференциях и симпозиумах в Казахстане и за рубежом, показываю почти забытую нами уникальную вещь. Могу сказать, что куда бы и когда бы я не надевала свою *белдемше*, это производит взрывоподобное впечатление. Многие, увидев в первый раз *белдемше*, открывают для себя какую-то новую страницу истории казахов.

Мне кажется, если сравнивать с другими странами Центральной Азии, мы, к сожалению, больше всех забыли наш национальный костюм, как-то резко «подсев» на европейскую одежду. Даже был период, когда считалось, что носить традиционное – это «моветон». И *белдемше*, вместе с другими национальными вещами, пропала из обихода. А ведь этот атрибут оказался очень и очень практичным.

Как считает один из ведущих казахских дизайнеров Муслим Жумагалиев, который является одним из инициаторов проведения специального ДНЯ чествования НАЦИОНАЛЬНОЙ ОДЕЖДЫ в Казахстане, «...казахи очень прагматично относились к вещам в силу особого образа жизни. Зачем возить с собой лишнее? Поэтому у нас не было вычурности, в отличие от Европы с её рококо и барокко. Наша одежда утилитарна, комфортна, носибельна (можно носить) – была когда-то и, может быть, сегодня. Главное – грамотно и со вкусом её преподнести». Стоит напомнить, что в целях популяризации и более широкого распространения национальных традиций официально объявленный День казахской национальной одежды отмечается в последнюю пятницу апреля.

Обращаясь к историческим справкам надо сказать, что в книге «Традиционная одежда Средней Азии и Казахстана», изданной ещё в 1989 году в Москве в издательстве «Наука», в статье Н.П. Лобачёвой «О некоторых чертах региональной общности в традиционном костюме народов Средней Азии и Казахстана» есть краткое упоминание об этом виде национальной одежды. «Общим моментом в казахско-кыргызской одежде является поясная распашная юбка – *бельдемче*, носимая только замужними женщинами, но когда-то, видимо, входившая и в мужской костюм. В «Манасе» она упомянута как боевая одежда. Подобная деталь военного костюма отмечена у кавказских народов. К.И. Антипина проследила распространение похожей одежды в Юго-Восточной Азии. Нечто напоминающее *бельдемче* есть в костюме согдийских купцов, изображённых в упоминавшемся храме 9 Безеклика. Увязать все эти примеры в одно целое пока затруднительно. Во всяком случае в этнографии богато украшенные вышивкой *бельдемче* известны в основном по костюму киргизов и в меньшей мере – казахов. Этот вид поясной одежды у киргизов – очень древний, так как встречается и в составе погребальной одежды.

У народов Поволжья в женском костюме есть деталь, очень напоминающая *бельдемче*, называемая г'улагай, пулакш, пулау (мордва-эрзя)».

В книге приводится кыргызское произношение *бельдемче*. В то время, как у казахов эта юбка произносится через ш – *белдемше*. Встречается и другое название этой юбки – *шалгы*. Судя по материалам книги, основные исследования и сбор материала проводились не в Казахстане, поэтому так скудно упоминается одежда казахов. Да и путаница с названием казахов кыргызами в период Царской России внесло суматоху с правильной атрибуцией тех или иных предметов прикладного искусства казахов, ошибочно относя их к кыргызам. А другую информацию по этой юбке сложно найти в литературе. Буквально небольшие абзацы крайне редко встречаются в научных трудах.

К сожалению и в популярном трёхтомнике по народным ремёслам казахов известного археолога, собирателя древностей и одного из первых исследователей казахского декоративно-прикладного искусства академика Алькей Маргулана об этой юбке-белдемше упоминаний нет.

Но уже даже эта короткая информация дала мне толчок, чтобы попробовать выяснить какую-либо деталь об этом атрибуте у пожилых людей. В итоге стало известно, что юбку эту носили замужние женщины, которые после рождения ребёнка защищали поясницу. Само название «белдемше» от слова «бел» – талия, поясница, означает, что эта юбка призвана защищать почки, спину, поясницу своей хозяйки, спасать от холода. Поэтому у белдемше всегда высокий пояс на подкладке, который чаще всего делается из исконно казахского материала – войлока или со стёжкой с проложенной шерстью внутри. По одному из источников, шерсть верблюжья или баранья. Эта юбка по крою шилась либо из прямоугольника, напоминая распашной фартук на широком поясе, который надевали поверх платья или халата. Либо из клиньев, расклешённых книзу. Полы юбки расходились спереди, шилась из тяжёлого материала и иногда утеплялась изнутри, чтобы не продувало. В условиях тяжёлого кочевого быта, резко-континентального климата, эта юбка берегла от ветра и сквозняков поясницу, органы таза – от охлаждения, ею подвязывали живот во время беременности. При всех её целебных свойствах она ещё и украшала женщину!

Белдемше были до колен, ниже колен и даже длинные до пола. Есть варианты этой юбки в совсем укороченной версии. Практически на всех юбках – широкий пояс, что закрывал и держал в тепле поясницу, спину и почки своей хозяйки. Полы юбки расходились спереди, отсюда и определение распашная юбка. Также белдемше были повседневные и праздничные. Простые, как правило, простёганные без декорирования, не ярких цветов. Делались из вельвета (в простонародье – *чи/шии*

*бархат/барқат*), сукна, других плотных и тяжёлых тканей. Праздничные варианты вышивались на бархате, плотном шёлке, были варианты и кожаных (скорей всего замшевых) юбок (в выделке замши казахи были большими умельцами), оторачивались мехом ондатры или выдры, обшивались рядами серебряных бляшек или монет, богато орнаментировались вышивкой, часто биз кесте (вышивкой крючком). Кстати, у кыргызов эта техника называется «керме сайма». Упоминание о кожаных/замшевых юбках встречаются в трудах у Г.Е. Катанаева, где отмечается, что белдемше были из чистой кожи. Надевались поверх платья. Могли скромное платье превратить в праздничное. По сохранившимся архивным фотографиям видно, что женщины носили эти юбки и поверх чапана, как бы утепляя его. Вообще, для кочевников характерна многослойная одежда, когда на платье надевали распашную юбку или поверх камзола/камзал – шапан. Многослойность в одежде позволяла регулировать температурный баланс тела.

В книге по казахскому народному костюму сказано: «Есть свидетельства того, что казахская (киргизская) *белдемше* или *белшалгыш* появилась в прошлом как один из декоративных нарядов замужних женщин. Белдемше встречались на киргизских погребальных обрядах. До конца XIX века женщины носили их поверх платьев во время праздников. *Белшалгыш* особенно распространены среди казахов южных регионов, среди Старшего жуза и *қонырат* Среднего жуза, на Востоке в Семипалатинской, Павлодарской, Восточно-Казахстанской областях, Горном Алтае. Верхняя часть белдемше на поясе соединяется друг с другом, к подолу же расширяется. *Белдемше* сшивали из бархата, *шұға* (сукно) и шёлковых тканей, края вышивали бахромой, украшали различными украшениями. Были также виды, покрытые драгоценным мехом. Особенно вышивали переднюю часть, пояс, подол. У пожилых женщин белдемше были в основном чёрными. Пояс юбки застёгивался на застёжку (*қапсырма*) (либо на шнурки. – А.Б.). Длина была немного меньше длины платья, но в некоторых источниках говорится, что она закрывает весь подол платья. У этой одежды было два разных формата: ткань была расклешена по подолу, второй – по ширине. Найманы и керей, проживающие в Восточно-Казахстанской области, также имеют несколько видов белдемше. Пожилые люди также шили *белдемше*, которые носили сзади, чтобы согреть талию. Белдемше, которые носят в такой моде, использовались только до конца XIX века, но сейчас не встречаются. Раньше *белдемше*, похоже, была одной из обязательных вещей, которые носили замужние женщины. Бабушки в зимний период подшивали шерсть между слоями ткани *белдемше*».

В некоторых областях Казахстана, например, в Жетысу, женщина впервые надевала белдемше на небольшой семейный праздник, куда

приглашали ближайших родственниц мужа и соседок по аулу. То есть у юбки были ещё и обрядовые функции: она «фиксировала» переход молодой женщины из одной категории в другую (обычно белдемше надевали после рождения первого ребёнка). И юбку использовали вплоть до глубокой старости.

Читала, но не зафиксировала конкретный источник на просторах всемирной паутины сведения, что белдемше/белдемчи могли начать носить во время беременности, однако чаще такую юбку родители невесты дарили ей вместе с *bесік* (детской колыбелью) после рождения первенца. В орнаменте юбки матери кодировали благопожелания своей дочери.

У этнографа, исследователя и художника Ералы Оспанова в книге «Казахи. Искусство номадов» есть три архивные фотографии с изображением женщин Семиречья в белдемше (датированы XX веком), надетых в одном случае поверх тёплого простёганного жилета, в другом – поверх камзола, в третьем – длинном до пола, только поверх платья.

Есть белдемше и у казахов Синьцзяня (КНР). По фото из материалов экспедиции Центрального государственного музея РК мы можем видеть пожилую женщину в белдемше (Синьцзян, Барколь. 2008 г.) В данном случае белдемше напоминает стёганный фартук квадратной формы, надеваемый назад и закрывающий поясицу. Иногда, когда этот фартук повязывали на перед, то он носил уже название алжапқыш или алшалғыш (как разновидность).

Белдемше встречалось у казахов и в военном обмундировании. Об этом есть упоминание в автореферате диссертации на соискание учёной степени доктора филологических наук «История военной лексики в казахском языке» Байжанова Тузелбай Байжановича. «*Белдемше* – название одеяния казахских батыров, защищающего спину и часть рёбер от холодного оружия; встречается в казахском героическом эпосе...» [1, с. 24]. Далее автор приводит выражения из эпоса, где говорится об этом предмете, также приводит встречающиеся аналоги у других народов. Далее автор продолжает: «...Таким образом, *белдемше* – боевое одеяние, состоящее из искусно отделанных металлических пластин, прочно прикреплённых к ткани, и надёжно защищающие от холодного оружия. В памятниках древнетюркской письменности оно не сохранилось. В казахском языке оно появилось, видимо, в 15 веке. Структура его такова – бел+дем+ше» [1, с. 24]. Искусствовед Каргабековой Раушан ссылается на строчки из Кокетайдын ертегиси, где говорится, что требовалось от 200–600 металлических пластин для белдемше (это те сведения, где Байжанов говорит, что не известно, что такое *белдемше құяқ*). И далее Каргабекова приводит свою интерпретацию структуры слова: «*бел* – спина; *дем* – буквально дышать, *дем салу* – например, когда лечат, так говорят,

а суффикс *-ше* – словно помогает понять, что это делается быстро или связываемая наскоро». Но диссертация писалась ещё в 1993 году и исследования по древнетюркской письменности продолжают, поэтому и дата фиксации самого термина ещё может поменяться.

Также название предмета одежды под названием *белдемше* встречается и у кузнецов. Это фартук, который они используют при работе.

У других народов встречается подобный предмет гардероба. Например, украинская – *плахта*, нарядная юбка, русская – *понёва*.

Со слов искусствоведа Раушан Каргабековой, у её апашки (*нагаши*) из Жамбылской области была короткая белдемше, сшитая из коричневого вельвета с простой машинной стёжкой, застёгивалась на 4–5 пуговиц, простая без особых украшений, которую апа использовала в межсезонье.

Вот такой интересной юбкой оказалось это белдемше, заслуживающая более пристального внимания как со стороны исследователей, так и со стороны дизайнеров и публики.

По воспоминаниям моего друга по Фейсбуку Галии Джунусалиевой: «Когда-то в Алма-Ате была фабрика Тускииз. Там шили среди прочего красивейшие белдемше, с великолепным растительным орнаментом. А сверху была отдельно короткая до пояса также вышитая безрукавка... Потом пропала фабрика, как и многие другие алматинские производства: Фабрика Сувенир, ковровая, АХБК, мехкомбинат и др. Никто и не помнит...».

Нельзя допустить, чтобы эта уникальная вещь стала «утерянным атрибутом». И, как всякую новинку, её необходимо «раскручивать». Я рассказываю на конференциях, показываю на неделях мод... Объясняю, что это совершенно современная вещь: белдемше просто потрясающе смотрится с джинсами! Или, если у вас вечером мероприятие, а вы не успеваете зайти домой переодеться, захватите с собой белдемше: она сделает эффектным и нарядным любое, даже самое простое платье...

Нашу национальную юбку уже оценили американки. Мастерница-вышивальщица техники биз кесте, член Союза ремесленников Казахстана Хусман Гулжай возила её на знаменитую Международную ярмарку ремёсел в Санта-Фе (США), и там эти юбки пользовались большой популярностью. Заокеанским дамам понравились как дизайн, так и сама идея белдемше: юбка, которая спасает вашу спину от простуды и вполне подойдёт для долгих перелетов и путешествий. Сейчас я уже подготовила целую коллекцию войлочных белдемше. В наши дни широко практикует изготовление нарядных, с ручной или машинной вышивкой, белдемше известный мастер по золотому шитью Айжан Абдубаит. И уже всё чаще и чаще к этой теме обращаются и другие дизайнеры.

Спасибо нашему ведущему журналисту Гюльнар Танкаевой за ряд статей в разных изданиях об этой замечательной юбке, что помогает просвещать широкую публику, за популяризацию истинно традиционного искусства и его носителей.

И мои небольшие исследования по белдемше очень актуальны, тем самым мы запускаем онлайн базу по декоративно-прикладному искусству Казахстана на сайте [www.crafts.kz](http://www.crafts.kz) для ремесленников, исследователей, широкой публики. В Казахстане такой онлайн ресурс по традиционному казахскому искусству создаётся впервые. Мы планируем его регулярно пополнять информацией по традиционному дизайну и традиционным техникам, по мастерам прикладного искусства. Данный проект организован при поддержке Фонда Евразия в рамках программы «Социальные инновации в Центральной Азии (Social Innovation in Central Asia)», финансируемой Агентством США по международному развитию (USAID), реализованный Союзом ремесленников Казахстана.

И однажды мы вернем в обиход нашу собственную казахскую юбку – белдемше!

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Байжанов Т.Б.* История военной лексики в казахском языке: автореф. дис. ... д-ра филол.- наук. – Алматы, 1993. – С. 24. – URL: <https://cheloveknauka.com/555658/a#>

2. Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі. Энциклопедия (ғылыми редактор және жоба жетекшісі Н. Әлімбаев). – Алматы: DPS, 2011. –472 б.– ил. 1 т.: А–Д. – 735 б.

3. *Kargabekova R.* Keste: Kazakhstan embroidery that celebrates nature. *Garland Magazine*. <https://garlandmag.com/article/keste/attachment/beldemshe-womens-swing-skirt-the-19th-century/>

4. Культурное наследие народов Центральной Азии, Казахстана и Кавказа. (Сборник МАЭ; Т. 52). ОНЛАЙН БИБЛИОТЕКА. Проект Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера). – URL: <https://lib.kunstkamera.ru/>

5. *Лобачёва Н.П.* О некоторых чертах региональной общности в традиционном костюме народов Средней Азии и Казахстана // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука, 1989.

6. Қазақ халқының ұлттық киімдері. Национальная одежда казахского народа. *National clothes of Kazakh people / кураст.*: Б. Хинаят, А. Сужикова. – Алматы, Алматыкітап баспасы, 2011, суретті. – С. 190–191.

7. *Оспанұлы Ералы.* Казахи. Искусство номадов. – Шымкент, 2021.

8. *Танкаева Г.* Казахстанские дизайнеры предлагают вернуть в моду казахскую юбку-белдемше. Семей Сити, 06 ноября 2020. – URL: <https://semey.city/novosti-kazakhstan/40923/>

9. *Танкаева Г.* Мощь казахского ремесла // Комсомольская правда. – 2021. – 24 ноября. – URL: <https://www.kp.kz/daily/28361/4508391/>

10. *Танкаева Г.* Современные тренды старинной казахской одежды // Курсив. – 2020. – 31 октября.

## МАРЬЯМ БИКБУЛАТОВА – СОБИРАТЕЛЬ, МАСТЕР, ПЕДАГОГ ТАТАРСКОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

*А.К. Залялеева*

В статье рассматривается творческое наследие Марьям Закировны Бикбулатовой (1910–1990) – мастера декоративно-прикладного искусства, популяризатора и собирателя татарского народного творчества, педагога. Она собирала и изучала образцы татарских орнаментов, владела искусством ручного ткачества, аппликации, вышивки тамбуром, канителью, золотыми нитями и бисером. Автор книги «Учись вышивать» (1970), методических разработок по изучению народного орнамента в дошкольных учреждениях. С 1957 года участница всесоюзных, зональных, республиканских и персональных выставок. Впервые анализирован архивный материал М. Бикбулатовой.

**Ключевые слова:** татарский орнамент, вышивка, мастер декоративно-прикладного искусства, народное творчество, педагог.

## MARYAM BIKBULATOVA – COLLECTOR, MASTER, TEACHER OF TATAR DECORATIVE AND APPLIED ARTS

*A.K. Zalalaleva*

The article examines the creative heritage of Maryam Zakirovna Bikbulatova (1910–1990), a master of decorative and applied arts, a popularizer and collector of Tatar folk art, and a teacher. M.Z. Bikbulatova collected and studied samples of Tatar ornaments, mastered the art of hand weaving, applique, embroidery with tambour, cante, gold threads and beads. Author of the book «Learn to Embroider» (1970), methodological developments for the study of folk ornaments in preschool institutions. Since 1957, she has participated in all-Union, zonal, republican and personal exhibitions. The archival material of M. Bikbulatova was analyzed for the first time.

**Keywords:** Tatar ornament, embroidery, master of decorative and applied arts, folk art, teacher.

Марьям Закировна Бикбулатова родилась 12 декабря 1910 года в татарском селе Янгильдино (тат. Кармыш) Чебоксарского уезда Казанской губернии в крестьянской семье. Её мать Шафикамал Бикбулатова – вдова, мать пятерых детей, пробудила в детях стремление к знаниям и постоянно упорно трудиться. Умение ткать, вышивать и любовь к татарскому народному искусству у маленькой девочки Марьям передалась от матери, искусной рукодельницы. Вышитые и тканые изделия были первыми художественными произведениями, с которыми в детстве соприкоснулась Бикбулатова. Из её воспоминаний: «...Подолгу я просиживала рядом с матерью, глядя как из под её быстрых рук распускаются на ткани нежные цветы, так живо напомиравшие мне те, какие я видела на душистых лугах, в лесу и на полях: меня восхищала красота и изящество вышивок мамы...» [3]. Эти строки подчеркивают огромное значение личного примера родителей

в зарождение чувства любви к своему народу, обучение мастерству, воспитание эстетических качеств художественного вкуса у детей.

Бикбулатову всегда отличала страстная увлечённость народным искусством и преданность ему, целеустремленность, творческий темперамент, огромный повседневный труд и строгая требовательность к себе. Деятельность Марьям Бикбулатовой по изучению и сбору образцов татарских народных орнаментов были особо плодотворными в 1930-е годы. В эти годы она работала в детских дошкольных учреждениях Кукморского, Тумутукского, Азнакаевского, Муслимовского районов, в данных районных центрах и сёлах Бикбулатова интересовалась творчеством мастериц, перерисовывала узоры с полотенец, калфаков и т. д. В статье «Советская Татария» Р. Халитов писал об этом: «...вышивальщицы предлагали посмотреть на их рукоделия. А Марьям ханум была рада любой встрече с орнаментом, пусть даже маленьким, но поистине народным. Попросив вышивку на одну ночь, она копировала её. Полученную аппликацию клеила на бархатную или цветную бумагу (чтобы передать не только композиционные решения, но и цветовые сочетания), так получался декоративный вид подлинника» [3]. Узоры калфаков Бикбулатова рисовала гуашью, чтобы передать вышивку бисером и золотное шитьё. В своих воспоминаниях она пишет, что скопировала более 1000 образцов татарского орнамента. Некоторые работы и вошли в альбом «Учись вышивать» [1]. Мастер владела техникой вышивки (тамбуром, канителью, бисером, золотными нитями) и ручным ткачеством (браным), ворсовым и безворсовым ковроделием [2].

Персональные выставки М. Бикбулатовой были посещаемые и получили восторженные отклики. О необходимости изданий, ее орнаментальных композиций писали, художники, педагоги, жительницы районов. Первая выставка работ М.З. Бикбулатовой состоялась в 1962 году в Казани в Доме союза художников. Для широкой публики на ней были представлены тканые полотенца, коврики, вышитые бисером и канителью калфачки, рисунки и аппликации женских головных уборов, нагрудников, ковров, полотенец [3].

Высокую оценку её работам дали и искусствоведы Л. Елькович, А. Новицкий, С. Червонная. Выдающийся писатель Наки Исанбет после посещения одной из выставки написал: «С чувством глубокого восхищения и удивления смотрел я выставку орнаментов Марьям ханум Бикбулатовой. С тонким вкусом и великой любовью отобрала она народные узоры, воскресив их для нас из праха забвения...» [3]. Её работы хранятся в фондах и архивах ГМИИ РТ, НМ РТ, Музейном комплексе города Казани.

Около 10 лет её рисунки и орнаментальные композиции ждали издания. После многочисленных писем и статей в прессе с просьбой

публикации и критикой о бездействии властей в 1970 году вышел альбом «Учись вышивать» на двух языках. Особая ценность данного издания в том, что в него вошли орнаментальные композиции, выполненные М. Бикбулатовой в экспедициях по районам республики. Во вступительной статье альбома автор описал свою творческую деятельность по изучению и пропаганде орнаментального искусства татар, примеры использования татарской вышивки в современном быту. Так же в тексте Марьям Бикбулатова описывает всю технику вышивания тамбуром, цветовые сочетания, материалы и примеры её применения. Язык повествования красочен и прост, так как рассчитан на широкую публику, интересующуюся народным искусством.

В альбоме опубликованы орнаментальные образцы ковров, скатертей, женских нагрудников, фартуков, калфаков, мужских онучей. Композиции ковров представляют собой симметричные и асимметричные букеты. Иногда цветочные букеты обрамлены каймой из растительных побегов. Для них характерно полихромное сочетание контрастных цветов. Некоторые орнаментам похожи на образцы татарских молитвенных ковриков (намазлыков) конца XIX – начала XX века, вышитых тамбуром. В данном издании приведены многочисленные образцы скатертей: фрагменты декора уголков (узоры расположены в виде широкого или узкого бордюра) и центра изделия (в виде крупной розетки или букета). Узор женских нагрудников (күкрәкчә) представляет собой развитый симметричный или асимметричный букет, иллюстрация женских головных уборов (калфаков) – композицию с ленточным растительным узором для налобной части, с узором букета или веточки на основе калфака. В альбоме приведены примеры орнаментации такого самобытного предмета национальной татарской одежды, как вышитые тамбуром онучи, которые одевали мужчины по праздникам. Они представляют собой кусок белой холщовой или льняной материи с декором на концах. Широкий ленточный растительно-цветочный орнамент располагался в несколько рядов, которые разбивала более узкая лента с мотивом волны или полосы. Для онучей характерна полихромная расцветка вышивки. В одном изделии сочетаются красный-чёрный-синий или красный-синий-жёлтый цвета, встречается и монохромная вышивка.

В процессе изучения архивных материалов М.З. Бикбулатовой были обнаружены её эскизы современных костюмов с использованием татарской народной вышивки для советских модниц для журнала 1950–1980 гг. «Азаг хатын». Она с особым вкусом применяла орнаментальные мотивы в современных платьях в виде вставок на поясе, вороте или рукавах женских платьев. В эти же года в журнале «Ялкын» были опубликованы и бумажные выкройки кукол и национальных нарядов

для девочек. Сохранились письма читателей журналов с благодарностью в адрес Марьям Закировны и просьбой издательства продолжать опубликовывать татарские орнаменты [3].

Педагогическая деятельность Бикбулатовой, как и творческая, началась с детства. Рано оставшись без отца, старшая дочь Марьям помогала матери в воспитании младших детей в семье. После окончания школы, благодаря хорошей успеваемости и знанию русского языка, давала уроки ликбеза в родном селе Янгильдино. Позже, с 1933 года, заведовала дошкольными учреждениями Кукморского, Тумутуского и Муслумовского районов, работала в республиканском центре по дошкольному образованию (г. Казань), с 1956 года на протяжении 20 лет была бессменным руководителем, мудрым и грамотным педагогом детского сада № 104 г. Казани [3]. Современники отмечали, что детский сад при руководстве Бикбулатовой был похож на сказочную страну: всюду были росписи, орнаменты, изделия детей.

В архивных источниках встречается информация, что Марьям Бикбулатова автор десятка методических пособий, таких как: «Обучение детей составлению татарского народного орнамента», «Татарский народный орнамент в детском саду», «Использование татарского народного творчества в художественном восприятии детей» и др. [3]. Сохранились выкройки татарских национальных головных уборов для мальчиков и девочек, разработанные и выполненные руками М. Бикбулатовой. В методическом пособии «Обучение детей составлению татарского народного орнамента» представлена вступительная статья о важности изучения народного искусства, советы и рекомендации автора по внедрению её методики в дошкольные образовательные учреждения. Иллюстрациями служат образцы упражнений по составлению орнаментальных композиций, рассчитанных для младшего возраста: как линия или волна преобразовывается в ленточный растительный орнамент, как мотивы листьев и цветов при соединении образуют орнамент букета. Несмотря на то, что при работе в детском саду все эти методички были опробованы и востребованы, к сожалению, они так и остались в рукописном виде, которые хранятся сегодня в научном архиве ГМИИ РТ.

Творческое наследие Марьям Закировны Бикбулатовой представляет огромную ценность и для современных художников и для исследователей. Ещё в 1962 году профессор М. Гайнуллин высоко оценил её творчество: «Имя человека, внёсшего вклад в дело собрания, сбережения и изучения народного творчества, будет также долговечно – как и сам народ» [3].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Бикбулатова М.З.* Чигэргэ өйрэн. – Казан : Татар. кит. нәшр., 1970. – 68 б.: рәс. б-н. – Текст парал. татар һәм рус тел.

2. *Ильина М.Е.* Бикбулатова Марьям Закировна // Татарская энциклопедия. – Казань: Институт татарской энциклопедии АН РТ, 2002. Т. 1: А–В. – С. 381.

3. Научный архив Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. Ф. 4, оп. 2, д. 85.

## **К ВОПРОСУ О РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОСТЮМНЫХ КОМПЛЕКСОВ КАЗАНСКИХ ТАТАР В XXI ВЕКЕ ПО МАТЕРИАЛАМ XIX СТОЛЕТИЯ**

*Д.Ф. Гатина-Шафикова*

В статье рассматриваются опыт и этапы работы по созданию реплик татарских костюмных комплексов XIX столетия в реалиях XXI века, с применением метода реконструкции, сопоставления изобразительных и письменных источников, музейных экспонатов, для точного соответствия историческому прототипу. В рамках исполнения проекта была сформирована экспертная рабочая группа, в которую были включены представители как научного сообщества, так и мастера по производству и пошиву одежды, украшений, обуви, тканей. Как итог были выделены следующие этапы реализации: теоретический, с прорабатыванием литературы, изучением изображений по выбранному периоду, подбором музейных экспонатов; практический, связанный в первую очередь со снятием кроя с музейных предметов для понимания особенностей выбранных предметов, далее поиском тканей и фурнитуры, и заключительный этап, когда мастера приступили к изготовлению, пошиву, декорированию разных деталей и элементов костюмного комплекса. Результатом проделанной работы станет экспонирование выставочного проекта в населённых пунктах РТ, участие на разных выставочных площадках для ознакомления населения с традиционным костюмным комплексом разных народов нашего региона.

**Ключевые слова:** казанские татары, реконструкция, реплика, костюмный комплекс, музейные экспонаты, мастера.

## **ON THE QUESTION OF REPRESENTATION OF COSTUME COMPLEXES OF KAZAN TATARS IN THE XXI CENTURY ACCORDING TO THE MATERIALS OF THE XIX CENTURY**

*D.F. Gatina-Shafikova*

The article discusses the experience and stages of work on creating replicas of Tatar costume complexes of the 19th century in the realities of the 21st century, using the method of reconstruction, comparison of pictorial and written sources, museum exhibits, for exact correspondence to the historical prototype. As part of the project, an expert working group was formed, which included representatives of both the scientific community and craftsmen in the production and tailoring of clothing, jewelry, shoes, and fabrics. As a result, the following stages of implementation were identified: theoretical, with the study of literature, the study of images for the selected period, the selection of museum exhibits; practical, associated primarily with the removal of cuts from museum items to understand the features of the selected items, then the search for fabrics and accessories, and the final stage, when the craftsmen began to manufacture, sew, decorate various

details and elements of the costume complex. The result of the work done will be the exposure of the exhibition project in the settlements of the Republic of Tatarstan, participation in various exhibition venues to familiarize the population with the traditional costume complex of different peoples of our region.

**Keywords:** Kazan Tatars, reconstruction, replica, costume complex, museum exhibits, masters.

В настоящее время основные аспекты материальной культуры, включая и традиционный костюмный комплекс, переместились из повседневной жизни в переработанные дизайнерами предметы современного гардероба или в сценическое воплощение народных коллективов. Учитывая общую тенденцию упрощения, всё чаще стали возникать проблемы с правильной реализацией основ костюмного комплекса, так как в его современном виде воспроизводится лишь реплицирование устоявшихся и понятных для зрителя образцов, утратив изначальный язык невербального коммуницирования с окружающим миром. В связи со сложившейся ситуацией, возникла потребность в создании качественных копий с музейных экспонатов, которые смогут выполнять не только презентационную функцию, но и учебную.

По результатам заседания Совета при Президенте (с 2023 г. – Раис) Республики Татарстан по межнациональным и межконфессиональным отношениям, Совета при Президенте Республики Татарстан по образованию и науке и Республиканского организационного комитета по подготовке и проведению в Республике Татарстан в 2021 году «Года родных языков и народного единства» от 10.09.2021 № ПР-230 было принято решение о реализации проекта по изготовлению аутентичной реконструированной коллекции традиционной одежды народов Поволжья, проживающих на территории Республики Татарстан (XIX – нач. XX в.), а именно – татары (казанские татары, татары-кряшены, татары-мишаре), русские, чувашаи, башкиры, марийцы, мордва, удмурты.

В рамках указанного проекта сформировали экспертную рабочую группу, в которую были включены представители научного сообщества, мастера по производству одежды, украшений, обуви, тканей для ряда народов. Специалисты объединились не только на территории Республики Татарстан, но и за её пределами – Башкортостан, Мордовия, Марий Эл, Удмуртия, Чувашия и др. Одним из условий реализации стало изготовление из материалов, доступных на современном рынке, принимая во внимание особенности воспроизведения одежды XIX столетия. Соответственно, учитывая музейную терминологию по воссозданию исторически выверенного костюмного комплекса, в дальнейшем будет применяться термин «реплика», т. е. работа будет вестись по существующим прототипам, в той же технологии и материалах, но с учётом размеров современного человека [4, с. 143].

Необходимо отметить и то, что ранее подобного для сохранения и ознакомления с материальной культурой полиэтничного региона с созданием костюмных комплексов разных народов не осуществлялось.

Основными консультантами по костюмному комплексу казанских татар XIX столетия, стали: доктор искусствоведения, заведующая Центром искусствоведения ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ Р.Р. Султанова, научный сотрудник отдела этнологических исследований института истории им. Ш. Марджани АН РТ Д.Ф. Гатина-Шафикова.

Исполнители: член Союза художников Республики Татарстан и России Л.Ф. Фасхутдинова (вышивка, пошив фартука, нарукавников, головных убор – мужских и женского покрывала); мастер-ювелир, художник-реставратор по металлу Р.А. Мухаметшин (перевязь, браслеты, чулпы); объединение «Millihasite» руководитель – И.З. Гатауллин (женское ожерелье с монетными подвесками), швеи З.Ф. Гатауллина, Д.Г. Галина (верхняя мужская одежда, камзолы, платья, чулки суконные, штаны с широким шагом, рубахи, пояса); ООО «Сахтиан» – мужская и женская кожаная обувь; ООО «Сабинский лесхоз» – лыковая обувь.

В связи с особенностями проекта, когда в одном экспозиционном пространстве будут показаны представители ряда народов, проживавших на одной территории, для наибольшей презентативности коллекции необходимо было выделить разные социальные группы – село, город, и дифференцировать по возрастам.

Городской костюм казанских татар представляет собой яркое проявление традиций, которые проходили через века и воспроизводили культурные особенности народа. Для того чтобы были отражены нюансы одежды, её формирование, влияние городской культуры, соседствующих народов и модных тенденций, было принято решение показать одежду замужней пожилой женщины и мужчины середины XIX века, так как именно в данном временном отрезке по мнению ряда исследователей представлен классический костюм казанских татар. Данный период характеризуется сохранением в бытовании особенностей половозрастных отличий, украшениями более раннего периода и многослойностью в общем ансамбле костюмного комплекса, дающие возможность более широко раскрыть историю и традиции костюмного комплекса казанских татар.

Второй временной отрезок, с наиболее узнаваемыми, и впоследствии не раз тиражируемыми образами, как на театральных подмостках, так и в эстрадной среде является конец XIX – начало XX века, где сельский костюмный комплекс характеризуется в традиционной татарской культуре достаточно сильными изменениями. Для пошива одежды прекращают использовать домотканые ткани, отдается предпочтение ситцу, миткалю и шерсти [1, с. 310,314]. Головы татарские

женщины стали в основном покрывать платками мануфактурного и фабричного производства. Для вышивки использовались нити, окрашенные анилиновыми красителями, придающими знакомые для нас яркие и насыщенные цвета в тамбурной вышивке.

Мужской сельский костюмный комплекс представлял собой яркий образец традиционной культуры. Вплоть до начала XX века в нём сохранялись архаичные образцы в виде штанов с широким шагом, которые через столетия прошли и остались в обиходе, наголенников, украшенных вышивкой и кожаных сапог. Рубаха с грудным разрезом по середине, головной убор *тубэтай*, пояс *билбау* выделяли и делали узнаваемым мужской комплекс татар среди других народов, проживавших рядом.

Первый этап включил в себя теоретическую работу по изучению научных исследований, где в той или иной степени была представлена одежда татар – К.Ф. Фукса, К. Насыри, Н.И. Гаген-Торн, Л.Л. Сперанской, Ю.Г. Мухаметшиной, Р.Г. Мухамедовой, Ф.Л. Шарифуллиной, М.К. Завьяловой, С.В. Суслевой и др. При этом, рассматривая тему костюмного комплекса, необходимо было обратиться к разным материалам, поскольку антропологическая информация, сосредоточенная в различных типах и видах источников, даёт возможность по-новому взглянуть на историческую проблематику, расширяя наше представление о, казалось бы, уже очевидных, всесторонне и досконально изученных событиях и фактах прошлого [5]. Соответственно, следующим этапом стала работа с визуализированными источниками, созданными современниками, а именно художниками и фотографами, которые запечатлели особенности воспроизводимого периода.

Наиболее информативными для проекта стали акварели профессионального художника К.Ф. Гуна. Основная часть которых хранится в Государственном Русском музее, однако, при поддержке министерства РТ и Елабужского государственного историко-архитектурного и художественного музея заповедника были изданы альбомы с произведениями К.Ф. Гуна в 2008 [2] и 2019 гг. [3], где опубликованы изображения костюмов разных народов, проживавших на территории не только Казанской, но и ряда других губерний. Одной из знаковых и часто тиражируемых является и фотография «Казанские татары» из книги А.Ф. Риттих [6], которая также послужила прообразом для формирования итогового костюмного комплекса, отражающего городскую культуру татар середины XIX столетия.

К тому же, активно велась работа с сайтом «Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации» и Объединённым электронным каталогом «Музеи Республики Татарстан», где изучались экспонаты из разных музеев нашей страны, для понимания

общего стилистического направления, характерного для костюмного комплекса татар XIX века.

Переходя к практическому этапу по пошиву одежды и головных уборов, изготовления обуви и украшений, для начала был проведён отбор музейных экспонатов, ставших прототипами, с которых мастера изготавливали реплики.

За основу городского женского костюма были взяты экспонаты из фондов разных музеев. К примеру, женское головное покрывало «өрпэк», за № РЭМ 8762- 24667 из Российского Этнографического музея, далее РЭМ; женская рубаха «күлмэк», за № МАЭ 767- 2/а из Кунсткамеры; женская перевязь «хаситэ», за № НМ РТ КП-10215/3 из Национального музея Республики Татарстан, далее НМ РТ.

В мужском городском костюмном комплексе прообразом верхней халатообразной одежды стал «жилэн», под № НМ РТ КП-10225/34, рубаха – № НМ РТ КП-10225/35, головной убор – № НМ РТ КП-10301/376 и мужские сапоги – № НМ РТ КП-10269-27,54.

В сельском женском костюме стали примером экспонаты из НМ РТ: женское платье «күлмэк» – № НМ РТ КП-16210/1, фартук «аль-япкыч» – № НМ РТ КП- 20532/25, нарукавники «жиңсэ»– № НМ РТ КП-16203/3,4 женское ожерелье с монетными подвесками или «муенса» – № НМ РТ КП- 10202/11; лыковая обувь или «чабата башмак» из РЭМ, за № РЭМ 8761-14730/1,2. Для придания более точного сходства с воспроизводимым периодом, было принято решение о приобретении готового платка, с характерным цветовым и композиционным решением. Как уже писалось ранее, фабричные платки заняли лидирующее положение в качестве головного убора к концу XIX – начала XX столетия. Произошла своеобразная трансформация волосников с передачей их функций готовым покупным платкам [8, с. 146]. В качестве декоративной основы в этот период на готовых изделиях были популярны пышные букеты из ярких роз, тюльпанов, пионов, полевых цветов. Середина заполнялась редко расположенными мелкими цветочками и ягодками. В проработке применялась светотень, благодаря которой узор становился рельефным, а трактовка цветочных мотивов реалистичной [7, с.129]. Прототипом послужил головной платок из собрания НМ РТ, за № НМ РТ КП- 16199/1.

В сельском мужском: рубаха – № РЭМ 8762-24923, штаны с широким шагом «ыштан» – № НМ РТ КП-13645-2, камзол – № НМ РТ КП-15494, наголенники или «аяк чолгавы» – № НМ РТ КП-22836/4, мужской головной убор – № НМ РТ КП-10548/10, мужские сапоги – № НМ РТ КП-10269/31,58.

Следующим этапом стала непосредственная работа мастеров по изготовлению реплик. Для наиболее точного воспроизведения кроя

в течение января-февраля 2023 года, Л.Ф. Фасхутдиновой и И.З. Га-тауллиным были выполнены замеры и снят крой с экспонатов, хранящихся в НМ РТ.

Далее мастера преступили к подбору тканей, ставшим одним из наиболее сложных и кропотливых моментов работы. В связи с особенностью орнаментальной композиции, характерной для тканей XIX века, цвета, плотности полотна, восприятием современным зрителем музейных экспонатов, соответственно и изготовленных реплик, когда первоначальная яркость ткани была приглушена бытованием и последующим хранением в музеях – требовало деликатного подбора цветового решения. По результатам поиска нужных образцов, были осуществлены закупки позументных лент и шёлка, привезённых из Европы и Узбекистана, а также хлопчатобумажных и льняных тканей местного производства. Частично были закуплены оригинальные элементы декора – позумент, монеты для украшений и пр.

К тому же, необходимо учитывать, что при подборе тканей изначально было заложено, что они могут по цвету не соответствовать прототипам. Следовательно, при выполнении вышивки и общего построения узора Л.Ф. Фасхутдиновой были внесены изменения, для более точного попадания в общее колористическое и композиционное решение всей коллекции.

Таким образом, исходя из проделанной работы, возможно выделить следующие этапы:

– теоретический, с прорабатыванием литературы, изучением визуальных источников и подбором музейных экспонатов, с которых были выполнены реплики;

– практический, связанный в первую очередь с работой по снятию мерок с музейных предметов для понимания типа и особенностей кроя, а также с поиском тканей и фурнитуры и как заключающий этап – изготовление, пошив, декорирование разных деталей и элементов костюмного комплекса.

Итогом проделанной работы станет экспонирование выставочно-го проекта в населённых пунктах РТ, участие на разных выставочных площадках для ознакомления населения с традиционным костюмным комплексом разных народов нашего региона.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Воробьёв Н.И.* Казанские татары. – Казань: Татгосиздат, 1953. – 383 с.
2. Елабуга в работах Карла Гуна: (альбом). Елабуга, 2008. – 79 с.
3. Карл Гун и Елабуга, 1862–1863: [сборник]. – Елабуга: Полиграфический дом «ДСМ», 2019. – 431 с.
4. *Кумпан Е.В., Камалетдинова А.И.* Реконструкция, как основной метод воссоздания исторического национального костюма // Вестник Казанского технологического университета. – 2014. – Т. 17, № 13. – С. 143–145.

5. *Магидов В.М.* Визуальная антропология как социокультурное явление в ретроспективе и перспективе современного исторического знания. [Электронный ресурс] // В едином историческом пространстве [Электронный ресурс]: сб. науч. ст. к 60-летию чл.-корр. РАН, д-ра ист. наук, проф. Е.И. Пивовара / [Рос. гос. гуманитарный ун-т]. – М.: РГГУ, 2009. – С. 134–157.

6. *Риттих А.Ф.* Казанская губерния / сост. А.Ф. Риттих. – Казань, 1870. 2 т. Ч. 2: [Татары; Мещеряки; Чуваши; Черемисы; Вотяки; Мордва]. 1870. – 224, [1] с., [8] л. ил.

7. *Салтанова Ю.С.* Традиционное прикладное искусство: история, современное состояние и перспективы развития // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2019. – № 1. – С. 126–135.

8. *Суслова С.В., Мухамедова Р.Г.* Народный костюм татар Поволжья и Урала (середина XIX – начало XX вв.). Историко-этнографический атлас татарского народа. – Казань: Фэн, 2000. – 312 с.

## ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ОПЫТ СОХРАНЕНИЯ ИСКУССТВА НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА У НАРОДОВ СРЕДНЕГО ПОВОЛЖЬЯ

*Л.М. Шкляева*

В данной статье описывается опыт исполнения реплик народных праздничных костюмов чувашей Казанской губернии (проживающих на территории современного Аксубаевского района) конца XIX – начала XX в., в рамках историко-этнографического проекта 2023 года «Традиционный костюм народов Казанского Поволжья второй половины XIX – первой половины XX в.». Источниками для воплощения идеи послужили коллекции Этнографического музея Казанского университета, Национального музея Республики Татарстан, Чувашского национального музея, Российского этнографического музея, а также соответствующие теме труды исследователей.

**Ключевые слова:** народный костюм, чуваш, Аксубаевский район, Татарстан, проект.

## PROJECT ACTIVITY AS AN EXPERIENCE IN PRESERVING THE ART OF NATIONAL COSTUME OF THE PEOPLES OF THE MIDDLE VOLGA REGION

*L.M. Shklyueva*

This article describes the experience of performing replicas of folk festive costumes of the late XIX – early XX centuries by the Chuvash of Kazan province (living in the territory of the modern Aksubayevsky district) as part of a historical and ethnographic project to create traditional costumes of the peoples of the Middle Volga region. The collections of the Ethnographic Museum of Kazan University, the National Museum of the Republic of Tatarstan, the Chuvash National Museum, the Russian Ethnographic Museum, as well as the relevant works of researchers served as sources for the implementation of the idea.

**Keywords:** folk costume, Chuvash, Aksubayevsky district, Tatarstan, project

Руководство Республики Татарстан уделяет большое внимание сохранению и развитию народного декоративно-прикладного искусства. Так, Раис Республики Татарстан Р.Н. Минниханов объявил 2023 г. «Годом национальных культур и традиций». В ряду мероприятий, посвящённых данной теме, выделяется историко-этнографический проект «Традиционный костюм народов Казанского Поволжья второй половины XIX – первой половины XX в.», в рамках которого профессиональные мастера и художники (под руководством научных кураторов) создали реплики 29 самобытных костюмных комплексов марийского, мордовского, удмуртского, чувашского, татарского и русского народов, предки которых проживали в Казанской губернии, в пределах современной территории Республики Татарстан. Данный проект, направленный на сохранение и популяризацию достоверных традиционных одежд, возникший по инициативе Ассамблеи и Дома дружбы народов Татарстана, состоялся под руководством Е.П. Ефимова, начальника управления по реализации национальной политики департамента Президента РТ по вопросам внутренней политики. Научное сопровождение проекта осуществляла Е.Г. Гущина, доцент кафедры антропологии и этнографии Казанского (Приволжского) федерального университета.

В этой статье рассматривается опыт по созданию четырех чувашских свадебных костюмных комплексов, реализованный известными художниками Чувашии З.И. Вороновой и Т.И. Петровой в соответствии с творческим замыслом искусствоведа Л.М. Шкляевой.

З.И. Воронова, мастер народных художественных промыслов Чувашии, являющаяся ведущим специалистом в республике по изготовлению чувашских национальных украшений и головных уборов, искусно выполнила все соответствующие компоненты для моделей чувашской группы. Следует отметить, что она применяла металлические жетоны, имитирующие старинные монеты, болгарские подвески, навершие и пластину, которые были сделаны (в рамках проекта) специалистами Казанского техникума народных художественных промыслов.

Т.И. Петрова, ведущий художник Чувашии по национальной вышивке, модельер, использовала для пошива материалы домашнего ткачества и ручным способом декорировала костюмы с применением различных техник чувашской счетной вышивки и аппликации.

Л.М. Шкляева, автор данной статьи, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Центра искусствоведения, создала эскизные образы свадебных костюмов аксубаевских чувашей, опираясь при этом на соответствующую научную базу данных, включающую труды исследователей, среди которых выделяются имена В.А. Сбоева (1865) [16], Ф. Добромыслова (1876) [3], Н.И. Ашмарина (1890) [1],

В.И. Михайлова (1891) [9], Г.И. Комиссарова (1911) [5], Н.И. Гаген-Торн (1935) [2], В.П. Иванова и Г.Н. Иванова-Оркова (2002) [11] и др.

В наших проектных моделях нашло воплощение стилевое своеобразие одежды конца XIX – начала XX в., обусловленное, как природными условиями региона, так и национальными эстетическими предпочтениями. Следует отметить, что данные особенности формировались при длительном взаимодействии и культурном взаимовлиянии на протяжении сотен лет. Следовательно, наблюдались сходные виды компонентов костюмных комплексов, их названий, декоративной отделки и др. На территории Казанской губернии преобладала льняная и конопляная дмотканая одежда, оформленная узорной вышивкой (цветными нитками, бисером, кораллами), а также аппликацией (лоскутками, тесьмой, лентами) и отделкой монетами в сочетании с ракушками-каури (ужовками).

Мы учли, что женщины Среднего Поволжья под рубахой обязательно носили текстильный нагрудник, также неотъемлемым элементом их одежды были штаны. Этническое многообразие аутентичной одежды народов Поволжья условно подразделялось на два типа: финно-угорский (лесной) и тюркский (степной). Представители лесных территорий предпочитали в основном прямые рубахи, обязательно их подпоясывая. Потомки кочевников надевали свободные, расширяющиеся книзу рубахи [2]. Сложные сочетания лесных и степных стилевых особенностей, ярко проявившихся в самобытных костюмах чувашей, нашли отражение в эскизах (реализованных художниками и мастерами). Рубахи расширены книзу, но при этом, изображены с поясом. Эти или иные характерные черты в одежде чувашей, образующих не только три этнографических группы (вирьялы, анатри, анат-енчи), но также переходные – завесили от территории проживания. Так, народные костюмы чувашей современного Аксубаевского района, являющихся представителями локальной группы – переходной от анат-енчи (средних) к анатри (низовым чувашам) – отличались сочетанием соответствующих признаков.

Мы ориентировались на определение исследователя Г.И. Комиссарова (1883–1969) о постепенно совершаемом переходе от анат-енчи к анатри на территории Казанской губернии. Определить восточную границу зоны расселения указанной локальной группы было крайне сложно [6]. Соответственно, в костюмных комплексах чувашей Аксубаевского района, сохранивших большую часть традиционных характеристик на этапе с середины XIX по начало XX в., преобладали локальные стилевые особенности традиционной одежды как анат-енчи, так и анатри. Наиболее ярко они проявлялись в костюмах, подчёркивающих особый статус участников свадебных обрядов. Среди них выделялись подружки невесты (девичий праздничный), моло-

дой жены (женский праздничный) старшего дружка и свахи. На них обратил внимание этнограф В.А. Сбоев (1810–1955), описывающий чувашскую свадьбу (1865) [16]. Образы именно этих персонажей мы решили создать в эскизах, что было одобрено руководителями проекта. Важными дополнительными источниками для воплощения идеи послужили коллекции Этнографического музея Казанского университета, Национального музея Республики Татарстан, Чувашского национального музея, Российского этнографического музея, в экспозициях и хранениях которых нами была проведена фотофиксация.

Таким образом, в авторских эскизах нашли отражение результаты научных исследований, описанные ниже. Праздничный девичий костюм подружки невесты включал белые, доходящие до колена штаны (*исем*), вышитую льняную рубаху (*кене*) с аппликацией, шёлковый тканый пояс с подвесками (*тидихи*) концы которого располагались у правого бока, свисая до колена. На пояс крепились вышитые набедренные текстильные элементы (*сара*), оформленные аппликацией шёлковыми лентами. Облик дополняли монетно-бисерные изделия: головной убор (*тухья*), шейнонагрудное и наспинное (*пус сес*) украшения [2, оп. 2. д. 25], застежка с подвесками (*шultzеме*), скрепляющая грудной разрез на рубахе. На ноги надевались ручной вязки белые чулки из х/б нитей и кожаные башмаки.

*Тухья*, девичья праздничная шлемообразная шапочка, у апастовских чувашек отличалась вертикальным бисерным конусом с металлическим навершием, расположенным в центре головного убора (в области макушки головы) [9, с. 65]. Основным средством художественной выразительности украшения тухьи являлся бисер и кораллы, ряды которого чередовались по ширине и цвету узорной полосы (узкие – белые, средние – красные, самая широкая – зелёная). На зелёном фоне располагались, в ритме через один, жёлтые и белые элементы меандра. По краю лобной части изделия свешивались серебряные царские монетки. Наушники по всей площади зашивались крупными медными жетонами, имитирующими старинные монеты. Вдоль виска с обеих сторон находились по одной подвеске из бус, завершающихся серебряными монетами.

Праздничный женский костюм, в который облачалась невеста после брачной ночи, отличался от девичьего – прежде всего головным убором, состоящим из трёх обязательных компонентов. Первым из них являлась холщовая на плотной основе полусферическая шапочка (*хушту*) с наушниками, украшенная рядами монет. Над макушкой этого изделия возвышался округлый бортик (3 см высотой) с открытым верхом. Вторым – был цветной текстильный прямоугольник «хвост» (*хушту-хуре* или *хушту-хысе*) шириной около 10 см, пришитый по

центру к низу затылочной части шапочки, его длина была такой, чтобы заправляться под пояс. Третий элемент представлял собой узкое и длинное (330x34) прямоугольное полотно (*сурпан*) белого цвета, надеваемый под шапочку так, что струилось по спине, опускаясь ниже колен. Его концы были оформлены полосной аппликацией из светлой бирюзовой и красной ткани, узорной тесьмы и вышитой вставки. Нижние края сурпана украшали широкие кружева с фестонами, вязанные крючком. Сурпан удерживали и придавали ему форму два украшения: одно – монетное шейно-нагрудное, другое – нагрудное (*сурпан сяки*), несущее сакральное значение. Оно декорировалось бусами, бисером, кораллами и монетами, а также металлической пластиной в форме вытянутого вверх равнобедренного треугольника с округлым навершием. На белом х/б платье привлекала внимание контрастно выделяющаяся симметричная нагрудная вышивка (*кеске*), означающая статус замужней женщины. Данный узор нёс как декоративную, так и семантическую нагрузку. Важным элементом женского праздничного облика являлся белый вышитый льняной фартук (*терситти*) с аппликацией из красных лоскутов, тесьмы или лент, оформленный вязанным кружевом по нижнему краю. Поверх него надевался тканый шёлковый пояс (*пидихи*) и плотно вышитое набедренное украшение *яркач* со свисающей по низу бордовой бахромой. На ногах были ручной вязки чулки (*сыхна чалха*) из белых х/б нитей [4] и кожаные ботинки.

Аксубаевская сваха появлялась на свадьбе в уникальном костюмном комплексе, состоящем из вышитого льняного платья с сатиновыми воланами. В начале XX в. вышивка по подолу стала заменяться оборками из цветных фабричных материалов. В качестве устойчивого средства художественной выразительности практически во всех элементах отделки костюма свахи использовалась аппликация (в сочетании фиолетового и зелёного цветов), расположенная либо на белом, либо на чёрном фоне (в 1856 г. учёный У.Г. Перкин (1838–1907) создал анилиновый краситель фиолетового цвета (*мовеин*) [17, с. 165]. Вскоре указанный цвет получил самую широкую популярность во всех слоях общества европейской части России. В данном костюме свахи он вошёл в колористическое решение: надеваемой через правое плечо перевязи (*теветь*) (8×136), располагающихся вдоль бедра текстильных подвесках-украшениях (*яркач*), текстильной прямоугольной полосе (*хушту хере*), вертикально спускающейся по спине от нижнего края (*хушту*) до пояса и верхняя отрезная часть распашного сатиново-саржевого «каптал», надеваемого свахой поверх платья. Наряд завершали ручной вязки чулки из белых х/б нитей и чёрные кожаные сапоги.

Костюмный комплекс старшего дружка жениха составляли белые льняные: штаны, вышитые рубаха и распашной (без застёжек) халато-

образный предмет верхней одежды (*шупар*), декорированный аппликацией шелковыми лентами. Костюм дополняли тканый шелковый пояс, войлочная белая шляпа и кожаные сапоги. Ворот мужской рубахи был скроен по косой от левого плеча к правому, по его краю располагалась отделка красной тканью и узкая полоса вышивки, играющая роль оберега. Асимметричность ворота подчеркивалась треугольной аппликацией из кумача, расположенной прямым углом к правому плечу. Нижние края рукавов и рубахи украшала трёхчастная полихромная вышивка. Её основной узор, выполненный в ритме двух элементов, находился в широкой средней части. Следует отметить, что композиция отделки (*шупара*) имела форму ромба, в центре которого располагается шейный разрез. Его углы острыми вершинами расходились от середины в противоположные стороны таким образом, что два из них лежали на предплечьях и два – находились на середине спины и груди.

Все четыре эскиза Л.М. Шкляевой были утверждены не только руководителями данного проекта, но и К.А. Малышевым, первым заместителем председателя РОО «Чувашская национально-культурная автономия в Республике Татарстан». После этого, Т.И. Петрова и З.И. Воронова на высоком профессиональном уровне создали аналоги, описанным выше образцам четырех костюмных комплексов чувашей, проживающих на территории современного Аксубаевского района в период с конца XIX – начала XX в. При изготовлении применялись техники и выразительные средства таких традиционных видов декоративного-прикладного творчества чувашского народа, как ткачество, вышивка, лоскутная аппликация, вязание, художественная обработка металла, бисероплетение и др. Созданные праздничные костюмы характеризуются художественно-эстетическими национальными особенностями и демонстрируют образцы ниже приведённых традиционных видов народного декоративно-прикладного искусства чувашей Казанской губернии рубежа XIX–XX вв.

Наиболее распространённым домашним занятием у чувашек Казанской губернии XIX – первой половины XX в. было ткачество, которому девочки обучались с раннего возраста в семье, перенимая различные техники от сестер, мам и бабушек. Из домотканых материалов шились изделия для убранства интерьера и бытовых нужд, а также одежда. Насколько девушки бережно относились к результатам своего труда, свидетельствует тот факт, что они использовали даже остатки от раскроя, ведь лоскутки наделялись сакральным значением. Так, обрезки от горловины рубахи девушки и женщины «приносили в святилища» [5, с. 21].

Вторым по массовости домашним занятием являлось вышивание. Девочки-подростки постигали секреты данного вида ремесла, готовя свадебное приданое. В конце XIX – начале XX в. женская рубаха

(платье) оформлялась обильной цветной вышивкой шелковыми и шерстяными нитями. Узоры располагались по краю шейного и грудного разрезов, вдоль швов, по рукаву и обшлягу. В отдельных случаях вышивка по подолу рубахи (платья) заменялась оборкой. На более поздних вариантах отделки рукавов встречалась не продольная бордюрная вышивка, а медальонная композиция (*хультермет*) на одном предплечье, сходная с нагрудной – *кеске*. Плотной вышивкой оформлялись фартуки, набедренные подвески (*сара*), свадебные платки (*солык*) или (*сулак*), игравшие значительную роль в свадебной церемонии, т. к. ими обменялись жених и невеста [2].

Чувашские мастерицы искусно владели различными видами вышивки (нитками, бисером, кораллами, бусами). Судя по сохранившимся образцам, наиболее популярными основными цветами были: белый, зелёный, красный, жёлтый. Однако, известный исследователь Н.В. Гаген-Торн указывала, что в отделке женских головных уборов применялся «по большей части голубой или зеленый с добавлением белого или жёлтого» бисер. Также она отмечала, что красный бисер употреблялся «только в ограниченном количестве и только для оттенения рисунка» [2, л. 86]. К сожалению, в музеях нами такие образцы не обнаружены, большинство демонстрируемых там изделий перегружены красным.

У чувашей в отделке национальных костюмов применялась лоскутная аппликация (*тата-кесек*) – традиционный вид художественного ремесла. Повсеместно в данной технике оформлялись одежды. Аппликация шёлковыми лентами, крашеными мареной (марена красильная – травянистое растение), наделялась охранительной функцией и относилась к оберегам. Красный цвет олицетворял жизненную силу, здоровье и плодородие. Мастерицы верили, что каждая часть данного вида отделки рубах и шупаров обладает всеми магическими свойствами некогда сакрального целого. В устойчивом применении указанного декора проявились отголоски жизнеустройства далёкого прошлого. Так, у древних пазырыкцев – прапредков тюркских народов, к которым относятся чувашаи – марена, используемая для окрашивания тканей, считалась магическим лечебным средством [15, с. 24]. Частичная замена вышивки аппликацией у чувашей началась с конца XIX в. Включение в декор фабричных тканей считалось престижным. Выбор материала зависел от достатка, предпочтение отдавалось либо шёлку, либо шерсти. С 1920-х тесьма, украшающая самобытные одежды чувашей, шилась в основном из красного кумача. Аппликация кумачевыми лентами называлась (*сундех*) [2].

При декорировании сурпанов и фартуков применялось вязание крючком, секретами мастерства которого чувашские мастерицы пере-

давали из поколения в поколение десятки лет. Орнаментальная отделка одежды несла семантическое значение, отражая представление чувашей о мироздании. Белый цвет одежды считался сакральным, на его фоне контрастно выделялся орнамент. Пестрядиные рубахи являлись более поздним заимствованием у мишарей и крышен.

Таким образом, в ходе историко-этнографического проекта «Традиционный костюм народов Казанского Поволжья второй половины XIX – первой половины XX в.» в 2023 г. творческой группой (включающей искусствоведа Л.М. Шкляеву, художников Т.И. Петрову и З.И. Воронову) были созданы четыре традиционных чувашских костюмных комплекса, воссоздающие исторические одежды чувашей Аксубаевского района Казанской губернии. Данный проект стал позитивным опытом сохранения искусства национального костюма.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Ашмарин Н.И., Шкапский Е.С.* Чувашская свадьба // Этнографическое обозрение. – 1890. – № 2. – С. 157–168.
2. *Гаген-Торн Н.И.* Этнографический очерк. Систематизация имеющихся материалов по одежде народностей Поволжья. 1935. Ф. Р-2021. Оп. 2 Д. 25 в.
3. *Добромыслов Ф.* Чувашская свадьба (из жизни чуваш Буинского уезда) // Симбирские губернские ведомости. – 1876. – № 57. – С. 3–4.
4. *Иванович Т.С., Пунаццева Ю.Г.* История становления и развития техники вязания крючком в Европе в XIX в. // Сборник материалов международной научно-практической конференции «Наука сегодня: фундаментальные и прикладные исследования». – Вологда: Маркер, 2018. – С. 177–178.
5. *Колчева Е.В.* Лоскутное шитьё: история и традиция. – М.: Бослен, 2019. – 240 с.: ил.
6. *Комиссаров Г.И.* Чуваши Казанского Заволжья // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. – Казань, 1911. – Т. 27. Вып. 5. – С. 311–432.
7. *Львов Г.* Языческие браки у чуваш // Известия Казанской епархии. – 1898. – № 10. – С. 405–413.
8. *Матвеев Г.Б.* Историография изучения материальной культуры чувашского народа (Дореволюционный период) // Новые исследования по археологии и этнографии Чувашии / ЧНИИ. – Чебоксары, 1983. – С. 80–120.
9. *Михайлов В.И.* Обряды и обычаи чуваш. – СПб.: Паровая Старопечатня П.О. Яблонского, 1891. – 42 с.
10. *Михайлов С.М.* Чувашские свадьбы. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2004. – С. 67–91.
11. *Николаев В.В., Иванов-Орков Г.Н., Иванов В.П.* Чувашский костюм от древности до современности. – Москва; Чебоксары; Оренбург, 2002. – 400 с.
12. *Павлов И.А., Михайлов О.В.* Обычай и обряды чувашской свадьбы как отражение этнокультурных ценностей народа // Духовные основы отношений человек – природа: Материалы Всероссийской (Национальной) с международным участием науч.-практ. конф. – Чебоксары, 2020. – С. 250–256.
13. *Петров И.Г.* Функции одежды в свадебной обрядности чувашей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и

искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Уфа: Грамота, 2017. – № 11. – С. 136–141.

14. *Петров И.Г.* Основные функции старшего дружки на чувашской свадьбе и особенности его костюма (вторая половина XIX– начала XX в.) // *MaristaVitae*: электронный журнал по историческим наукам и археологии. – 2018. – № 1. – С. 177–185.

15. *Полосьмак Н.В., Баркова Л.Л.* Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III вв.). – Новосибирск: ИНФОЛИО, 2005 – 229 с.

16. *Сбоев В.А.* Чуваши в бытовом, историческом и религиозном отношениях. Их происхождение, обряды, поверья, предания и пр. – М.: Тип. Орлова, 1865. – 188 с.

17. *Рудометкина Е.А.* Анилиновые красители: история, производство, перспектива. Сборник статей Международного научно-исследовательского конкурса. – Петрозаводск: Новая наука, 2021. – С. 164–176.

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАРОДНОГО МОРДОВСКОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ

*Л.В. Мелёшкина*

Предметом нашего исследования выступает репрезентация народного костюма как значимый ресурс и возможности развития профессиональной подготовки будущих специалистов художественно-педагогического образования. Народный костюм как объект этнокультурных традиций теснейшим образом связан с историей своего народа и образует единую знаковую систему, отражая определённый образ жизни. Актуальность статьи в том, что обращение к изучению народного костюма финно-угорских народов, в том числе мордовского, приобретает особое значение в связи с ростом национальной идентичности и сохранения исторических традиций и культурного наследия. Актуальность разработки сценического костюма заключается в стремлении общества к новому, оригинальности и уникальности изделий, вариативной способности создания образов.

**Ключевые слова:** народный костюм, коллекция, сценический костюм, традиции, мода.

## REPRESENTATION OF MORDOVIAN FOLK COSTUME IN MODERN FASHION

*L. V. Meleshkina*

The subject of our research is the representation of folk costume as a significant resource and opportunity for the development of professional training of future specialists in art and pedagogical education. Folk costume as an object of ethno-cultural traditions is closely connected with the history of its people, and forms a single sign system, reflecting a certain way of life. The relevance of the article is that turning to the study of the folk costume of the Finno-Ugric peoples, including the Mordovian people, is of particular importance in connection with the growth of national identity and the preservation of historical traditions and cultural heritage. The relevance of the development of stage costume lies in society's desire for

something new, originality and uniqueness of products, and the variable ability to create images.

**Keywords:** folk costume, collection, stage costume, traditions, fashion.

Наследие педагогической культуры мордвы пронизывает все стороны жизни мордовского народа: религиозные воззрения, фольклор, обычаи, обряды, праздники. Они обусловлены особенностями исторического, социально-экономического развития, этническим своеобразием, представлениями о роли и значимости подрастающего поколения в мордовском обществе. Каждая ступень развития молодого поколения сопровождалась не только изменением социального статуса, но и вещевого комплекса, где одним из важных являлся народный костюм. Через механизм смены костюмного комплекса ярко отмечался переход в новое возрастное состояние.

Актуальность статьи заключается в том, что методологические основы современной педагогики художественно-педагогического образования, в частности в области дизайна костюма, должны опираться на педагогический потенциал народного костюма. В настоящее время обращение к изучению народного костюма финно-угорских народов, в том числе мордовского, имеет важную роль в связи с ростом национального самосознания, и в целях сохранения исторических традиций и культурного наследия.

Обзор литературы может служить основой развития знаний, создавать руководящие принципы практики и предоставлять доказательства опыта, и при хорошем её проведении обладает способностью генерировать новые идеи и направления выбранной области.

По народному костюму накоплен обширный материал в таких науках, как археология, история, искусствоведение, этнология и выработаны специфические выводы его исследования. Например, в работах М.Н. Мерцаловой [10] костюм рассматривается как искусство, который изменяется в зависимости от взглядов и идеалов той эпохи, в которой он существует, где человек воплощается в художественный образ. Б.А. Рыбаков [11] рассматривает костюм как часть материальной культуры, который модифицируется внутри конкретной общественной среды. Р. М. Кирсанова трактует костюм как произведение искусства, отражающее идеологические взгляды различных социальных слоёв. Р.В. Захаржевская [4] анализирует происхождение форм костюма в тесной связи с законами смены художественных стилей в истории искусств.

Этнографами В.Н. Белицер [1], Г.С. Масловой [9], Н.И. Лебедевой, В.Н. Мартыановым [8], Н.И. Спрыгиной [12], Т.А. Крюковой [7] накоплен значительный эмпирический материал, подчёркивающий

эволюцию традиционного народного костюма как элемента материальной культуры славянских и финно-угорских народов. Г.А. Корнишина [6], Т.А. Шигурова [13] рассматривали национальный костюм в аспекте обрядовой культуры мордвы. Н.Ф. Беляева [2] в своих трудах подробно рассматривает вопросы традиционных приёмов воспитания, где народный костюм служит одним из средств приобщения детей к социуму, формированию нравственно-психологической готовности к труду.

Однако следует отметить, что крайне редко рассматривается педагогическая роль костюма в формировании и воспитании личности человека. Многообразные представления о педагогическом потенциале мордовского народного костюма, воплощённого в различных формах, не подвергались методологическому анализу и фактически не используются в педагогике. Это определяет актуальность данной статьи.

Исследуем понятие «народный костюм». Из этого понятия важным на данном этапе необходимо учитывать, что народный костюм как объект этнокультурных традиций теснейшим образом связан с историей своего народа и образует единую знаковую систему, отражая определённый образ жизни. Он является ценным источником для изучения духовных и эстетических ценностей его создателей. Репрезентация – это представление, изображение, «отображение одного в другом или на другое». Следовательно, репрезентация народного мордовского костюма включает отображение, представление его в современной модной одежде.

С точки зрения культурного потенциала эстетика народного костюма предполагала гармоничное сочетание всех элементов костюмного комплекса: крой, цвет, объём, декор, что отражается в этнографических трудах А.О. Хейкеля [14]. У финно-угорских народов в понятие красота вкладывались не только физические параметры женщины, но и красота и богатство костюма. Традиционные многослойные костюмы включали в себя множество элементов: пять-шесть рубах, фартук, нагрудные, височные и набедренные украшения, головной убор. Все эти элементы одежды строго соответствовали возрасту, семейному положению, и соединялись в единый комплекс традиционного народного костюма, где все детали были взаимосвязаны. Значимую роль в женском костюмном комплексе отводилась головным уборам.

В процессе исследования предполагалось раскрытие педагогического потенциала народного костюма в обучении будущих профессионалов художественно-педагогического образования на основе системного подхода. Процесс исследования строился на методологических принципах антропологического подхода. Также, рассматривая обучающихся в конкретной социокультурной среде, этносе, использовался этнопедагогический подход.

Изучение традиций и обычаев ношения народного костюма, который является частью традиционно-бытовой культуры, несёт воспитательную функцию. Народный костюм являлся участником обрядов, народных праздников, под воздействием которых формировались система ценностей, личностные ориентиры, нормы морали, национальное самосознание. Именно с одеждой человек с самого детства впитывает в себя этнические стереотипы определённой локальной группы.

Материал для исследования собирался в ходе практической работы со студентами направления подготовки 54.03.01 «Дизайн», профиль «Дизайн костюма». Основные источники статьи составляют альбомы по изобразительному искусству и народному костюму, аутентичные письменные источники, анализ монографий и статей, отражающие историческое развитие, функции и символическое значение народного костюма. Важным материалом исследования служили подлинные образцы мордовских традиционных костюмов в музеях ГБУК «Мордовский республиканский объединённый краеведческий музей им. И.Д. Воронина» и ГБУК «Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им С. Д. Эрзя».

В зависимости от последовательности включения элементов народного костюма в художественно-творческую работу студентов ФГБОУ ВО «МГУ им. Н.П. Огарёва» Института национальной культуры направления подготовки 54.03.01 «Дизайн», профиль «Дизайн костюма», формируется художественно-познавательная деятельность. Например, на дисциплине «Мордовский национальный костюм» при создании творческих эскизов студенты проводят исследовательскую работу по изучению характерных особенностей костюма локальных групп мордвы-мокша и мордвы-эрзя.

По итогам художественно-познавательной деятельности обучающиеся выполняют творческую практическую работу – создание костюма в уменьшенном масштабе, т. е. текстильную куклу в национальном костюме определённой локальной группы мордвы, где применяются основы конструирования и приёмы технологии выполнения традиционной вышивки.

Следующим этапом обучения является создание эскизов коллекции костюмов в этническом стиле и выполнение их в материале. Перед студентами ставится задание: разработать коллекцию костюмов в системе «Ансамбль» с использованием декоративных элементов мордовской народной одежды. Творческие эскизы должны быть с выявлением национального психологического характера – символа, при этом необходимо соблюдать правила построения коллекции: единство содержания и стиля, целостность, гармоничное сочетание материалов, единое технологическое изготовление. Так была создана коллекция

сценического костюма «Чинь Валгома (Заход Солнца)» студентами 3 курса направления подготовки «Дизайн», профиль Дизайн костюма под руководством Л.В. Мелёшкиной и Е.С. Трушиной в качестве курсового проекта (рис. 1). Эта коллекция заняла первое место в юбилейном Евразийском конкурсе высокой моды национального костюма «Этно-Эрато» в номинации «Лучший костюм финно-угорских народов» (г. Москва, 2021 г.). Костюмы выполнены с использованием декоративного мордовского орнамента, который представляет пример художественного обобщения, где соединяются традиция и творческое воображение. Источником вдохновения явились образы мифологических богов мордвы. Каждый костюм имеет различное конструктивное решение, при этом логично объединяется в общих силуэтных линиях. Коллекция выполнена из блестящего, мягкого, тонкого трикотажа чёрного, красного и серебристо-золотистых оттенков, передающего изящество и пластичность фигуры, и формообразующей искусственной кожи красного цвета. Эта цветовая гамма передаёт атмосферу на заходе солнца. В качестве национальных элементов служат народные мордовские орнаменты из шерстяного декоративного шнура, головные уборы и стилизованные аксессуары.

Хочется отметить, что сложно сохранить в настоящих условиях традиционность и символическую значимость народного костюмного комплекса, так как функции современного костюма рассчитаны на иные ценности. Народный костюм как вид художественно-прикладного искусства, попадая в образовательный процесс, невольно поддаётся трансформации, так как в обучении дизайнеров, художников-педагогов используются современные технологии и материалы.

Завершающим этапом обучения представляется выпускная квалификационная работа, где практической частью является создание коллекции костюма. В 2022 г. было разработано две выпускных коллективных коллекций.

Коллекция свадебного костюма в этническом стиле «Вечкема (Любовь)» (рис. 2) создана авторами – студентами 4 курса направления подготовки «Дизайн», профиль «Дизайн костюма» Е.Н. Карьгиной, Ю.С. Тимониной, И.О. Тюриной, под руководством доцента кафедры дизайна и рекламы Л.В. Мелёшкиной.

Концепция коллекции затрагивает тему сохранения семейных традиций, бережное отношение к традициям и устоям народности. Всё это является социально значимым вопросом и проблемой в нашем современном обществе.

Художественным образом стал прообраз символической птицы – белого голубя. Символизируя чистую любовь и мир, данный образ определяет цветовую гамму и выбор материалов. Сочетание неокра-

шенного льняного и жемчужно-белого шёлкового жаккардов, а также шёлковый велюр в аксессуарах создают уникальный образ современного свадебного костюма.

Художественная выразительность костюмов одновременно соответствует модным тенденциям и учитывает традиции национального мордовского костюма. Орнамент отражает особенности мордовской культуры и самобытность. Отделкой послужили шерстяные декоративные шнуры, жаккардовая отделочная тесьма, бусины и бисер.

Коллекция сценического костюма с использованием образов традиционной мордовской мифологии «Масторонть Лисьмапрянзо (Истоки Мира)» (рис. 3) создана авторами – студентами 4 курса направления подготовки «Дизайн», профиль «Дизайн костюма» Н.В. Бабиной, А.В. Романовой, Р.Р. Яфаровой, под руководством Л.В. Мелёшкиной.

Этнические мордовские мотивы в сочетании с современными тенденциями стали главной темой коллекции. В основе лежат мифологические образы эпоса «Масторавы» великой птицы *Ине-нармунь*, образы воды *Ведь-авы*, земли *Мастор-Паз*, огня *Инешке-Паз (Шкай)*, воздуха *Варма-авы*. Костюмы из тканей с росписью в технике холодного батика по авторским рисункам и креативным применением нетрадиционных материалов и оригинальных конструкций в технике макраме. Отделка из сурового шпагата придаёт смысловую связь с народными традициями мордовского костюма. Модели выполнены в стиле «этнофутуризма». При ассоциативном подходе проектирования яркая индивидуальность каждого образа передаётся через цветовое тональное решение и создаёт силу эмоционального воздействия.

Концепция коллекции затрагивает тему сохранения, развитие и популяризацию этнических культурных традиций, бережное отношение к устоям народности.

Основными показателями художественно-творческой активности студентов является участие в выставках, конкурсах и фестивалях различного уровня и творческих дефиле.

Педагогический потенциал народного костюма, как фактор эстетического воспитания, проявляется при его изучении, где обучающимся даются яркие представления о традициях, нравственности, мировосприятии, образе жизни. Эффективность управления возможностями педагогического потенциала народного костюма можно рассматривать как процесс, где критериями могут быть гибкость деятельности педагога и участников производственных практик; выявление в костюме художественных достоинств как объекта искусства, вариативность и разнообразие форм костюма для разных социальных групп.

Таким образом, динамика профессионализма у студентов художественно-педагогического образования формируется при изучении

техники и технологии изготовления, а также семантического языка народного костюма. Трудоёмкость изготовления костюма вырабатывает навыки бережливости и уважение к труду.

Следовательно, выявляется необходимая важность использования в образовательном процессе изучения народного костюма как одного из важных средств педагогического воздействия на будущих профессионалов художественно-педагогического образования. Педагогический потенциал народного костюма направлен не только на овладение знаниями, но и на формирование личности человека как носителя традиций и творца произведений культуры и искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Белицер В.Н.* Народная одежда мордвы. Труды Мордовской этнографической экспедиции // Тр. Ин-та этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая Акад. наук СССР. – М.: Наука, 1973. – 216 с.

2. *Беляева Н.Ф.* Традиционное воспитание детей у мордвы / под ред. В.И. Козлова. – Саранск: Мордов. гос. пед. ин-т, 2000. – 260 с.

3. *Евсеев М.Е.* Мордовская свадьба [Электронный ресурс]. – URL: <http://znanium.com/catalog/product/356639>

4. *Захаржевская Р.В.* История костюма: костюм в древнем мире, костюм в средние века, эпоха возрождения, период Мольера, европейский костюм XVII–XX веков, русский костюм. Изд. 4-е. – Москва : РИПОЛ классик, 2009. – 431 с.

5. *Корнишина Г.А.* Знаковые функции народной одежды мордвы : учеб. пособие по спецкурсу. – Саранск: Мордов. гос. пед. ин-т, 2002. – 68 с.

6. *Корнишина Г.А.* Экологическое воззрение мордвы (религиозно-обрядовый аспект): монография. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – 156 с.

7. *Крюкова Т.А.* Мордовское народное изобразительное искусство. Вышивка, шитьё бисером, узорное тканье, резьба по дереву. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1968. – 119 с.

8. *Мартьянов В.Н.* Мордовская народная вышивка / В. Н. Мартьянов. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1991. – 120 с.

9. *Маслова Г.С.* Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – нач. XX в. – М.: Наука, 1984. – 216 с.

10. *Мерцалова М.Н.* Поэзия народного костюма. – М.: Мол. гвардия, 1988. – 222 с.

11. *Рыбаков Б.А.* Язычество древней Руси [Текст]. – М.: Академический проект, 2013. – 805 с. – URL: <http://dlib.rsl.ru/rsl0100600000/rsl01006717000/rsl01006717455/rsl01006717455.pdf>

12. *Спрыгина Н.И.* Одежда мордвы-мокши Краснослободского и Беднодемьяновского уездов Пензенской губернии: По материалам экспедиции 1925 г. – Пенза. 1928. – 47 с.

13. *Шигурова Т.А.* Традиционный костюм мордвы в свадебных обычаях и обрядах. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – 88 с.

14. *Heikel A.O.* Mordvalaisten pukujaja kuoseja = Trachten und Muster der Mordvinnen. – Helsingfors, 1899, XXVII + 43 + 63 p. + CXIX Die Tafeln. – URL : <https://archive.org/details/mordvalaistenpuk1899heik/page/n23/mode/2up?view=theater>

## ДИЗАЙНЕРСКИЕ РЕШЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ УДМУРТСКОМ ТКАЧЕСТВЕ

*Е.Г. Сунцова*

В статье раскрывается опыт работы автора в Центре ремёсел Республики Удмуртия по реализации проекта по созданию костюмного комплекса в этническом стиле. Мастерца при разработке коллекции «Ингур» опиралась на орнаментальные колористические традиции ковроткачества удмуртского народа.

**Ключевые слова:** этностиль, дизайн, удмуртский костюм, ткачество.

### DESIGN SOLUTIONS IN MODERN UDMURT WEAVING

*E. G. Suntsova*

The article reveals the author's work experience at the Crafts Center of the Republic of Udmurtia in implementing a project to create a costume complex in an ethnic style. When developing the «Ingur» collection, the craftswoman relied on the ornamental coloristic traditions of carpet weaving of the Udmurt people/

**Keywords:** ethnic style, design, Udmurt costume, weaving.

Этнический стиль в одежде – это современный стиль, заимствующий самобытные черты традиционного костюма различных этносов мира. Он актуален всегда и везде. Чаще всего определение «этно-стиль» вызывает у нас ассоциации с восточными мотивами, индийскими нарядами, африканской культурой, со славянскими мотивами, потому что они имеют большую популярность, чаще представлены на подиумах и в витринах модных магазинов. А вот возможно ли создание удмуртского этностиля, который будет популярен и узнаваем за пределами нашей республики?

Ткачеством я занимаюсь с 2013 года, но тема стилизованной тканой одежды меня затронула, когда я пошла в декретный отпуск в 2015 году и купила себе ткацкий станок. Я имею художественное образование, но я не дизайнер! И как любая женщина, мне хочется быть особенной, а одежда это отличный способ для самовыражения. С этого момента начались эксперименты. Поиск универсального покроя, цветового решения, орнаментальной композиции, чтобы всё это вписывалось в современное сообщество.

В 2020 году в Удмуртской Республике сотрудниками отдела декоративно-прикладного искусства и ремёсел Республиканского дома народного творчества был реализован проект «ЭТНИКА ПЕРЕЗАГРУЗКА», после которого мастера поменяли свой взгляд на современный этнический костюм.

Главной идеей проекта стало создание творческой лаборатории для работы по производству современной одежды в этническом

стиле, которую можно носить в повседневной жизни. В задачи проекта входила в первую очередь перезагрузка сознания мастеров. Ведь важно научить их не только восстанавливать костюмные комплексы предков, но и создавать актуальные костюмы. Нужно идти в ногу со временем, общаться и смотреть в будущее, при этом не забывать про традиции.

При создании образов в удмуртском этническом стиле можно было использовать:

- яркие пёстрые краски (их можно встретить на коврах и полотенцах, вытканых нашими бабушками);
- традиционный крой одежды (всё чаще сегодня можно провести параллель между современным платьем и платьем наших бабушек и точно убеждаемся, что мода возвращается в любом облике);
- натуральные материалы;
- фасоны с выраженной принадлежностью к определённой местности (например, взять характерные черты костюма северных удмуртов и южных удмуртов и т. д.);
- аксессуары, богатый декор;
- национальные узоры (многообразие геометрического и растительного орнамента, который часто встречается на тканых коврах).

При создании актуальной одежды в этническом стиле важно не путать её стилистику со сценическим образом. Сценический костюм – яркий, собирательный, а современный костюм – это одежда, предназначенная не только для посещения тематических фестивалей, но и для повседневной жизни. Миссия этноодежды – не перезагружать образ «этникой» с ног до головы: достаточно всего одной детали одежды, аксессуара, декора в одежде для того, чтобы образ был замечен.

Каждая моя работа является чистым экспериментом, поиском для будущей коллекции. Коллекцию «ИНГУР» (в переводе означает «небесная мелодия»), пока назвать коллекцией, конечно, сложно, но с уверенностью могу сказать, что все элементы одежды объединяет традиция и технология.

ИНГУР состоит из тканей в технике ремизного ткачества современных пальто, жилетов, юбок-понёв в этностиле. Почему именно верхняя одежда? Потому что это базовый элемент демисезонного периода. В нашем климате девять месяцев в году мы носим верхнюю одежду. Пальто помогает оставаться привлекательным и оригинальным на фоне мрачной и сдержанной внешней среды. Удобные и необычные в своём дизайне пальто с функциональным кроем – довольно удобная и универсальная вещь, так как они подходят под разные сти-

ли одежды и свободно сочетаются даже со спортивной обувью, могут быть летними, зимними или демисезонными.

При создании своих изделий, прежде всего, я вдохновлялась многообразным и богатым традиционным узорным ткачеством удмуртов. Мы вообще счастливые люди, потому что у нас есть богатейшее художественное наследие удмуртского народа. Я это покажу на примере последних моих работ.

Хочу поблагодарить Ирину Алексеевну Косареву за книгу «Искусство узорного ткачества удмуртского народа», которая открыла мне второе дыхание для творчества и жизни! Я использовала иллюстрации ковров и покрывал из этой книги.

Всем известно, что у удмуртов большую роль в декоративном оформлении жилища играют узорные безворсовые ковры и покрывала. Одной из отличительных черт моих костюмов является кайма. Часто южные удмурты обшивали, оформляли ковёр по периметру полосатой каймой. Другой тип оформления – ковры имели по противоположным узким краям пучки цветных полос.

Одним из распространённых традиционных мотивов орнамента, характерных для ковроделия южных удмуртов является косой крест с расщеплёнными концами, пересекающий крупный ромб на четыре мелких ромбика (ковёр Малопургинского района).

Растительные орнаменты в удмуртском народном искусстве вообще явление позднее, поэтому в удмуртском ковроделии они имели меньшее распространение, нежели геометрические узоры. Тем не менее растительные мотивы многообразны и интересны (ковёр и пальто).

Так же моим большим вдохновением являются полосатые покрывала, которые ткали в Якшур-бодинском и Шарканском районах. На тёмном чёрном, сером, бордовом фоне вытканые цветные растяжки выглядят довольно эффектно. Так же покрывала с одного бока украшались ярким крупным узором в закладной технике.

Для больших настенных ковров очень характерен чёрный или тёмно-коричневый фон с крупными яркими сложными геометрическими фигурами. Я же, чаще всего, выбираю сложный фон под узор, либо полоску по основе, либо клетку.

Созданная коллекция была показана не только в Удмуртии, но и в Карелии – во время гала-концерта Форума финно-угорских народов (г. Петрозаводск) и в г. Олонек, в г. Пермь, г. Казань и неоднократно в г. Ижевск, я так же с ними успешно участвовала в выставке «Большая Волга» в этом году.

## ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНОЛОГИЙ КОМПЬЮТЕРНОЙ ВЫШИВКИ В ВОСПРОИЗВЕДЕНИИ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ОДЕЖДЫ НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ И УРАЛА ТВОРЧЕСКИМ ОБЪЕДИНЕНИЕМ «ТАМГА»

*З.Р. Краснова*

Опыт работы творческого объединения «Тамга» по изготовлению этнографической одежды народов Поволжья и Урала на основе музейных экспонатов Республики Башкортостан. Рассмотрены примеры воспроизведения экспонатов этнографических музеев с применением современных технологий – компьютерной вышивки.

**Ключевые слова:** компьютерная машинная вышивка, этнография, музей, традиционный костюм, этнографическая одежда.

## THE USE OF COMPUTER EMBROIDERY TECHNOLOGIES IN THE REPRODUCTION OF ETHNOGRAPHIC CLOTHING OF THE PEOPLES OF THE VOLGA REGION AND THE URALS CREATIVE ASSOCIATION «TAMGA»

*Z.R. Krasnova*

The experience of the creative association «Tamga» in the manufacture of ethnographic clothing based on museum exhibits of the Republic of Bashkortostan. Examples of reproducing exhibits of ethnographic museums of the Republic of Bashkortostan with the use of modern technologies – computer embroidery are considered.

**Keywords:** computer machine embroidery, ethnography, museum, traditional costume, ethnographic clothing

Творческое объединение «Тамга» – это объединение мастеров декоративно-прикладного искусства, образованное в 2013 году в небольшом городе Туймазы на северо-западе Республики Башкортостан. С 2018 года коллективу присвоено звание – народный.

Приоритетными видами деятельности нашего объединения являются:

– научно-исследовательская деятельность: изучение этнографии, истории, материальной культуры народов Поволжья и Урала;

– изготовление и реконструкция этнографической одежды, производство текстильной сувенирной продукции и аксессуаров с применением национального орнамента;

– популяризация народных традиций, материальной культуры Республики Башкортостан.

Руководителем творческого объединения «Тамга» является автор статьи – Зульфия Рашидовна Краснова. Автор статьи считает, что все вышеперечисленные виды деятельности объединения являются обязательными. Причиной тому служат следующие факторы: комплексный подход в изучение исторических процессов, климатические усло-

вия проживания изучаемых этносов и этнографии могут объяснить возникновение некоторых обычаев и традиций народа, образование локальных особенностей в старинной одежде и украшениях и т. д. Глубокие знания, обоснованные историческими источниками, позволяют создавать традиционную одежду, максимально приближённую к первоисточнику, а при создании современных коллекций одежды – опираться на традицию, на ДНК этноса, являющейся основой для его современного прочтения. Однако при отсутствии популяризации результатов двух первых видов деятельности, они «замкнутся» в сообществе узких специалистов или через определённый отрезок времени могут исчезнуть совсем. Формат популяризации весьма разнообразен: участие на научно-практических конференциях, на ТВ, фестивалях, организация фотосессий, демонстрация обрядов и т. д.

При изготовлении своей продукции специалисты объединения применяют как традиционные методы народных ремесел, так и современные технологии в виде вышивальных машин. Флорид Вахитов – дизайнер компьютерной вышивки, приложил немало усилий и старания в оцифровке орнаментальных мотивов и переводе их в вышивальный формат, разработке технологий повтора традиционных техник вышивки и ткачества.

Партнёрами по пошиву изделий являются как индивидуальные портные: Марина Кинзикеева, имеющая богатейший опыт по пошиву одежды, так и швейные ателье, в том числе: мини-ателье «Le-Di» – Лейсан Ганеева и Динария Шарафутдинова г. Туймазы, мастерская по пошиву сценических костюмов, руководитель Ануза Калимуллина, г. Стерлитамак. Как видите, для творческих коллабораций в современном мире расстояние не является помехой.

Одной из функций музея как социокультурного института является хранение экспонатов, представляющих духовную, эстетическую, научную ценность. Их сохранение имеет важное значение, ввиду возрастающего внимания людей к собственной истории и культуре, их месту и значению в мировом культурном пространстве, а значит, к своему культурному наследию.

В современной ситуации всемирной глобализации особенно остро стоят вопросы сохранения культурного наследия, дающего каждому человеку основания для культурной идентификации, национальной идентичности, личностного самосознания. Музейные предметы, при создании которых использовались различные приёмы вышивки, шитья, ткачества, служат достоверными источниками для этнографии, истории искусства, археологии, истории материальной культуры и других научных дисциплин. Многие музейные коллекции из текстиля настолько сильно разрушены временем или неправильными

условиями хранения, которые имели место на протяжении их более чем вековой истории памятника, что восстановить данную вещь реставрационными методами уже невозможно. Это одна из основных причин роста популярности воспроизведения текстильных экспонатов этнографических экспозиций в музейной практике.

Кроме того, в настоящее время происходит повсеместное внедрение интерактивных технологий культурно-образовательного и массово-просветительского направления в музейно-экспозиционную деятельность, трактуемую как «создание максимально комфортных и продуктивных условий для диалогического общения посетителя с музейными предметами, музейной средой в реальном и виртуальном образовательном пространстве. Эти условия должны побуждать публику чувствовать, мыслить и действовать в связи с музейными объектами в предлагаемой или предполагаемой ситуации» [1]. В практической работе сотрудников музеев, работающих в сфере сохранения этнокультурного наследия – это проведение традиционных народных обрядов и праздников в игровой форме, демонстрация этнографических «картинок», работа площадок народного творчества. Что это значит по отношению к музейному экспонату – подлиннику, который существует в единичном экземпляре? Аксиомой обозначим, что прежде всего музейный экспонат является: МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ – по определению ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» от 24 апреля 1996 г. «культурная ценность, качество, либо особые признаки которой делают необходимым для общества её сохранение, изучение и публичное представление» [2]. Стало быть вопрос воссоздания музейных текстильных коллекций с максимальной степенью соответствия историческому прототипу становится более чем актуальным.

В настоящее время сотрудники музеев наиболее часто применяют реконструкцию, реплику как методы, позволяющие решить данную проблему. Воссоздание традиционного костюма – сложный и трудоёмкий процесс, требующий от реконструктора знаний в области материаловедения, конструирования и технологии изготовления одежды, а также знаний различных техник вышивки, используемых при изготовлении этнографической одежды.

В музейной практике существуют различные методы реконструкции, изготовления реплик и других способов воссоздания экспонатов. В статье автор делится опытом творческого объединения «Тамга» в данной сфере. Это объединение с начала своего образования работает над изготовлением этнографической традиционной башкирской одежды с применением современных технологий вышивки. Используется компьютерная машинная вышивка, которая близко к оригиналу ими-

тирует ручные техники, в том числе гладь, тамбур и др. Так же выполняется имитация золотой вышивки, тканых орнаментов, в том числе аппликации.

Машинная вышивка технологически отличается от всех техник ручной вышивки тем, что имеет место петлеобразование между игольной и шпульной нитью, поэтому возможно создание только визуально сходной имитации ручного шва.

Кроме того, следует учитывать, что все счётные техники ручной вышивки привязаны к структуре ткани. Вышивальщица вручную кладёт стежки по счёту нитей основы и утка. Вышивальное оборудование имеет собственную координатную сетку, не связанную со структурой ткани.

Компьютерная вышивальная машина – это станок с числовым программным управлением. Каретка с закрепляемыми пяльцами и иглодержатель – рабочий орган оборудования. Программа для машины носит название «дизайн вышивки», а его создание называется «диджитайзинг». «Дизайн вышивки – это файл, который определяет в какой последовательности и в какой точке пялец произойдёт каждый укол иглой. Дизайны вышивок разрабатывают при помощи специального программного обеспечения – редактора, который позволяет создавать, конвертировать, редактировать рисунок: масштабировать, менять цвета, последовательность фрагментов и т. д. Существует множество форматов вышивальных файлов. Каждый производитель машин использует собственные форматы. Можно конвертировать форматы друг в друга при помощи редактора. Готовый дизайн в формате, который понимает данная модель машины, загружается в память машины при помощи карты памяти, USB или прямого подключения к компьютеру. В соответствии с дизайном подбираются цвета и характер нитей, размер и вид игл, соответствующие материалам, шпульная нить и стабилизатор. Подготовленную ткань заправляют вместе со стабилизатором в специальные пяльца, которые крепятся в каретке машины. Затем идёт процесс вышивки под контролем оператора» [3].

Множество специалистов владеет технологиями компьютерной вышивки и соответствующим оборудованием, но на сегодняшний день ничтожная доля их занимается работой с традиционным костюмом. Проблемы данного направления: реконструкция музейных экспонатов – это практически всегда штучная работа с большим объёмом кропотливых технологических процессов, сложность разработки дизайнов на начальном этапе освоения технологии; консерватизм, убеждённость в том, что машинная вышивка имеет узкую сферу применения в силу технических возможностей. Флорид Вахитов – дизайнер компьютерной вышивки творческого объединения «Тамга – посетил

немало мастер-классов по ручной вышивке, прочитал большое количество специальной литературы по орнаментике, тщательно изучал музейные экспонаты этнографических коллекций, прежде чем стал профессионалом в этой узкой специализации.

Впервые мы увидели это платье на выставке «Серебряный челнок», которая проходила в стенах Национального музея Республики Башкортостан (фото 1).

Небольшая информация об этом экспонате, размещённая в каталоге, гласила: «Рубаха женская. Выборное ткачество. Мишари. 1932 г. (холст соткан в 1870 г.)».

Несмотря на столь почтенный возраст (который составляет более двух столетий!), полотно платья, благодаря бережному ношению её владелицы и правильному хранению в музейном фонде Национального Музея Республики Башкортостан, сохранило свои цвета: глубокий бордовый цвет основного полотнища, а так же узоры выборного ткачества, составляющие его орнамент. Разноцветные розетки разбросаны по всему полю. Орнамент особенно усилен на рукавах и по низу подола платья, как результат бережных смыслов наносимых узоров.

Рациональная конструкция кроя платья обусловлена шириной дотканого полотна, которая составляла 36–40 см, и конструкция платья привязана именно к этому показателю. Каркас платья собран из прямоугольных, трапецевидных форм. Цельнокроенная верхняя часть представляет собой прямоугольник с отверстием и нагрудным разрезом. Рукава выкроены прямоугольной формой. Между рукавом и боковыми клиньями вшита ластовица, предохраняя это место от разрыва. Подол состоит из шести полотнищ, сшитых между собой и собранных у талии в мягкие складки. Воротник – небольшая стойка.

Поверхности платья активного функционирования (низа рукавов, подола, верхней части спины) с изнаночной стороны усилены дополнительным подпольным полотном.

Дальше началась большая совместная кропотливая работа по изготовлению этого изумительного платья. Прежде всего Флоридом Вахитовым (Творческое объединение «Тамга») и Гюльнаррой Вахитовой (руководитель: Башкорт милли кейеме – Башкирский костюм) была проделана фото- и видеофиксация экспоната во время проведения выставки «Серебряный челнок», которая проходила в экспозиционном зале Национального музея Республики Башкортостан в г. Уфе. Флорид Вахитов изготовил дизайн уникальных орнаментов. Каждый стежок, проделанный рукой мастерицы более двухсот лет тому назад, переносился Флоридом в цифровой формат. Долго искали подходящую по структуре ткань, важно было учитывать тактильное и визуальное восприятие полотна. За раскрой и пошив взялась опытная портная

Марина Кинзикеева. Когда платье было раскроено, к вышивке приступила автор статьи: подбор цветовой гаммы орнамента, расчёты по его расположению на раскроенных полотнищах изделия и процесс вышивки на специализированном оборудовании. Очень хотелось, чтобы оно было «живым», иными словами, «стряхнуть пыль» с музейного экспоната и показать современницам красоту народной одежды (фото 2). В 2022 году творческое объединение «Тамга» заключило контракт с Шаранским историко-краеведческим музеем, руководителем которого является Гульфира Файзуловна Лутфуллина, на изготовление башкирского женского северо-западного костюмного комплекта. В комплект входили:

- женское платье северо-западных башкир, историческим прототипом которого послужил музейный экспонат, номер в Госкаталоге № 16844405, номер по КП(ГИК) ШИКМ ОФ 475 (фото 3);

- платок (*кушьяулык*) с позументом (галуном);

- нагрудное тканевое украшение – изю, выполненное в сочетании позументов (галунов) серебряного и золотого оттенков с ровными краями и краем с «городками»;

- обувь – суконные однотонные чулки традиционного кроя и каалоши;

- ыштан – штаны с широким шагом.

Самым объёмным элементом данного комплекта было платье. Экспонат Шаранского краеведческого музея сшит по традиционному крою, присущему концу XIX и началу XX в. Это платье зажиточной женщины сельской местности. Основной фон полотна – чёрный. Декор: сложный орнамент с использованием насыщенных цветов, а именно: красный, синий, зеленый, фиолетовый, жёлтый, розовый. Конструкция платья так же соответствовала рациональному крою платья, обусловленному шириной домотканого полотна, составляющего 36–40 см. Каркас платья собран из прямоугольных и трапецевидных форм. Рукава выкроены прямоугольной формой, однако усложнены широкими манжетами.

Орнамент платья состоял из уступчатых геометрических фигур и розеток, расположенных в ряд. Полотнище юбки декорировано горизонтально расположенным сложным орнаментом, чередованием фигур различного размера. Широкая манжета рукава так же богато декорирована уступчатыми розетками и двойными линиями по краям. После тщательного изучения орнаментального ряда была проведена работа по созданию дизайнов компьютерной вышивки. Ввиду того, что ткань испытала длительное воздействие солнечного света и других внешних факторов, она выцвела в значительной поверхности полотна, цветовая гамма орнаментов музейного предмета приобрела блёклый вид. Воссоздать цвета орнаментов удалось после

тщательного осмотра изнаночной стороны и места швов, где удалось разглядеть насыщенность цветов нитей ткани. Далее платье было сшито согласно подлиннику (фото 4). Остальные элементы комплекта ввиду отсутствия музейных прототипов изготавливались на основании всестороннего изучения с проведением историко-архивного и технологического анализа. Остановимся на изготовлении двух элементов комплекта: двояном платке (кушъяулык) с позументом и нагрудном матерчатом украшении – изю, выполненным в сочетании позументов (галунов) серебристого и золотого оттенков с ровными краями и краем с «городками». При изготовлении данных предметов в качестве декоративного элемента использовался позумент – лента, применяемая в одежде и украшениях многих народов России.

Более подробно об опыте изготовления позумента рассмотрим на примере экспоната из фонда Национального музея Республики Башкортостан. Номер образца в Госкаталоге – 11071972 (номер по КП (ГИК) – НМРБ ОФ 3213) (фото 5). Из описания: «Нагрудное украшение женское башкирское *кукрякча*. Период создания: не указан. Материал, техника: сатин, сукно, галун. Размер: 36×25 см. Место создания: –. Из голубого и оранжевого сатина и зелёного сукна, обшито галуном. Первичный этап – это тщательный замер и детальная фотофиксация предмета, были проведены Флоридом Вахитовым и Гюльнаррой Вахитовой. Далее разрабатывается основа для работы над позументом – схема ткачества галуна. Серебряный позумент с городком – это тканая тесьма, переплетением серебряной нити утка которой достигается нужный рисунок и форма галуна. Следующим этапом разработки дизайна позумента является составление схемы орнамента и далее программирование. Реплика на данное изделие была представлена на мастер-классе по теме «Нагрудное украшение ИЗЕУ» в ноябре 2022 года в Национальном музее Республики Башкортостан в рамках выставки «От истоков к современности» творческого объединения «Тамга» (фото 6).

Кроме вышеперечисленных работ, изготовлены реплики галунов от Флорида Вахитова для коллекции народной одежды Дмитровского уезда московской губернии. Руководители проекта Ольга Климова и Татьяна Валькова (фото 7).

А так же значительное количество предметов для фольклорных групп г. Туймазы Республики Башкортостан, вследствие чего постепенно формируется коллекция традиционного костюма северо-западных башкир, изготовленных с применением компьютерной вышивки (фото 8).

Таким образом, существуют возможности имитации ручных швов при помощи вышивального оборудования, что используется при изготовлении реплик музейных экспонатов, продляя жизнь нашего этнокультурного наследия.

Народный костюм является неиссякаемым источником творчества для современных дизайнеров одежды. Знание приёмов кроя, особенностей конструкции, композиции изделий, цветового и декоративного оформления, красоты народных костюмов является основой, позволяющей создавать новые решения одежды. Новые технологии располагают реальными возможностями осуществлять эстетические новаторские преобразования, разработанные модельерами. В современном дизайне этнической одежды прежде всего отражаются настроение и образ национальной культуры, что позволяет демонстрировать визуальную самоидентификацию в международном сообществе дизайнеров моды в наш век глобализации. Автору статьи давно была интересна подача этнографического материала в современном формате. Это случилось в день национального костюма в Арт-квадрате – творческом пространстве, расположенном в центре г. Уфы – столице Республики Башкортостан. Как видите (фото 9), на девушках вместо традиционной обуви – тяжёлые ботинки, отсутствуют традиционные головные уборы – волосы перевязаны яркими косынками. Это идея Регины Мусаваровой – стилиста, автора оригинальной подачи этнографических платьев на подиуме. Вследствие таких показов значительно расширяется возрастной диапазон зрителей: динамичная подача коллекции, присутствие современных аксессуаров делает изучение народного костюма для молодого поколения более притягательным, у зрителей появляется интерес к изучению своего традиционного костюма. Человек с удивлением и восхищением открывает красочный колорит, самобытность той самой одежды, которую, он видел в краеведческих музеях, вспоминает орнаментальные полотенца бабушкиных сундуков, а также старых фотографий из семейных альбомов, которые давным-давно как-то смотрел вместе с родителями.

Так же для современных дизайнеров появится дополнительный источник для вдохновения: возможно это – силуэтная форма, оригинальный орнамент, которым можно щедро обогатить следующую коллекцию, творить новые эстетические эксперименты в этническом направлении.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Мулюкина Е.И.* Интерактивный музей в дошкольной образовательной организации. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/interaktivnyu-muzey-v-doshkolnoy-obrazovatelnoy-organizatsii> свободный.
2. Словари и энциклопедии на Академике. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/16209> свободный.
3. *Околелых Н.Б.* Применение технологий компьютерной вышивки в изготовлении сценической версии традиционного костюма. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://vk.com/@new\\_ethnography-primenenie-tehnologii-komputerno-vyshivki-v-izgotovlenii-sc](https://vk.com/@new_ethnography-primenenie-tehnologii-komputerno-vyshivki-v-izgotovlenii-sc) свободный.

# ИСТОРИЯ РЫБНОСЛОБОДСКОГО КРУЖЕВОПЛЕТЕНИЯ И ФОРМЫ ЕГО АКТУАЛИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ТАТАРСТАНА

*Е.Н. Менгден*

Кружевоплетение как ремесленная традиция русского населения Татарстана имеет специфические черты.

Ремесло здесь развивалось со второй половины XVI века и достигло большой массовости, конкурентоспособности. К концу XIX – началу XX века здесь выплетались не только традиционные кружевные полосы для оформления костюма, полотенец, интерьера в сочетании с текстильным полотном, но и создавались цельные кружевные изделия в многопарной технике. Расцвет рыбнослободских кружев пришёлся на XIX – начало XX вв., когда они получили известность не только в царской России, но и за рубежом. После 1917 г. кружевницы вошли в артель, работающую на экспорт. В середине XX века традиции кружевоплетения сохраняются на бытовом уровне. В конце XX – начале XXI вв. технологии многопарного кружева в крае утрачены, а сцепное развивается в основном в виде авторских изделий.

В настоящее время студией «Возрождение» и её руководителем Р.С. Фаттаховой рыбнослободское кружево развивается в месте его традиционного бытования. Мастерницами воссоздан ряд образцов многопарного кружева из музейных фондов, применяемых в отделке национального костюма и в качестве сувенира. В сцепной технике выполняют продукцию с национальным колоритом, стремясь связать традиции русского и татарского народа.

Среди путей актуализации кружевоплетения в современной культуре Татарстана видим дальнейшее его развитие в направлении реконструкции исторических образцов, культурно-познавательного туризма, возрождения села Рыбная Слобода как центра художественных ремёсел.

**Ключевые слова:** рыбнослободское кружево, многопарное кружевоплетение, сцепное кружево, студия кружевоплетения «Возрождение», художественные ремёсла Казанской губернии, декоративно-прикладное искусство Татарстана.

## HISTORY OF RYBNOBODSKY'S LACE-MAKING AND FORMS OF ITS ACTUALIZATION IN MODERN CULTURE OF TATARSTAN

*E.N. Mengden*

Lace making as a handicraft tradition of the Russian population of Tatarstan has specific features.

The craft has been developing here since the second half of the 16th century and has reached great mass character and competitiveness. By the end of the 19th – beginning of the 20th century, not only traditional lace stripes were weaving here for decorating a suit, towels, and interiors in combination with a textile canvas, but also whole lace products were created using a multi-pair technique. Rybnoslobodsky lace flourished in the 19th – early 20th centuries, when they became famous not only in Russian empire, but also abroad. After 1917, the lace makers joined the export artel. In the middle of the 20th century, the traditions of lace-making in the of Rybnaya Sloboda village were preserved at the household

level. At the end of XX – beginning of XXI centuries technologies of multi-pair lace in the region have been lost, and the coupling technique of lace weaving is developing mainly in the form of author's products.

At present, the «Vozrozhdenie» studio and its head R.S. Fattakhova are developing Rybnoslobodsky lace in the place of its traditional existence. The lace makers recreated a samples of multi-pair lace from the museum funds, its used in the decoration of the national costume and as a souvenir. In coupling technology of lace weaving, products are made with national color to link the traditions of the Russian and Tatar people.

Among the ways of actualization of Rybnoslobodsky lace-making in the modern culture of Tatarstan, we see its further development in the direction of reconstructions of historical samples, cultural and educational tourism, and the revival of the Rybnaya Sloboda village as a center of artistic crafts.

**Keywords:** Rybnoslobodsky lace, multi-pair lace-making, the coupling technique of lace weaving, the «Vozrozhdenie» lace-making studio, artistic crafts of the Kazan province, applied decoration art of Tatarstan.

Технология плетения кружев из металлических нитей [9] и волокон растительного происхождения имеет давнее происхождение. В России сформировалось несколько центров кружевоплетения, обладающих как общими чертами (обусловленными единым первоисточником и активным информационным обменом [8, с. 125–132], ролью школ кружевниц), так и своеобразными, составляющими региональные особенности ремесла.

На территории Казанского края кружевоплетение как ремесленная традиция русского населения начало свою историю во второй половине XVI в. [5, с. 22; 11, с. 21] и приобрело специфические черты, во многом определившиеся, на наш взгляд, этническим своеобразием края. Поликультурность как средство обновления и обогащения культур [23, с. 58.] при сохранении национальной идентичности всех взаимодействующих народов, без межнациональных конфликтов ярко проявилось в ремесленных занятиях русских переселенцев. Аналогичные процессы, связанные с развитием русской материальной культуры в полиэтнической среде, отмечены в Республике Башкортостан [14, с. 74–88; 15, с. 60], на Кубани [6, с.16]; и особенно заметно проявились в Поволжье [22, с. 275].

Многомерное этнокультурное взаимовлияние (полилог [22, с. 275]) – важный фактор развития культуры. В уникальной полиэтнической среде Казанского края происходили заимствования в области материальной культуры: культурно-бытовые традиции русских переселенцев, в т. ч. ремесленные навыки, обогащались новыми элементами, развившимися в результате межэтнических контактов с тюркским и финно-угорским населением. Вместе с тем, художественные ремесла следовали и этапам эволюции общерусской культуры, при этом

некоторая этническая обособленность местного русского населения способствовала в кружевоплетении сохранению, консервации наиболее древних образцов плетения (например, имеющих прототипы в золото-серебряном металлическом кружеве).

В Казанской губернии сложилось два крупных центра кружевоплетения – рыбнослободский и ныртинский [2; 4; 16; 21]. Рассмотрим подробнее первый из них, а именно историю формирования и развития центра кружевоплетения, современный этап развития ремесла в селе и перспективы, пути его дальнейшей актуализации.

### *История рыбнослободского кружева во второй половине XIX – начале XXI вв.*

В центр кружевоплетения помимо с. Рыбная Слобода входили окрестные поселения Лаишевского уезда – в период расцвета более 400 мастериц (с. Рыбная Слобода, с. Анатыш – наибольшее количество кружевниц, также мастерицы были в с. Полянка, с. Горница, в селениях Троицкий Урай, Ошняк и Монастырь). Здесь из льняных ниток ткали холсты, плели кружева для собственных потребностей (в частности, для костюма, полотенец для свадебного обряда) и для продажи (кружевные изделия являлись универсальной единицей товарно-денежного обмена в Казанской губернии).

Наивысший расцвет рыбнослободского кружева как в художественном плане, так и в качестве, ассортименте был связан с именами помещиц Донауровых (их предкам село было пожаловано в конце XVIII в. императором Павлом I). В 1820-е гг. кружевоплетение «курировала» Мария Сергеевна Донаурова (1801–1832) – искусная рукодельница, у которой была мастерская из крепостных женщин, плетущих красивые кружева по составленным ею рисункам [12, с. 113–115]. Возможно, именно ей принадлежит «слава создателя кружевного промысла в Рыбной Слободе» [12, с. 116]. Однако, впоследствии произошёл упадок производства кружев, и только в 1860-е гг. Наталья Григорьевна Донаурова (1816–1874) пришла на помощь жителям – выучилась плести; исправляла старые изношенные сколки, нарушающие правильность узора; делала заказы, реализовывала изделия в Петербурге, организовав новый рынок сбыта для угасавшего уже кружевоплетения и этим обеспечив его подъём. После её смерти дочь Екатерина Ивановна Донаурова (1840 – не ранее 1907) приняла на себя дальнейшее руководство рыбнослободским кружевоплетением: применила существующие узоры к городским вещам, аксессуарам костюма в стиле модерн (ранее плелись прямые полосы кружева для концов полотенец, обшивки простынь – аршинное кружево – Е.И. Донаурова адаптировала его для покрышек зонтиков, саше для носовых платков, покрывал для постелей, накидок для поду-

шек [7, с. 143]). Она поддерживала хороших мастериц экономически, выдавая оплату вперёд; делала заказы и следила за хорошим исполнением кружев, что повысило качественный уровень работ (см. рис. 1). Здесь первые в России применяли разделение труда, когда одно изделие по частям плели разные кружевницы, а потом детали соединяли [7, с. 144], что увеличивало скорость выполнения. Всё это сделало изделия кружевниц оригинальнее и востребованнее [16, с. 12].

В 1870-е годы в связи с упадком производства льна многие жительницы с. Рыбная Слобода оставили изготовление холстов и занялись более прибыльным кружевоплетением; к 1881–1883 годам здесь трудилось уже 255 мастериц.

Во второй половине XIX в. кружевоплетение стало самым массовым среди художественных ремёсел, организованным в форме домашнего ремесла или производства под руководством помещиц; в начале XX в. кружево производится на экспорт. Сельские жители применяли его в отделке костюма, а городские – в декоративном убранстве интерьера [10, с. 15].

С 1892 до 1910-х годов Донауровы обучали мастериц в училище, при Рыбно-Слободской художественно-ремесленной мастерской работали женские классы по обучению кружевному делу. В 1902 г. положение в Рыбной Слободе значительно ухудшилось: Донаурова часто стала уезжать, цены на изделия падали, чем вынуждали женщин оставить плетение кружев и помогать мужчинам – ювелирам. Многие местные девушки перенимают городские черты жизни и поведения и «вовсе к рукоделиям в семье не приучаются» [7, с. 145].

В конце XIX – начале XX вв. в кружевоплетении следующие тенденции: утрата изящных приёмов в плетении, забвение самых красивых старинных узоров кружев и подражание новым образцам машинного производства, использование бумажных нитей – всё это крайне обесценивало работу кружевниц, что С.А. Давыдова называет ёмкой фразой «бессознательное отношение мастериц к ремеслу» [7, с. 7–8]. Конец XIX – начало XX в. характеризуется активизацией внимания к ремесленным занятиям, в т.ч. кружеву, в связи с всероссийскими и международными выставками.

После 1917 г. здесь существовала рыбнослободская артель «Разнопромысловик», работающая на экспорт, куда входили и кружевницы. Качество работ кружевниц артели, ассортимент, художественные и технологические особенности изделий позволяет оценить уникальный альбом образцов изделий артели [1]. Создавался он как каталог для заказов кружева, но представляет исключительный интерес и для исследователей, так как содержит систематизированные образцы кружев первой половины XX в. (небольшие фрагменты преимущественно

многопарного кружева, расположенные комплектами (прошва + край)), а в подписях – бесценную информацию о названиях представленных узоров.

Большое влияние на развитие промыслов и ремёсел оказал экспорт изделий [3, с. 30, 33]. После 1920–1930-х годов кружевоплетение на территории современного Татарстана идёт на спад, что связывают с отходом от производства кружев на экспорт, невостребованностью на внутреннем рынке из-за изменений в моде, отражённых в журналах XX в., переходом крестьян к занятию сельским хозяйством.

К 1929 г. во всей республике (по переписи населения) всего 259 человек занималось кружевным промыслом. В отчёте о деятельности Таткустпромкредитсоюза еще встречаются упоминания о кружевном деле: на начало 1928 г. в кооперативы вступили 56 кружевниц и уже 132 кружевницы – на начало 1929 г. [13, с. 8], что составляет 50,9 % мастериц, записанных на тот момент. До 1930-х годов это ремесло существовало, они вошли в кооперативы и артели<sup>1</sup>, но имелась тенденция к уменьшению их численности<sup>2</sup>.

В середине XX века о кружевоплетении писали уже в прошедшем времени [16, с. 16], однако на бытовом уровне традиции сохраняются (см. рис. 2). Так, в 1970-е годы в с. Рыбная Слобода сохранение кружевоплетения подтверждено экспедицией [24, с. 118], в 1980-е годы традиционное плетение на коклюшках ещё сохранялось в творчестве народных мастериц края, в т. ч. и рыбнослободских, а в 1985 – 1992 годах в местном Доме пионеров вела кружок кружевоплетения Н.М. Капаруллина<sup>3</sup>.

В конце XX – начале XXI вв. в Татарстане *ценное* кружево развивается в основном в виде авторских изделий, части костюма или дорогого аксессуара, дипломатического подарка, сувенира, всё чаще создаются кружевные панно; изготавливают его по заказу или для выставок с осознанием культурно-исторической значимости техники и изделий. Технологии же *многопарного* кружева, бывшего первоосновой рыбнослободского кружевоплетения, долгое время считались утраченным.

Отрадно, что рыбнослободское кружево в настоящее время возрождается в месте его традиционного бытования. Здесь с апреля 2009 г. в студии «Возрождение», возглавляемой выпускницей Казанского государственного университета культуры и искусств из первого набора специальности «декоративно-прикладное творчество» Рамзии

<sup>1</sup> Примечание: ранее были данные, что кружевоплетение угасает уже в 1920-е гг.

<sup>2</sup> Примечание: о качестве данные отсутствуют.

<sup>3</sup> Примечание: Н.М. Капаруллина – местная жительница, ездила обучаться кружевоплетению в Вологодское училище. Сообщено автору Л.В. Ахуновой, научным сотрудником Краеведческого музея с. Рыбная Слобода в феврале 2012 г.

Сахабутдиновны Фаттаховой, при кураторской поддержке известной кружевницы и просветителя Альбины Петровны Обрезковой<sup>1</sup>, и участия местных жителей, небезразличных к сохранению культурных и ремесленных традиций, осваиваются приёмы кружевоплетения на коклюшках, ведётся важнейшая работа по сохранению культурного наследия. Об этом опыте сохранения и развития художественного ремесла расскажем подробнее.

### *Студия кружевоплетения «Возрождение» и её вклад в культуру Татарстана*

Миссия студии «Возрождение» – возрождение и развитие в районе традиционного вида художественного ремесла, 14 лет продуктивной работы в этом направлении позволили внести большой вклад в сохранение культуры Татарстана, популяризацию ремесленных традиций.

Участники творческого коллектива – местные жительницы, как представители сферы культуры (педагоги, сотрудники музея и районного Дома культуры; художники, творческие люди), так и далёких от творчества профессий, основу его составляют 5–7 энтузиастов (см. рис. 3). Большинство – из с. Рыбная Слобода и сельской агломерации: одна приезжает из Масловки (12 км), руководитель из с. Большая Елга (25 км). Они осваивают и совершенствуют технологии плетения, изготавливают склоки, проводят презентации, мастер-классы, участвуют в выставках, воссоздают старинные кружева, разрабатывают проекты и подают заявки на грантовую поддержку этого ремесла.

Об их опыте и сложностях работы уже есть публикации [19; 20; 21]. Пришло время подвести некоторый итог, структурировать информацию и осветить основные направления их деятельности по сохранению и развитию традиций рыбнослободского кружевоплетения. Среди них важнейшие:

1. Сохранение ремесла среди местных жителей, формирование костяка мастериц, материального фонда, костюмов студии, сплочение жителей села разных профессий под эгидой ремесла.

2. Педагогическая деятельность: открыты детские группы обучения кружевоплетению – в Центре детского творчества ведутся занятия в студии для детей от 9 до 14 лет (4–7 классы).

3. Популяризация – организация выставок и показательных мастер-классов к приезду в район гостей, активное участие в выездах и профессиональных конкурсах, проведение мастер-классов в музеях, на фестивалях (Каравон, Спасская ярмарка в Елабуге) и т. д.

---

<sup>1</sup> Примечание: А.П. Обрезкова стоит у истоков возрождения традиций кружевоплетения в Татарстане, является автором первых публикаций о ныргинском кружеве.

4. Разработки для позиционирования кружевоплетения как узнаваемого бренда района и республики Татарстан в целом.

Из направлений практической, творческо-исполнительской деятельности студии следует отметить два:

1. *Реконструкции* старинного *многопарного* кружева (считаем наиболее исторически важным шагом, что в 2015 г. в село вернулась трудоёмкая старинная техника многопарного плетения). Эта техника – первооснова, составившая особенность местных традиций, именно она прославилась рыбнослободские кружева ещё в царской России, принесла известность за рубежом, в США. Сегодня студия работает над восстановлением старинных сколков, выполняет выставочные образцы и сувениры – «цитаты», мерные полосы для отделки текстильных изделий.

Силами студии и её руководителя Р.С. Фаттаховой за 7 лет воссозданы многопарные кружева из фонда Рыбнослободского краеведческого музея, которые нашли применение в крестьянском костюме (в отделке манжет и праздничного фартука), аксессуарах, оплётках платков, авторских куклах и в качестве самостоятельного сувенира. Если для плетения изделия в популярной сцепной технике достаточно 7–8 пар коклюшек, то для исполнения одного старинного края мастерицам потребовалось 24–26 пар (см. рис. 4). Для получения точной копии требуется непосредственная работа с образцом, схемы-сколки при этом недостаточны. Руководителем правильно определены приоритетные направления деятельности студии, избран сложный путь – не только интерпретации традиций рыбнослободского кружева, но и воссоздания, сохранения их в первозданном виде.

2. *Художественные решения и интерпретации* в *сцепной* технике плетения, в которой местные мастерицы добились высокого мастерства, тонкости и качества изделий. В стремлении связать национальные традиции русского и татарского народа (т. к. район преимущественно двунациональный): разрабатывают сувенирную продукцию с национальным колоритом, аксессуара к сценическому и повседневному костюму, плетёные гербы – символика района, республики, с целью создания узнаваемого бренда территории, используют белосинюю цветовую гамму.

Особенно стоит отметить калфачки и миниатюрные тубетейки-наколки (этим возродили забытые детские головные уборы), как с полностью ажурным доньшком и околышем, так и с кружевным элементом на бархатной основе. Оригинальные изделия – накладные воротнички, трансформированные в ажурные нагрудники с воротником-стойкой, форма и назначение которых отсылает к татарскому нагруднику *изю* (при этом деталь стойки – реконструкция старинного кружевного края в сцепной технике, прекрасно гармонирует с нагруд-

ной частью, выполненной по сколку со стилизованным татарским растительным орнаментом). Для платьев с длинными рукавами выполняют кружевные манжеты разной ширины, а вот пояса (имевшие место в декоре платьев горожан начала XX в.) не делают по причине отсутствия спроса, т. к. чаще кружевной декор заказывают для татарского костюма. Экспозиция местного музея пополнилась жакетом (выплетавшимся 5 месяцев) и кружевным манто работы кружевниц студии.

Таким образом, за 14 лет продуктивной работы студии «Возрождение» удалось внести вклад в сохранение традиционной культуры Татарстана, популяризацию ремесленных традиций. Особым достижением деятельности Р.С. Фаттаховой и студии «Возрождение», их вкладом в историю культуры является *возрождение многопарной техники плетения*, являющейся некогда «визитной карточкой» рыб-нослободского кружева.

18 мая 2021 года в селе Рыбная Слобода состоялся «День плетёного кружева» – праздник истории, культуры и искусств, собравший опытных и юных кружевниц, обладателей частных коллекций кружева, исследователей. Идея организации его очень своевременна и перспективна, способствует сплочению мастеров, привлечению внимания к проблеме сохранения традиционных ремёсел, популяризации кружевоплетения в Татарстане и за его пределами, а регулярное его проведение может стать катализатором развития туристской привлекательности региона.

Несмотря на большой уже творческий путь, инициативная группа сталкивается с рядом сложностей; для продолжения важного для всей республики дела по сохранению и развитию традиций кружевоплетения необходима всесторонняя поддержка инициатив творческого коллектива:

– Поддержка заказами (как для костюмов частных ценителей, так и официальными заказами от министерств и ведомств – для торжеств, проведения приёмов, оформления интерьера). Большие серьёзные заказы необходимы для уникальной в своём роде студии.

– Информационная (продвижение, освещение их деятельности, публикация каталога работ, сколков для учебных заведений).

– Научно-методическая (быстрый доступ к музейным фондам для работы по изучению и реконструкции изделий, разрешение на копирование изделий, представляющих историческое достояние).

– Материально-техническая поддержка (несмотря на продуктивную работу и важность их дела, у студии до сих пор нет постоянного помещения для занятий и практической работы – выделили только помещение для хранения валиков и общих холл для занятий, где тяжело сосредоточиться и холодно, поэтому кружевницы занимаются всего

один раз в неделю – то в Районном доме культуры, то при музее. Необходимо ещё и выставочный зал с постоянной экспозицией, где можно было встречать и гостей района, и туристов. Транспортная проблема стоит не так остро – автобус для необходимых творческих поездок студии предоставляет Районный дом культуры).

Таким образом, рассмотренная хронология развития рыбнослободского кружевоплетения свидетельствует о трансформации данного художественного ремесла: о переходе из формы домашних занятий в профессиональное ремесло и промысел, в декоративно-прикладное искусство.

Истории кружевоплетения Татарстана присущи общие с другими круженными центрами России процессы: наличие школы кружевниц, взлёт в конце XIX – начале XX вв.; спад во второй половине XX в. и восстановление в конце XX в., «лежащее на плечах» нескольких мастерниц. Сегодня кружево развивается на фоне возросшего интереса к старинным ремёслам. В начале XXI в. наметились оптимистические тенденции в изучении кружевоплетения Татарстана, возрождении ремесла в деятельности современных мастеров. Но инициативы кружевниц Республики Татарстан нуждаются во внимании общественности, поддержке местных органов власти, и особенно в обеспечении заказами.

### *Исторический анализ развития художественного языка кружевоплетения Татарстана*

Рассмотрев образцы рыбнослободского кружева разных периодов, можно выделить некоторые особенности развития его художественного языка<sup>1</sup>.

Для второй половины XIX в. характерна целостность композиции, скупые средства (применение одного – трёх мотивов в одном изделии), условный декоративный язык, ритмичность в построении орнамента в полосе мерного кружева, активная роль скани в тон изделия (оба центра) или голубого цвета (рыбнослободское кружево). Основные мотивы – это зигзаг и ромбы различного наполнения. Используется сочетание материалов: кружево, текстиль, кружево.

В конце XIX в. распространение сцепного кружева обуславливает ведущую роль рисунка, сколка, мастерства художника; при этом мерное кружево сохраняется. Характерен символический образный язык в композиции, изготовление «штучных» изделий, т. е. кружево применяется самостоятельно, без текстильного полотна. Плетут кружева русские, используют в обиходе русские, мордва, марийцы, чуваша и кряшены.

В начале XX в. происходит усложнение композиций, применяется разнообразие художественных средств, сочетание пяти-восьми моти-

<sup>1</sup> Примечание: однако, данный вопрос ещё требует более глубокого и систематического изучения.

вов в одном изделии, их вариации и комбинации. Появляются изделия с акцентом в центре и «рамкой» – замкнутым контуром-обводкой по периметру изделия, что, на наш взгляд, связано с влиянием станкового искусства, участием профессиональных художников в разработке сколков. Интересным приемом является применение нескольких цветов скани в одном изделии (синий с голубым, красный с чёрным).

В первой половине XX в. проявляется трансформация традиционных мотивов кружева, появление советской тематики и атрибутики (мотивов «звезда», «парашют»), агитационной роли текстиля и кружева в частности. Для мастеров определяющим стало использование минимальных средств (графичность силуэта), цветная скань не встречается.

Ко второй половине XX в. усиливается изобразительность (а не условный декоративный язык, характерный для второй половины XIX в.). Уходит функциональное назначение кружева, создаются преимущественно кружевные панно – станковые композиции, оформлённые в рамы. Активное участие в выставках приводит к возрастанию роли художника в изготовлении кружев. Отмечена тенденция перехода орнаментального языка многопарного кружева (с характерными мотивами ромба) в технику вязания крючком.

Для начала XXI в. характерно изготовление авторских изделий в сцепной технике (панно – станковые композиции в интерьере, фрагменты костюма, кружевные «ювелирные» украшения, сувениры), изготовление индивидуальных изделий по заказу, для выставок. Сохраняется тенденция применения кружева к деталям костюма и «городским» вещам; мерное кружево не делают – утрачены технологии. Выделяются эксперименты в сочетании материалов: кружево, текстиль, другие материалы (бусины, бисер), применение разноцветных нитей в полотнянке, а не только в скани. Обязательна художественная подготовка мастериц; прослеживается активное взаимодействие кружевниц, стирание региональных границ, зависимости от этнической принадлежности.

В 2010-е годы важной чертой становится внимание к региональным особенностям и культурному наследию, обращение к мотивам конца XIX – начала XX века, цитирование и репликация, поиск новых форм на основе исторических образцов, введение мотивов и материалов кожаной мозаики, войлока. Прослеживаются сдержанность и такт в применении разнообразия средств.

### *Пути актуализации кружевоплетения в современной культуре Татарстана*

Рассмотренный исторический пласт развития кружевоплетения как части традиционной художественной культуры края необходимо

использовать в современном мире. Обозначим направления и возможные пути его актуализации в современной культуре Татарстана.

Реконструкции многопарного рыбнослободского кружева, изготовление копий старинных кружев из музейных фондов<sup>1</sup> перспективны для действующих экспозиций, организации передвижных выставок с целью популяризации кружевоплетения в Татарстане и за его пределами. Проведение конкурсов, массовых культурных мероприятий (таких как Караван в с. Русское Никольское, Спасская ярмарка в г. Елабуга), востребованность произведений и интерес населения, признание мастериц государственными структурами, участие в профессиональных конкурсах способствуют профессиональному росту кружевниц.

Среди приоритетных направлений в «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 г.» [18] – развитие сельской культурной среды, обеспечение устойчивого развития малых исторических городов и сельских поселений как центров культурного туризма, средства привлечения инвестиций и популяризации туристской привлекательности России. Отмечается важность сохранения жизнеспособности ремесла именно в месте традиционного бытования [17], в соответствующих природно-географических условиях, поэтому необходимо поддерживать жителей и исторически важных ремесленных поселений Татарстана, возрождающих ремёсла в местах их традиционного бытования, в частности кружевоплетение на коклюшках.

Задача по использованию потенциала кружевоплетения, представляющего историко-культурную ценность как часть нематериального культурного наследия, должна решаться в комплексе с соответствующим ландшафтом, что в с. Рыбная Слобода наиболее перспективно благодаря наличию инфраструктуры (хорошей дороги, транспортной доступности от Казани, действующего музея и культурных учреждений), красивых пейзажей с полноводной рекой, славой старинного ремесленного села. Благодаря энтузиастам-мастерам, в первую очередь подвижничеству и творческой, организационной энергии и широте мышления её руководителя Р.С. Фаттаховой, деятельность студии кружевоплетения «Возрождение» в с. Рыбная Слобода может стать катализатором развития туристской привлекательности всего района, в т. ч. средством расширения внутреннего туризма. Тогда вскоре Рыбнослободское кружево по праву станет брендом РТ, наравне с кожаной мозаикой и золотым шитьём.

---

<sup>1</sup> Примечание: кроме студии «Возрождение» с. Рыбная Слобода также с 2015 г. и казанской кружевницей Д.Р. Багаутдиновой начата работа по реновации многопарного рыбнослободского кружева из фонда Национального музея Республики Татарстан.

Возрождение *многопарного* кружева – новая важная страница в сохранении традиционных ремёсел Татарстана.

Подводя итоги, отметим, что приведённый нами пример – инициатива рыбнослободских кружевниц – нуждается во внимании общественности, поддержке местных органов власти, в обеспечении заказами и не менее – в моральной поддержке. При внимании государства, научных кругов и широкой общественности нам представляется возможным дальнейшее развитие кружевоплетения в направлениях реконструкций исторических образцов, культурного-познавательного туризма, возрождения села как центра художественных ремёсел.

Рыбнослободское, как и другое кружево Татарстана – ныртинское, не такое известное, как вологодское или елецкое, но должно изучаться и сохраняться как часть национальной культуры региона. Только тогда возрожденное кружево края сможет составить достойную конкуренцию произведениям других прославленных центров кружевного производства России. Историко-культурное значение кружевоплетения и других традиционных видов художественных ремёсел для развития Татарстана связано с их ролью в формировании культурного многообразия, своеобразного развития русского ремесла в полиэтнической среде, в распространении в обществе идей о бережном отношении к наследию, сохранении связи поколений, обогащения духовного мира человека.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Альбом образцов кружевных изделий рыбнослободской артели «Разнопромысловик». Фонд НМ РТ, КП-9957.

2. *Бурганова А.Ф.* Кружево Рыбнослободского края: история развития и современное состояние // Многогранный мир традиционной культуры и народного художественного творчества: Материалы Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского конкурса AR/VR «Хакатон в сфере культуры», Казань, 12 октября 2020 года. – Казань: Казанский государственный институт культуры, 2021. – С. 24–26.

3. *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Декоративное искусство Татарстана. – Казань: Фэн, 1995. – 191 с.

4. *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Рыбнослободский и Ныртинский кружевные промыслы // Искусство русского народа: каталог выставки, 27 февраля – 27 мая 2014 г. – Казань: Заман, 2014. – С. 14–17.

5. *Воробьев Н.И.* Художественные промыслы Татари в прошлом и настоящем. – Казань: Гос. музей Татар. АССР, 1957. – 42 с.: 18 л. ил.

6. *Гангур Н.А.* Материальная культура кубанского казачества: опыт исторической реконструкции (конец XVIII – начало XX века): автореф. дис. ... д-ра ист. наук. – Москва, 2010. – 44 с.

7. *Давыдова С.А.* Очерк кружевной промышленности в России / Кустарные промыслы России. Женские промыслы в очерках С.А. Давыдовой, Е.Н. Половцовой, К.И. Беренс и Е.О. Свищерской. – СПб.: Типо-Литография «Якорь», 1913. – 440 с.

8. *Журавлёва О.Ф.* Атрибуция образцов кружев из частных коллекций по материалам выставки «Кружево напоказ» // История кружева – история страны: сборник статей Межд. науч.-практ. конф. 3 ноября 2016 г. / сост. Е.А. Рычкова. – М.: Технологии рекламы, 2017. – С. 125–132.

9. Золото-серебряное кружево XVII – начала XX века в собрании Сергиево-Посадского музея. Каталог / сост. и автор вступит. статьи Г.К. Баранова. – М.: Изд-во РА «СОРЕК», 1993. – 96 с.

10. *Климова Н.Т.* Народный орнамент в композиции художественных изделий. Цветное коклюшечное кружево. – М.: Изобр. искусство, 1991. – 224 с.

11. *Косолатов В.Н.* Кустарные промыслы Казанской губернии. Выпуск IX. Промыслы по обработке волокнистых веществ. – Изд-во Казанского губернского земства. – Казань: Типо-лит. В.М. Ключникова, 1905. – 38 с.

12. *Кульбака Н.Э.* История дворянского рода Донауровых. – М.: Старая Басманная, 2013. – 182 с.

13. Кустарно-промысловая кооперация ТР в 1928–1929 году. Годовой отчет о деятельности Таткустпромкредитсоюза и его системы за 1928–1929 год. – Казань: Изд-во Таткустпромкредитсоюза, 1930. – [68] с.

14. *Нечвалода Е.Е.* Ремёсла и промыслы, связанные с обработкой дерева, в русских селах 3 и 4 станом Златоустовского уезда Уфимской губернии // Вестник Института истории, археологии и этнографии. – 2017. – № 4 (52). – С. 74–88.

15. *Нечвалода Е.Е.* Традиционная одежда русских Белокатайского района РБ в конце XIX – начале XX в. // Вестник Академии Наук РБ. – 2017, Т. 24. – № 3 (87). – С. 54–62.

16. *Обрезкова А.П.* История развития кружевоплетения в Казанской губернии (XIX–XXI вв.). Этнохудожественные традиции и язык символов. – Казань: Астория, 2006. – 28 с.

17. Постановление № 130 Кабинета Министров РТ от 12.03.2010 «Об установлении мест традиционного бытования народных художественных промыслов на территории Республики Татарстан». – URL: <http://docs.cntd.ru/document/917037167>. – (дата обращения 22.11.2012).

18. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года, утверждена распоряжением Правительства РФ № 326-р от 29 февраля 2016 г. – URL: <http://government.ru/media/files.pdf>. – (дата обращения 08.12.2016).

19. *Тимофеева Е.Н.* Изучение, сохранение и развитие русского кружевного промысла в Татарстане в конце XX – начале XXI вв. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: материалы Междунар. науч.-практ. конф. 31 октября – 4 ноября 2012 г. (сб. ст.) / под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станкович-Денисовой. – СПб.: НП-Принт, 2013. – Вып. 3. – С. 353–358.

20. *Тимофеева Е.Н.* История кружевоплетения Казанского края в конце XIX – начале XXI вв. // История кружева – история страны: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. 3 ноября 2016 г. / сост. Е.А.Рычкова. – М.: Технологии рекламы, 2017. – С. 71–78.

21. *Тимофеева Е.Н.* Мотивы Рыбнослободского кружева и их историческая трансформация во второй половине XIX – начале XXI в. // Культура и цивилизация. Научный журнал по культурологии. Т. 7. – 2017. – № 1А. – Ногинск: Аналитика Родис. – С. 581–591.

22. *Тихонова А.Ю.* Особенности становления полиэтнической культуры Симбирско-Ульяновского региона // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. – 2006. – № 3. – С. 275–279.

23. Тихонова А.Ю. Философские, этносоциальные и искусствоведческие основания исследований художественных ремёсел как части региональной культуры // Поволжский педагогический поиск. – 2017. – № 3 (21). – С. 56–64.

24. Токсубаева Л.С. Русское народное искусство Казанского Поволжья XIX–XX веков: деревянная домовая резьба, вышивка, бранное ткачество, кружево. – Казань: Центр инновационных технологий, 2014. – 140 с.

## АТРИБУЦИЯ КОЛЛЕКЦИИ АРАБОГРАФИЧНОЙ РУКОПИСНОЙ КНИГИ ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ РТ

*Ф.Г. Ваганова*

Автором впервые исследуются арабографичные рукописные книги, входящие в коллекцию Отдела графики ГМИИ РТ. Археографический анализ книг позволил установить название произведений и их авторов, а также выявить имена переписчиков книг и время создания рукописей. Данные, полученные в результате исследования, позволяют сделать вывод, что две из четырёх книг коллекции являются памятниками татарского рукописного книжного искусства.

**Ключевые слова:** книга, арабографичная книга, рукописная книга, татарская рукописная книга.

## COLLECTION OF ARABIC MANUSCRIPT IN THE COLLECTION OF THE STATE MUSEUM OF FINE ARTS OF RT

*F.G. Vaganova*

The author first examines manuscripts by Arabic letters included in the collection of the graphics department of The State Museum of Fine Arts of the RT. Archeographic analysis of books allowed to establish the name of the works and their authors, as well as to identify the names of the copyists of books and the creation of manuscripts. The data obtained from the study suggest that two of the four books of the collection are the monuments of Tatar handwriting book art.

**Keywords:** book, Arabic book, handwritten book, Tatar handwritten book.

Казань по праву может гордиться богатейшими фондами восточных (арабографичных) рукописей и печатных книг в собрании крупнейших хранилищ города: в Отделе редких и рукописных книг НБ им. Н.И. Лобачевского К(П)ФУ, Центре письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ и Отделе редких книг НБ РТ. Но есть в городе и небольшие собрания древних книг, среди которых – коллекция Отдела графики Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ), которая начала пополняться памятниками арабографичного книжного искусства в 1980-е годы. В этом велика заслуга научного сотрудника музея Р.Г. Шагеевой, по инициативе которой привозились книги из экспедиций по городам и сёлам Татарстана. Вторым важным источником пополнения фонда являются поступления от частных лиц. Из

двадцати шести арабографических книг в коллекции четыре рукописные и двадцать две печатные книги.

Несмотря на то, что коллекция по численности небольшая, она оставалась до настоящего времени вне поля зрения исследователей. Коллекция, в которую входят книги религиозного содержания, включая священную книгу мусульман Коран, сочинения известных восточных авторов и татарских просветителей нами исследована и описана впервые. Целью нашего исследования является археографическое описание рукописных книг, входящих в коллекцию Отдела графики ГМИИ РТ. Наша задача состояла в выявлении книг, переписанных татарскими каллиграфами.

В основе описания рукописной книги лежит максимально тщательное изучение всех её параметров. При описании нами использовалась следующая структура:

1) порядковый номер описываемого сочинения;  
2) шифр, под которым сочинение значится в Отделе графики ГМИИ РТ;

3) название произведения на русском языке, авторство произведения. Если название в рукописи отсутствует, то данный факт отмечается в описании. Если сочинение переводное, по возможности указывается полное имя или прозвище переводчика;

4) датировка рукописи и место переписывания. Если данные о месте переписывания в сочинении не указаны, в описании отмечается: «место переписки не указано»;

5) имя переписчика рукописи;

6) характеристика палеографии и языка памятника;

7) наличие кустод и пагинации. В книжном искусстве арабомусульманских народов кустодой называется первое слово следующей страницы, написанное в нижнем правом углу предыдущей страницы. Кустода является обозначением порядкового номера страницы. Пагинация – обозначение страниц последовательными порядковыми номерами – в рукописях, находящихся в собрании ГМИИ РТ отсутствует, так как этого требуют условия хранения книг в музеях;

8) характеристика материалов, используемых при переписывании книги: бумага (отмечаются наличие филигранный, штемпеля), чернила, используемые каллиграфом при переписывании;

9) иллюминированность книги. Данный раздел описания включает не только характеристику украшений в рукописи, но также характеристику форм печатей (круглые, овальные, квадратные, прямоугольные и т. д.) с прочтением (если возможно) имеющихся на них легенд. Кроме этих данных мы старались по возможности полно фиксировать различные владельческие записи, глоссы и пр.;

10) характеристика переплёта включает: материал изготовления крышки переплёта и корешка, оформление крышки переплёта, наличие и качество переплётного листа;

11) указание формата и размера книги;

12) источники поступления книги в хранилище.

Археограф, работающий с арабографичной рукописной книгой, должен владеть основами палеографии, обязательно знать историю восточной литературы, иметь представления об истории языка и исторической диалектологии. В связи с этим, с целью максимально точного атрибутирования, работа с рукописями проводилась совместно с казанским исследователем, кандидатом наук С.М. Гилязутдиновым.

Не менее важно в исследовании рукописной книги иметь представления о художественных стилях, орнаментике рукописных памятников и о миниатюрах, иметь хотя бы основные представления о технике, украшениях переплётных. Одним из важных моментов в описании рукописи является характеристика бумаги, так как данная информация позволяет датировать книгу. Сложность этой части работы заключалась в том, что для определения филиграни, нахождения соответствующего вида знака на бумаге, необходимо специальное оборудование. Техническая оснащённость ГМИИ РТ не позволяет выполнить эту часть исследования в полной мере, что привело к необходимости лишь визуального анализа бумаги. Татарские каллиграфы использовали бумагу российского производства, которая отличается от восточной наличием водяных знаков. В связи с этим, описывая бумагу в книгах, переписанных в странах арабо-мусульманского Востока, при обозначении качества бумаги используем термин «восточная», в рукописях, переписанных татарскими каллиграфами, – «русская».

#### 1. Инв. № 209

Сборник, в который входят:

1) Комментарий на персидском языке на вторую главу арабского грамматического сочинения аль-Му‘иззи, приписываемого ‘Иzz ад-Дину Занджани (был жив около 655/1257) (Лл. 2 Б–16 Б). До революции 1917 года неоднократно издавался в Казани, был одним из основных учебников в татарских медресе [1: 100].

2) Л. 28 Б–41 А – та же книга по арабской грамматике.

3) Л. 42 Б–53 А – та же книга по грамматике.

4) Л. 59 Б–102 А – «Комментарий к «‘Авамил ал-ми‘а» («100 спряжений»). Анонимный комментарий на отдельные части сочинения «ал-‘Авамил ал-ми‘а» 5) Абд ал-Кахира Джурджани (ум. 471/1078) [3: 66].

Л. 122 Б–124 Б – «Горбат-наме» («Сказание о чужбине») – поэтическое произведение, но автор не известен.

Дата переписки: 1862 г. (Л. 103 А).

Имя переписчика: Шакир ибн 'Абдель Жаббар (Л. 103 А).

Почерк: насталик, на персидском языке. Кустоды имеются. Бумага: «русская», плотная, не лощёная, белая, на просвет без водяных знаков. Чернила чёрные, ключевые слова выделены красными чернилами. Иллюминированность: на Л. 12 Б – миниатюра с изображением карты, выполнена акварельными красками. Миниатюра не является иллюстрацией к произведению и дополнена подписями личного характера (отмечено, что в 1900 году началось строительство дома).

Лл. 43 Б, 49 Б, 105 Б – небрежно исполненные акварельными красками унваны, которые даны в начале каждой части книги. В основе рисунка унванов на Лл. 43 Б, 49 Б явно прослеживается условное изображение «домика». В рисунке унвана на Л. 105 Б прочитывается изображение «древа жизни» – мотив популярный в татарском декоративно-прикладном искусстве. Интерпретация данного мотива прослеживается и в декоре «фронтонного условного «домика» на Л. 43 Б. Л. 46 А – популярный в татарском декоративно-прикладном искусстве орнаментальный мотив «ваза с цветами». Л. 41 Б – печать с легендой «Шакир бин Габдельджаббар 1864 г., Л. 42 А – нарисованная от руки печать с легендой «Шакир бин Габдельджаббар», Л. 105 А – печати с легендами: 1) Шакир бин Габдельджаббар; 2) Габдеррахим бин Габдельхасан; 3) печать без легенды.

Переплёт: картонный, обтянут тканью. Корешок из холщовой ткани. Внутренняя сторона крышки переплётки оклеена составным переплётным листом из белой бумаги. Формат: 15×10 см, размер текста 6×9 см. Количество страниц: 137. Передана в Отдел графики ГМИИ РТ жителем Казани Хайруллиним 3.08.1983 г.

2. Инв. № 230

Поэма «Касидат ал-Бурда» («Поэма о плаще»), автор арабский поэт Шараф ад-Дин Абу 'Абдаллах Мухаммад ал Бусири (608–694/1213–1296) [1, с. 91]. Произведение было популярно в мусульманском обществе, изучалось в медресе [5, с. 43]. Поэма состоит из 162 бейтов. Дата окончания переписки: начало 1880-х годов. Переписана: Шакирджаном Тагировым [4, с. 4–6; 6, с. 553].

Почерк: насх. Чернила чёрные. Кустоды имеются. Бумага: «русская», не лощёная, кремового оттенка. Иллюминирование: начало текста оформлено унваном в виде фестончатой арки, заполненной орнаментом. Орнамент выполнен акварельными красками. Страницы очерчены сложной двойной рамкой золотом и красными чернилами. На Лл. 1 А, 2 А, 19 Б – печать переписчика книги с легендой «Шакирджан Тагиров».

Переплёт: Цельнокройный кожаный переплёт. Кожа тёмно-серого цвета, крышка переплёта оформлена тиснёмым орнаментом. Внутренняя сторона крышки переплёта оклеена составным переплётным листом из белой бумаги.

Формат: 13×25 см (по обложке), 13×19,8 см (по странице). Количество строк/страниц: 11/19. Подарена музею родственниками Ш. Тагирова в 1980-е годы.

### 3. Инв. № 231

Название отсутствует, по содержанию – это сборник молитв, прославляющих пророка Мухаммада. Дата окончания переписки: 28 мухаррам 1187/1804 г. (Л. 122 А). Переписчик: ‘Абдельхаким. Почерк: насх. На арабском языке. Кустоды имеются. Бумага: «восточная», средней плотности, не лощёная, кремового цвета, на просвет без водяных знаков. Написано чёрными чернилами, некоторые слова выделены чернилами красного и зелёного цвета.

Иллюминированность: широкие рамки прочерчены золотом.

Л. 15 Б – миниатюра с изображением святынь Мекки и Каабы.

Л. 16 А – миниатюра, изображающая сад пророка Мухаммада в Медине.

Л. 13 А – страница оформлена унваном.

Переплёт: картонный, обтянут кожей. В центре по продольной оси с тиснёмым элементом торондж и двумя пальметтами. По сохранившемуся фрагменту тиснения можно сделать вывод, что пространство торонджа и пальметт было заполнено мотивами цветочного орнамента, без легенд. Корешок кожаный. Внутренняя сторона крышки переплёта оклеена бумагой розового цвета.

Переплёт в плохой сохранности (только одна часть крышки переплёта) и с дефектами. Формат: 10×15,5 см (по обложке), 5×9,5 см (по странице). Количество строк/листов: 11/124.

### 4. Инв. № 314

Рукописный Коран. Полный список. Дата окончания переписки: 13 ноября 1214/1831 г. Имя переписчика неизвестно. Кустоды имеются. Бумага: «восточная», средней плотности, желтоватого цвета. Почерк: насх, чернила чёрные, названия сур выделены киноварью. Иллюминированность: текст заключён в двойную, на некоторых страницах – тройную рамку, выполненную золотом, красными и синими чернилами. Развороты страниц: Л. 9 Б–10 А; Лл. 242 Б–243 А; Лл. 416 Б–417 А оформлены искусно выполненным шарлоухом.

Л. 1 Б – имеется запись, выполненная одним из владельцев книги: «1887 августа. В половине седьмого утра случилось солнечное затмение».

Переплёт: крышки картонного переплёта, обтянутого кожей, оформлены тиснёными рамками и тремя тиснёными торонджами (центральный большего размера), расположенными в центре по продольной оси и заполненными орнаментом. Имеется клапан-забана, защищающий страницы от повреждения, на котором так же имеется тиснёный торондж. Внутренние стороны крышек оклеены бумагой, расписанной в технике мармирования.

На Л. 706 А – печать с легендой: «Фаетхан Мансуров». Количество строк/ листов: 12/704. Формат: по обложке 27,5×16,5 см; по страницам 16,5×27 см.

Исследование арабиграфических книг из собрания Отдела графики ГМИИ РТ позволяет сделать следующие выводы. Все книги датируются XIX веком, в каждой книге каллиграфы оставили записи, подтверждающие дату переписывания. Книга под инвентарным № 209 переписана почерковым стилем «настаалик», он был популярен в татарском рукописном искусстве в XIX веке. В оформлении унванов указанной книги используются мотивы «древо жизни» и «домик», популярные в татарском декоративно-прикладном искусстве. Исследование бумаги даёт основание сделать вывод, что книга инв. № 209 является памятником татарского рукописного книжного искусства.

Книги под инв. № 230, 231, 314 переписаны почерковым стилем «насх». Произведение «Касидат ал-Бурда» (инв. № 230) переписано Ш. Тагировым, известным деятелем татарской культуры, педагогом, преподавателем Казанской Татарской Учительской Школы.

Таким образом, две книги (инв. № 209, 231) из собрания Отдела графики ГМИИ РТ являются памятниками татарского рукописного книжного искусства. Место переписки книг под инв. № 231 и 314 не указано, но археографический анализ позволяет атрибутировать их как произведения восточного, среднеазиатского книжного искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Гилязутдинов С.М.* Описание рукописей на персидском языке из хранилища ИЯЛИ. – Казань: Фикер, 2002. – 252 с.
2. *Гилязутдинов С.М.* Описание рукописей на персидском языке из хранилища ИЯЛИ. Вып. 2. – Казань: Фикер, 2006. – 189 с.
3. *Гилязутдинов С.М.* Описание рукописей на персидском языке из хранилища ИЯЛИ. Вып. 3. – Казань: Фикер, 2007. – 288 с.
4. *Вагапова Ф.Г.* Шакирджан Тагиров – просветитель, просветитель, художник // Шакирджан Тагиров – просветитель, просветитель, художник. К 150-летию со дня рождения. – Казань, ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2008. – С. 4–6.
5. *Сафиуллина Р.* Арабская книга в духовной культуре татарского народа. – Казань, 2003. – С. 43.
6. Татарский энциклопедический словарь. – Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 1998. – С. 553.

## КАЛЛИГРАФИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ УЧЁНОГО-ПРОСВЕТИТЕЛЯ, КАЛЛИГРАФА РАИФА МАРДАНОВА

*Р.А. Абзалина*

В статье речь идёт о татарском учёном-просветителе, текстологе, авторе многих монографических трудов в области татарской литературы, био-библиографических исследований, кандидата филологических наук Раифе Фатхулбаяновиче Марданове.

Как результат своих интересов по жизни, по научно-исследовательским изысканиям всю его творческую биографию сопровождает занятие арабской каллиграфией, что вылилось в авторскую коллекцию каллиграфических миниатюр.

**Ключевые слова:** Раиф Марданов, татарская культура, каллиграфия, миниатюра, Национальный музей Республики Татарстан.

### CALLIGRAPHIC MINIATURES OF THE SCIENTIST-EDUCATOR, CALLIGRAPHER RAIF MARDANOV

*R.A. Abzalina*

The article «Calligraphic miniatures of the scholar-educator, calligrapher Raif Mardanov» deals with the Tatar scholar-educator, textual critic, author of many monographic works in the field of Tatar literature, bio-bibliographic research, Candidate of philological sciences Raif Fatkhulbayanovich Mardanov.

As a result of his interests in life and research, his entire creative biography is accompanied by Arabic calligraphy, which resulted in the author's collection of calligraphic miniatures.

**Keywords:** Raif Mardanov, Tatar culture, calligraphy, miniature, National Museum of the Republic of Tatarstan.

В фондах Национального музея Республики Татарстан хранятся небольшие коллекции книг, шамаилей, печатей, даже образцы мозаичных панно Булгарских зданий с надписями на арабской графике. В связи с двойной сменой алфавита в первой трети и к концу XX века культура арабографического письма, которыми татары пользовались тысячу лет, ушла в забвение. И всё духовное наследие, сохранившееся на арабской графике, осталось лежать в сундуках, в чердаках, завёрнутое в бумаги, тряпочки, ожидая тех, кому они были предназначены.

В 1997 году по инициативе молодых учёных, художников Раифа Марданова, Сулеймана Рахимова, Рамиля Миннуллина, Шамиля Насырова начинает выпускаться серия книг по истории татарской культуры «Шәхесләребез» («Знаменитые личности») [1–8]. Особенностью этой серии является не только то, что в них собран энциклопедически необходимый материал об этих личностях, с фотографиями, биографическими данными, образцами их творчества, документами, письмами, но и внешнее оформление сопровождалось очень достойно: на обложке каждой книги по вертикали сверху вниз с архитектурным совершенством установлены имя и фамилия этой личности, а в форзаце – самое ёмкое

высказывание не менее достойной личности о нём. Раиф Марданов в 9 томах из серии «Шәхесләребез» является автором или соавтором, в то же время в них же – автором каллиграфических миниатюр.

Раиф Фатхулбаянович Марданов родился в деревне Табарли Агрызского района Республики Татарстан в 1964 году в семье служащих: отец – ветеринарный врач, мать – учительница. После окончания средней школы в деревне он работает в Ижевске резчиком по дереву на фабрике художественных товаров, художником в родном селе. В 1985–1990 годы выучился в Казанском университете. Закончив факультет татарской филологии, истории и восточных языков в 2003 году, работал заведующим Отделом татарской литературы и краеведения, заведующим Отделом рукописей и редких книг НБ РТ. Ещё в студенческие годы проработав лаборантом по изучению древних источников арабской письменности в археографической исследовательской лаборатории КГУ и редактором научно-популярной литературы Татарского книжного издательства, накопил практический опыт к настоящей научной деятельности [12, с. 143–145].

В декабре 1999 года он защитил кандидатскую диссертацию на тему: «Вопросы литературы в журнале «Шура» (1908–1917) под руководством Миркасима Абдулахатовича Усманова (1934–2010).

С 2003 по 2007 годы он – доцент кафедры татарской журналистики факультета журналистики и социологии КГУ.

С осени 2007 года работает научным сотрудником в Национальной библиотеке Республики Татарстан: готовит к публикации памятники письменного наследия на арабской графике, сохранившиеся и заново комплектованные в библиотеке.

Им создано всего 30 книг из серии «Татарская археография». В 1991–2007 годы – в годы появления повышенного интереса к наследию, вёл курсы «Арабская каллиграфия», «Татарская палеография» на факультете татарской филологии, истории и восточных языков КГУ в 1991–2000 годы. «Древнетатарская письменность» на историческом факультете в 1994–1997 годы, «Виды татарской письменности» на факультете журналистики и социологии, в 1998–2005 годы на историческом факультете Татарского государственного гуманитарного института читал курсы «Древнетатарская письменность», «Татарская палеография».

В области арабской письменности Раиф считает своим наставником Джамиля Габдулхаковича Зайнуллина (1946–2020), который всегда поддерживал его в творческих начинаниях, даже опубликовал его первые опыты в пособии для студентов «Виды арабского письма». А большим толчком в стремлении к совершенству ему дали художественные образцы каллиграфа Кадырова Рашида Максумовича (1954–2021),

написавшего множество текстов арабской каллиграфии в почерке «нәсех». Соратником в просветительских начинаниях Раиф Марданов считает Джаудата Салимовича Миннуллина (1953–2019) [10–11], с которым они в многотиражных татарских журналах «Азат хатын», «Ялыкын», «Казан утлары» размещали конспекты – учебные пособия для желающих самостоятельно выучить арабское письмо, чтоб они тоже смогли прочитать письма с фронта, истории семей и всё наследие, которое у татар смогли сохраниться в чердаках – завещания внукам.

В 90-е годы перестройки – эти молодые люди, которые выучились дома самостоятельно приняли эстафету «выучить других, чему научились сами».

В эти годы в Национальном музее Республики Татарстан одна за другой делались выставки посвященные декоративно-прикладному искусству татарского народа. Воспользовавшись этой возможностью, в каждой выставке находили раздел, где можно было рассказать о татарском просветительстве через искусство каллиграфии. Выросла целая плеяда художников, которые делали современные шамаили: Фирдаус Гильмутдинович Гирфанов (1940–2017), Рустам Шамсутов, Рустам Мухаметзянов, Ришат Саляхетдинов, Наджип Наккаш и др. О шамаилях в настоящее время более-менее известно. О них написаны монографии, диссертации, выпущены альбомы...

Хочется рассказать о новом явлении в книжной культуре татар. Попробуем её назвать «каллиграфическая миниатюра». В оформлении большинства книг серии «Знаменитые личности» использовалась каллиграфическая миниатюра, надпись на обложке с именем личности, и в форзаце – самое ёмкое высказывание не менее достойной личности о нём. Учёный Раиф Марданов, кому принадлежат эти «каллиграфические миниатюры» на книгах, что он прописал – все выражения выбирал сам – тем самым показав читателю своё отношение к личности, описанной им в данной монографии.

Например, на томе, посвящённом татарскому учёному-просветителю, журналисту и издателю Фатыху Карими почерком дивани написано такое выражение: «Тугры сүз, төпле фикер, халыкка мэхэббэт – бөек адәмнәрдә генә була торган сыйфатлар Фатыйхта...» (Праведность в слове, основательность в мыслях, любовь к народу у Фатыха – качества присущие только людям совершенным... Закир Рамеев) (НМ РТ 26556-10) [14].

О Ризаэддине Фахреддине словами поэта-просветителя Акмуллы: «Хөрмәтле – Ризаэддин бер камил зат. Акмулла. (Уважаемый Ризаэддин был совершенен. Акмулла) [15]. А слова Р. Фахреддина: «Язу белән шөгыйльләну сәбәпле, кайгылар онытыла вә гомер тынычлыкта үтәдер. Бу эш – олуг бер ганимәт. Ризаэддин бин Фәхрәддин. (Занятие письмом

отдаляет печаль. Жизнь проходит в покое. Этот труд – великое богатство) было написано для сборника учёного (НМ РТ, 26556-4) [16].

К книге о Хусаине Фаизханове: «Хөсәен Фәезхан – гыйльми тәрбияви реформаторчылыкның беренче каһарманы (Габдрахман Сәгъди)» (НМ РТ, 26566-15). (Хусаин Фаизханов – первопроходец в научно-воспитательном реформаторстве) [17].

Из баита о городе Булгар:

«Жиһанны тетрәтмеш иде синен олуг шәүкәтен,  
Кайда илен, кайда гыйльмең, кайда бөек дәүләтең?»

(Весь мир поражала твоя великая сила,  
Где-же твои бывлые богатства,  
где науки, где великое государство?) [18]

(НМ РТ, 26566-11). Эта работа опубликована в научной монографии Р. Шамсутова «Слово и образ татарского шамаяля» [13, с. 72–73].

Для тома о Ш. Марджани:

«Шиһабеддинебез бер иде. Кадер һәм кыйммәтене белмәк аның өчен түгел, безләр өчен ифтихардыр. Исмәгыйль Гаспринский. 1997» (Шигабуддин наш был один. Знать ему цену и дорожить им не ему, а нужен нам. Исмагил Гаспринский) (НМ РТ, 26566-8).

Р. Мардановым были подготовлены образцы разных почерков – чтоб и другие могли их распознать. Красиво и разными почерками написаны стихотворения Г. Тукая «Китап» (Книга) (НМ РТ, 26566-13). Почерком ругка стихотворение Дәрдменда «Каләмгә хитаб» (НМ РТ, 25566-12).

Когда туристам во время музейных занятий показываешь эти миниатюры из подлинного пера каллиграфа, без особо пламенных речей по нескольким строкам они понимают, что значит для татар эти два поэта: Тукай и Дәрдменд, как читаются под определённый назым эти стихи, тихий средневековый назым «Киссаи Йусуф» поэта Кул Гали:

«Гәүһәр таштыр һәр таш ләкин гәүһәр булмас,  
Тикмә кеше гәүһәр кадрен кыяс кылмас.  
Бу назымның кадереңе ахмак белмәс,  
Гакыйл кеше тыңлар, аңлар, белер имди».

(Алмаз – камень, но каждый камень – не алмаз.  
Любой человек не поймёт цену алмаза.  
Эту песню оценить не каждый сможет.  
Только разумный послушает, поймёт, познаёт.)

Каллиграфически особенно подходящим почерком написанные четыре строки «Йосыф көенә уку» (Чтение в распев) показывают всю поэтическую силу этой поэмы «Киссаи Йусуф», написанный ещё в XIII веке и дошедший в устах и в письме до сегодняшнего дня [19].

Творчество Раифа Марданова уже 20 лет назад получило очень правильную оценку Рустама Шамсутова – кандидата искусствоведения в его монографии «Слово и образ в татарском шамаиле (от прошлого до настоящего)» [13, с. 38, 138, 183]: «Раиф Марданов, подобно известному татарскому каллиграфу Б. Урманче, добивается художественной выразительности исключительно за счет стиливых особенностей в написании арабских букв. Подобная установка диктует выбор классических материалов, издревле используемых в каллиграфии, – бумага и тушь. Сходство с творчеством Б. Урманче проявляется и в тематическом плане: в своих каллиграфических композициях Р. Марданов широко использует слова народных песен, баитов, поговорок. Немногочисленные произведения автора отличаются индивидуальностью исполнения, демонстрируют профессиональное владение стиливыми канонами арабской каллиграфии».

По количеству этих миниатюр не очень много, но вполне достаточно для авторского альбома каллиграфа. Это было бы достойным пополнением к духовному наследию татарского народа как образец – учебное пособие начинающим каллиграфам.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Шигабутдин Марджани / сост.: Раиф Марданов, Рамиль Миннуллин, Сулейман Рахимов. – Альметьевск: Рухият, 1998. – 175 с.

2. Ризаэддин Фахреддин. Научно-биографический сборник / сост.: Раиф Марданов, Рамиль Миннуллин, Сулейман Рахимов. – Казань: Рухият, 1999. – 224 с.

3. Фатых Карми. Научно-биографический сборник / сост.: Раиф Марданов, Рамиль Миннуллин, Сулейман Рахимов. – Казань: Рухият, 2000. – 320 с.

4. Гайнулдин Ахмеров. Историко-документальный сборник / сост.: Раиф Марданов, Рамиль Миннуллин, Эльмира Салахова. – Казань: Память, 2000. – 384 с.

5. Газиз Губайдуллин. Научно-биографический сборник / сост.: Салман Губайдуллин, Эдуард Кульпин-Губайдуллин, Раиф Марданов, Ирек Хадиев. – Казань: Рухият, 2002. – 366 с.

6. Бертуган Рәмиевләр (Братья Рамеевы). Научно-биографический сборник / авт.-сост.: Лирон Хамидуллин, Раиф Марданов, Рамиль Миннуллин. – Казань: Рухият, 2002. – 368 с.

7. Хөсәен Фәезханов (Хусаин Фаизханов). Историко-документальный сборник / авт.-сост. Раиф Марданов. – Казань: Жьен, 2006. – 704 с.

8. Гали Рахим. Историко-документальный сборник / сост.: Раиф Марданов, Ирек Хадиев. Казань: Жьен, 2008. 480 с.

9. *Зайнуллин Д.Г.* Ассалямугайякум: основы письменного наследия / образцы написаны на арабской графике Р. Мардановым [С. 29–30, 100–139, 156, 161, 163]. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1993. – 175 с.

10. *Миннуллин Д.С., Марданов Р.Ф.* Гарәп әлифбасы нигезендә татарча язучу (Учимся писать-читать по татарски на основе арабской графики) / образцы написаны на арабской графике Р. Мардановым // Азат хатын. – 1989. – № 9. – С. 13–14; № 10. – С. 15; № 11. – С. 15; № 12. – С. 18–19; 1990. – № 1. – С. 14; № 2 – С. 15; № 3. – С. 19; № 5. – С. 15; № 6. – С. 13; № 9. – С. 14; № 10. – С. 23.

11. Миннуллин Д.С., Марданов Р.Ф. Гарэп элифбасы нигезендә татарча язу-уку (Учимся писать-читать по татарски на основе арабской графики): образцы написаны на арабской графике Р. Мардановым // Казан утлары. – 1989. – № 10. – С. 187–188; № 11. – С. 184; № 12. – С. 185; 1990. – № 1. – С. 184–187; № 2. – С. 179–186; № 3 – С. 183–186; № 4. – С. 187–188; № 5. – С. 187–188; № 6. – С. 186–188; № 7. – С. 187–188; № 8. – С. 183–184; № 12. – С. 80–181; 1991. – № 1. – С. 188–189; № 3. – С. 185–187; № 5. – С. 185–187.

12. Библиографический указатель / сост.: Г. Закирова, Р. Марданов. – Казань: Милли китап, 2014. – 151 с.

13. Шамсутов Р.И. Слово и образ в татарском шамаиле (от прошлого до настоящего). – Казань, 2003. – 199 с.

## ОБРАЗЫ ЧУВАШСКОЙ МИФОЛОГИИ В ЭМАЛЯХ ПРАСКИ ВИТТИ (ВИТАЛИЯ ПЕТРОВА)

*А.И. Мордвинова*

В статье рассматривается творчество Праски Витти (Петрова Виталия Петровича, род. 1936 г.), чей яркий талант, широта взглядов и высокий профессионализм позволили ему реализоваться в разных видах искусства. Он единственный художник в республике, кто овладел искусством горячей эмали. Так же, как в графике и живописи, им создано в этой технике сотни произведений. Понимая ценность традиционной культуры, Праски Витти взял её за основу своего творчества. В образах национальной мифологии он воплотил жизнеполагающие понятия и принципы своего народа, и собственные размышления о его судьбе.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Чувашии, Праски Витти, мифология, традиционная культура, искусство горячей эмали.

## IMAGES OF CHUVASH MYTHOLOGY IN ENAMELS BY PRASKI VITTI (VITALY PETROV)

*A.I. Mordvinova*

The article examines the work of Praski Vitti (Petrov Vitaly Petrovich, born 1936), whose bright talent, breadth of views and high professionalism allowed him to be realized in various types of art. He is the only artist in the republic who has mastered the art of hot enamel. Just like in graphics and painting, he created hundreds of works in this technique. Realizing the value of traditional culture, Praski Vitti took it as the basis of his work. In the images of national mythology, he embodied the life-setting concepts and principles of his people, and his own reflections on his fate.

**Keywords:** fine art of Chuvashia, Praski Vitti, mythology, traditional culture, hot enamel art.

Виталий Петрович Петров, широко известный под родовым именем Праски Витти, является заслуженным художником России, народным художником Чувашии, ярко проявившим себя как художник-монументалист, живописец, график, иллюстратор, мастер искусства горячей эмали. Высокий профессионализм и безграничная творческая

фантазия сделали его искусство выдающимся явлением в культурном пространстве страны. Ещё одной важной составляющей его произведений является выражение безмерной любви к своему народу: образы чувашской истории и мифологии, памятники традиционной народной культуры и весь сплав художественных явлений, а также жизненного уклада, нравственных и эстетических представлений чувашей стали для него источником вдохновения. Размышляя над судьбой своего народа, он различает его черты и особенности характера, которые сохраняли его в череде исторических событий, сформировали самобытную культуру.

В сложившейся очень рано собственной манере рисования и письма, художник явно тяготеет к декоративному стилю. Однако, изначальное значение этого определения – «украшать» – не вмещает всей глубины содержания его произведений, будь то живопись, графика или эмаль. Свообразие манеры художника исходит, конечно, из полученного образования: изначально – из академического – в Чебоксарском художественном училище (1954–1961), далее – монументально-декоративного – в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной (1961–1967). Не менее важно его погружение в мир чувашской культуры, носителем которой он является не только своим происхождением, но и в силу сознательного и кропотливого её изучения в течение всего творческого пути.

Сразу отметим, что рассматриваемый нами ракурс творчества характерен для всех видов станкового искусства, в которых работает Праски Витти. Он убеждён, что современные чувашские художники должны опираться на традиции родной культуры. В своём творчестве он одержим любовью к национальному: семейным обычаям, языку, поэзии, музыке, народному искусству. Это есть уже в ранних его произведениях, посвящённых поэме К. Иванова «Нарспи». Тогда же появились первые характерные черты его почерка: трансформация формы в сторону стилизации и схематизации, наполнение их содержанием, смыслом, адекватным тайному тексту древних орнаментов и мифических образов. Образы «чувашского мира» – главная тема его картин, рисунков и иллюстраций. Однако, в силу его исключительности, как единственного в республиках Поволжья художника-эмальера, возникла необходимость освещения именно этой стороны его творчества. Международный уровень его признания в этой ипостаси свидетельствуют многочисленные симпозиумы и творческие семинары по монументально-декоративному и эмальерному искусству, проходившие в России, Германии, Чехословакии, Испании и Венгрии. В них он не раз был не только участником, но и руководителем. Праски Витти показывал свои работы на выставках в самых разных частях

света, а его эмали вошли в коллекции многих музеев мира. Начиная с 1980-х гг. художником создано сотни произведений. Оставив за пределами статьи анализ технико-технологического процесса изготовления эмалей, мы поставили перед собой задачу рассмотреть содержательную и художественную стороны его произведений.

Характерной чертой работ Праски Витти является сложное композиционное построение, насыщение их многочисленными образами, предметами и элементами национального орнамента. Изобразительное пространство его произведений развивается вне правил перспективного построения. Оно многопланово и совмещает в себе приёмы живописного характера и графический стиль, геометрический способ распределения составляющих и наложение нескольких изображений друг на друга. Художник стилизует и трансформирует предметы, их взаимодействие на первый взгляд не логично. Найденные художником прежде композиционные решения в живописи и графике также получают реализацию в эмалях. Но, в отличие от живописи и графики, особая сложность их изготовления ограничивает художника в изображении деталей и не позволяет в большинстве случаев включать в их пространство тонкую прорисовку или моделировку форм. Ограничен он в эмалях и в возможности включать большие письменные тексты, как это часто делает в живописных и графических работах. Художник вводит их будучи уверенным в том, что вербальные и визуальные виды искусства родственны: ритм и пластика написанной строки сами по себе графичны. Поэтому не только смысл, но и рисунок слов становятся у него элементом изобразительной композиции. Но длинные тексты на эмалях не находят места. Лишь в серии «Венгерская поэзия» он попытался сделать из них значительную часть композиции. По этой причине художник поневоле должен делать строгий их отбор. В итоге произведения только обретают большую глубину и смысл. Эмали Праски Витти всегда отличались и ценились именно этим. Хотя и художественная сторона была высока по исполнимости. Кроме того, сам материал и техника исполнения придают произведению дополнительную ценность, не позволяющую мелкотемье.

Уже первые работы, исполненные Праски Витти в технике горячей эмали были посвящены национальной культуре. Серии «Чувашские мотивы» и «По мотивам поэмы «Нарспи» наметили основные тематические линии и стилистику. В итоге, «чувашский мир» стал сквозной темой для всех видов творчества художника. Чувашская мифология, дошедшая до нас в устном народном творчестве лишь фрагментарно, как считают историки, донесла до нашего времени представление чувашей о миропорядке и состав мифологического пантеона. В том или ином облики образы вошли в арсенал художников.

Касательно мифологии, интересно отметить, что архаичные космогонические представления народов Поволжья идентичны и утверждают трёхчастный по вертикали мир – верхний, средний и нижний. Попытки изобразить верхний и нижний находим в творчестве других художников, не только чувашских, но и марийских, удмуртских, мордовских, татарских и других республик Поволжья. Более того, этнофутуризм финноугорских народов стал крупным явлением европейской культуры. Художники погрузились в мир народной мифологии, активно используя в качестве изобразительного средства элементы народного традиционного искусства, главным образом вышивки, с её характерным геометрическим орнаментом.

Рассматривая в творчестве чувашских художников состав используемых образов мифологии, а именно, на наш взгляд, наиболее полно воплотивших «чувашский мир» – А.И. Миттова и Праски Витти – видим отсутствие собственно мифологических образов. Эта характерная особенность отличается, как нам кажется, характер именно чувашского народа. Например, такие распространённые, как боги и духи верхнего и загробного мира как *Туря, Ама, Пихалпар, Шуьттан*, статьи о которых, по утверждению авторов справочника «Чувашская мифология», занимают «около половины объёма справочника [4, с. 5]. Также не находим и воплощения легендарных героических или теологических и демонологических мифов. Преобладают образы реального мира, хотя и воплощающие в своём большинстве абстрактные понятия морально-этического характера. Главные «герои» этого списка – животные (конь, бык, волк, змея), птицы (вороны, ласточки, утки), деревья (дуб), предметы домашнего и хозяйственного назначения – собственно дом, изгородь, печь, очаг, топор, вилы и др. Однако, мы понимаем, что в картинах Праски Витти все они работают как символы основополагающих законов жизнеустройства чувашской общины.

В искусстве Праски Витти на первый план выходит средний мир – мир человека с его земными заботами. Все его многообразие – духовный и материальный пласты, законы нравственно-этического плана вмещаются в историю человеческой жизни. Отсутствие изображения богов, чертей, колдунов и прочих духов как таковых компенсировано символическими образами, кои в мифологии несут на себе разнообразную смысловую нагрузку: конь, дерево, птица, которые олицетворяют важные жизненные понятия, обладают, по древним преданиям, охранительные или магические свойства. Так и элементы чувашского орнамента, которые во всех культурах освящены жизнеполагающими смыслами, добавляют в рассказ художника новые краски.

В начале XX века, 1908 году, увидела свет поэма «Нарспи» Константина Иванова, ставшая уже классикой чувашской литературы.

Более столетия она вдохновляет художников на создание новых произведений. В первых же эмалях Праски Витти обращается к этой поэме, в которой К. Иванов «...навек стал символом и голосом чувашского народа, всеобъемлющим и рельефным выразителем души и духа нации» [1, с. 5]. Нарспи для художника навсегда стала героиней произведений. Её образ со временем обретает всё большую многогранность и, вмещая в себе не только человеческие черты, но и универсальные понятия мировоззренческого характера. Не случайно на изображении её облика возникают силуэты зверя, чаще всего волка, птицы, «всевидящего глаза», дома, дерева, элементов чувашского узора... Ю.М. Артемьев, анализируя общинный мир «Нарспи», пишет: «...мир чувашский живёт по своим законам, строго соблюдаются традиции и обычаи, ... для них сакральное и реальное связаны неразрывно. Эти многовековые устойчивые нормы и представления освящены авторитетом как мудрых предков, так и богов чувашских» [1, с. 244–245]. Художник Праски Витти в своём постижении «чувашского мира» глубок и неординарен. Он понимает невозможность линейного воспроизведения исторического, духовного, культурного пути своего народа и всегда был способен к визуальному его воплощению.

В живописных и графических работах Виталия Петровича список изобразительных элементов дополняется огромным количеством деталей. Его творческая фантазия соединяет и переплетает множество предметов и образов, очертания которых бывают сложны, а размеры миниатюрны. В эмалях композиция почти всегда получает более строгую структуру. Их плоскость, особенно если работа стилистически более графична, получает выверенную геометрическую, даже симметричную организованность. Художник наглядно прочерчивает осевые вертикальные, горизонтальные и диагональные линии, наносит иногда сетку, создавая на поверхности подобие чертежа. В квадратном формате металлической основы, прочитываемом как четырёхсторонняя модель мира, есть центральная ось мира и человеческой жизни, на которую нанизываются круг небосвода, параллельные горизонтали засеянных полей, меандры вод и пирамиды жилищ. Внутри этой композиционной геометрии художник и даёт волю своей фантазии, населяя её реальными и фантастическими образами. Так, лик девушки произрастает головой волка или собаки, юноши – птицей или головой лошади в полном снаряжении или без него. Облик Матери покрывается как орнаментным текстом автора или словами чувашской песни, народного изречения. Из наиболее часто используемых образов – лошадь, конь. «Одно из наиболее мифологизированных животных» [4, с. 210]. Функции этого образа, действительно, многообразны – от символа благополучия и достатка в доме до жертвенного животного, связанного с миром потустороннего.

Череп лошади водружали на дерево Киремети – главным местом поклонения чувашей высшим богам. В эмалях Праски Витти образ лошади присутствует в почти каждом изображении Чуваша-мужчины, придавая ему необходимый статус и утверждая его значение в домашнем хозяйстве чувашей – земледельцев по образу жизни.

Изображение волка также присутствует во многих произведениях Праски Витти. «Это как бы метафора, аллегория, – говорит он. – Как бы человек хорошо ни пел или танцевал, за пазухой у него есть волчья голова» [2]. Думается, этот образ привлекает художника своей многозначностью и множеством функций, наделённым ему в чувашской мифологии.

«Мне было интересно попытаться соединить субъективизм орнаментации в народном творчестве, который в своей символической трактовке природы, человека и мироздания граничит с магическими знаками и картинным письмом, где человек не персонифицирован, с современными способами композиций и изображениями сюжетов из быта чувашей» [3, с. 2]. Действительно, в творчестве Праски Витти образы чувашской мифологии являются фоном не только для композиций, специально к ней обращённых. В произведениях на сюжет из современной жизни, в портретах и, особенно, в автопортретах, художник использует богатый арсенал мифологических образов, транслируя их в современную жизнь.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Артемьев Ю.М.* Константин Иванов: Жизнь. Судьба. Бессмертие. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2013. – 255 с.

2. *Дербенев А.* Инженеры, хлебопеки и волчьи головы. В Уральском есть панно работы Праски Витти [Электронный ресурс] // URL: <https://59.ru/text/culture/2023/05/20/72317909/> Инженеры, хлебопеки и волчьи головы. В Уральском есть панно работы Праски Витти – это псевдоним известного художника из Чуваш. (Дата обращения: 20.05.2023)

3. Праски Витти (Виталий Петрович Петров). Живопись, эмаль, графика, монументальное искусство. Альбом. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2016. – 272 с.

4. Чувашская мифология. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2018. – 592 с.

### **ОБРАЗЦЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ И РЕМЁСЕЛ ТАТАРСКОГО НАРОДА В ЭКСПОЗИЦИИ И КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО МУЗЕЯ ГАБДУЛЛЫ ТУКАЯ**

*Л.И. Тябина*

В статье описан опыт коллектива Литературного музея Г. Тукая по использованию подлинных предметов художественных промыслов и ремесёл татарского народа, а также новоделов в экспозиции музея и при организации культурно-образовательной деятельности как средство формирования у посетителей интереса к материальному этнокультурному наследию.

**Ключевые слова:** Литературный музей Габдуллы Тукая, мемориальные предметы, художественные промыслы татар, ремёсла татарского народа, культурно-образовательная деятельность в музее.

**SAMPLES OF ARTS AND CRAFTS OF THE TATAR PEOPLE  
IN THE EXPOSITION AND CULTURAL AND EDUCATIONAL  
ACTIVITIES OF THE LITERARY MUSEUM OF GABDULLA TUKAI**

*L.I. Tyabina*

The article describes the experience of the staff of the Literary Museum of the City of Tukai on the use of authentic objects of artistic crafts and crafts of the Tatar people, as well as new models in the museum's exposition and in the organization of cultural and educational activities as a means of forming visitors' interest in the material ethno-cultural heritage.

**Keywords:** Literary Museum of Tukai, memorial objects, Tatar crafts, crafts of the Tatar people, cultural and educational activities in the museum.

Литературный музей Габдуллы Тукая в городе Казани посвящён жизни и деятельности знаменитого татарского поэта начала XX века. Как любой литературный музей, экспозиция раскрывает эпоху, в которой жил и творил литератор, рассказывает о родственниках, единомышленниках и современниках, оказавших влияние на его деятельность и судьбу. Ставший ещё при жизни народным, поэт Габдулла Тукай родился в семье муллы в татарской деревне Кушлавуч недалеко от Казани. Его детство связано со знаменитым, древним краем – Заказаньем и татарскими слободами Казани, где до наших дней сохранились старинные народные промыслы и ремёсла. При создании в 2018 году новой экспозиции музея было особое внимание уделено истокам поэтического творчества и основам духовного становления Г. Тукая. Устное народное творчество, природа родного края и татарский народ стали темами и героями его произведений, именно из них поэт черпал вдохновение. История и культура татарского народа проходит красной нитью по всем залам. У посетителей большой интерес вызывают народные художественные промыслы и ремёсла, так как в витринах представлены предметы, отражающие традиции, религию и быт татар.

В экспозиции музея особое место занимают мемориальные вещи знаменитого татарского поэта начала XX века Габдулла Тукая, его родственников и единомышленников, типологические предметы конца XIX – начала XX века и новodelы, среди которых немало образцов художественных промыслов и ремёсел татарского народа. Эти экспонаты расширяют и углубляют представление посетителей о жизни и творчестве Г. Тукая, также дают возможность рассказать о традиционных народных ремёслах и промыслах, связав историю предметов

с судьбой поэта и людей из его окружения. Такими экспонатами являются мемориальная дорожная корзина, тюбетей и полотенце Г. Тукая, кумган его матери Бибимамдуды, посох его отчима Мухамметшакира хазрета Файзуллина, камзол старшей сестры поэта Газизы Забириной, тюбетей и кисет из семьи его друзей Кулахметовых, вышитая рубашка друга поэта, писателя Фатиха Амирхана, шаль-палантин первой татарской актрисы Сахибжамал Гиззатуллиной-Волжской, чьим талантом Тукай восхищался. Все вышеперечисленные мемориальные предметы ручной работы имеют особую художественную и музейную ценность, являются раритетными в истории материальной культуры татарского народа.

Типологические предметы, представленные в экспозиции, дополняют образ поэта и людей из его окружения, оживляют его детские впечатления, описанные им подробно и ярко в автобиографической повести «Что я помню о себе» (1909). Детская одежда, игрушки, тюбетей, калфак, ичиги, инструменты кожевника и заготовки для национальной кожаной обуви удачно иллюстрируют воспоминания Г. Тукая о годах, проведённых в приёмных семьях в городе Казани и в Заказанье, о ремёслах его приёмных родителей. Музейные тематические комплексы «Абыстай», «Мулла», «Медресе» и «Татарка-горожанка» дают возможность увидеть образцы рукоделия татарок, национального женского татарского костюма, одежду муллы (мусульманского священнослужителя), форму шакирда (ученика мусульманского учебного заведения – медресе) и наряд передовой татарской девушки-горожанки.

Во время обзорной экскурсии экскурсоводы дают представление о народно-прикладном искусстве татар на примере экспонатов, а более глубокое и подробное знакомство с темой возможно при посещении музейных праздников, занятий, уроков, квестов, тематических экскурсий, лекций и мастер-классов. В культурно-образовательной деятельности Литературного музея Г. Тукая используются преимущественно новоделы, дающие представление о традиционных народных ремёслах и промыслах татар: деревянные вёдра, коромысла, детские игрушки из дерева, деревянные ложки и посуда, вышитые фартуки, полотенца, салфетки и платки, полотенца из домотканого холста, комплекты женской и мужской татарской национальной одежды, плетёные корзинки и т. п. Во время мероприятий сотрудники музея рассказывают о технологии изготовления и о бытовании этих предметов, показывают, как использовали или носили ту или иную вещь. Многие из новоделов бывают задействованы при проведении интерактивного музейного праздника «Краски Сабантуя», который является востребованным в течение года для туристов из регионов России, а также

для дошкольников и школьников в летние месяцы. Несколько занятий музейно-педагогической программы «Здесь чудес полным-полно...» предполагают близкое знакомство с народно-художественным прикладным искусством татар и образцами женского рукоделия: «Что в имени твоём?», «Да святится Имя твоё!», «Друзья-единомышленники» и др. Одно из таких интерактивных занятий «Ак эби сандыгыннан» – «Вре́мён связующая нить» знакомит зрителей с ремеслами татарского народа и рукодельными предметами, изготовленными татарскими женщинами. Посетители, рассматривая экспонаты, узнают о том, чем занимались, чем зарабатывали на жизнь и что делали на досуге родственники и приёмные родители Тукая. Занятие предполагает и семейное посещение, когда маленькие участники вместе со взрослыми родственниками создают узоры для современных изделий декоративно-прикладного искусства, рассказывают о досуге и хобби своей семьи, о предметах их семейных собраний, связанных с народными ремёслами.

В начале XX века среди татар возрос интерес к национальному костюму, который предполагал использование элементов народного костюма, а именно мужского и женского головного уборов – тюбетей и калфак. Они стали обязательными при посещении собраний «Шарык клубы» («Восточного клуба») и представлений татарского театра. В наши дни мы тоже наблюдаем интерес к национальному костюму: его элементы используются в качестве повседневной одежды (калфак, тюбетей, чувяк (национальные тапочки), читек (национальные сапожки), платок, шаль, камзол и т. п.), или как аксессуары (бижутерия по образцам старинных украшений; изю и коранницы по старинным технологиям шитья и вышивки; очешницы, ключницы и сумочки с национальными узорами в технике казанской кожаной мозаики и т. п.). Во время проведения музейных мероприятий сотрудники музея в татарских народных костюмах рассказывают о своих нарядах и технологии их изготовления.

Таким образом, экспонаты и мероприятия Литературного музея Габдуллы Тукая формируют и поддерживают интерес посетителей разных возрастов к художественным промыслам и ремёслам татарского народа.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Концепция Литературного музея Г. Тукая. – Казань, 2016. – 121 с.
2. Литературный музей Г. Тукая. Путеводитель. – Казань: Фолиант, 2018. – 48 с.

## НАЦИОНАЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ СОЗДАНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

*А.И. Кавеева*

Статья посвящена традиционной танцевальной культуре. Анализируется влияние орнаментального искусства на особенности рисунка и пластики народного танца. Автор обнаруживает тесную связь изображения узоров орнамента национального костюма со схемой и структурой танца.

**Ключевые слова:** народное танцевальное творчество, орнамент, национальный костюм.

## NATIONAL ORNAMENT AS A MATERIAL FOR CREATION OF FOLK STAGE DANCE

*A.I. Kaveeva*

The article is devoted to traditional dance culture. The influence of ornamental art on the peculiarities of drawing and plasticity of folk dance is analyzed. The author discovers a close connection of the image of the patterns of the ornament of the national costume with the scheme and structure of the dance.

**Keywords:** folk dance creativity, ornament, national costume.

Основанием для изучения народного танцевального творчества являются образцы и памятники национальной культуры, которые содержат оригинальные фактические и иллюстративные материалы. Изучение пластики любого народа отчасти возможно через исследование национального костюма и орнаментального искусства. В национальной одежде, содержащей орнаментальные детали, таятся своеобразие, характерные особенности того или иного народа. Исторически сложившийся этнический наряд, будь то праздничная одежда или повседневная; наряд, который демонстрировали во время общих обрядов, игр, гуляний, наряд для танцевальных действий позволяет представить, уловить и сформулировать особые элементы движений, жестов, манеру поведения, характер, содержание и рисунок танца.

Морфологическую структуру народного танца сравнивают со структурой орнамента, «отдельные элементы которого воспринимаются ныне совершенно абстрактными и играют лишь декоративную роль, в то время как даже самый отвлечённый геометрический узор содержит в себе фрагменты представлений многих эпох» [7, с. 13].

Схожесть народного танца с орнаментом подчёркивают многие исследователи. У Г.Н. Добровольской танец, абстрагируясь, достигает состояния обобщения, так же как окружающий мир отражается в стилизованных изображениях животных и растений, образуя орнамент разных народов [2, с. 46].

Орнамент на одежде, как и на произведениях искусства, является традиционной устойчивой формой, изучая которую можно составить

представление о жизни народа, его хозяйственной деятельности, географии расселения, роде занятий, взаимовлиянии культуры соседних народов, верований. В.В. Стасов, изучив орнамент народной вышивки, пришёл к выводу: «Орнаменты всех новых народов идут из глубокой древности, народов древнего мира; орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая чёрточка тут имеет своё значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений. Ряды орнаментистики – это связная речь, последовательная мелодия, имеющая свою основную причину и не назначенную для одних только глаз; а также и для ума и чувства» [3].

Орнамент – это система различного рода символов, своеобразный код. Танцевальная же культура в свою очередь придерживается этой системы, что выражается особым пластическим языком движений и геометрическим рисунком танца. Сочетание в танце различных движений («гармошка», «ёлочка», дробные ходы, многочисленные быстрые и медленные шаги, положения рук, ног, головы, корпуса) обнаруживает тесную связь с изображением узоров орнамента, т. е. приблизительная схема танца и вышивки, если таковую составить, будет одна и та же. Гипотезу сходства рисунка орнамента с движениями национального танца выдвигает А.Г. Бурнаев в своей книге «Мордовский танец» (История, методика, практика). Он и подтверждает свою гипотезу на примере стилизованного изображения женской фигуры на орнаменте мордовской вышивки: «...Фигура с поднятыми вверх руками, согнутыми в локтях на 90° в виде символов священного дерева, имеет магический подтекст соединения всех женских божеств в один образ – образ Великой матери, покровительницы земледелия и плодородия, и по сей день присутствующий в каждом положении рук женского мордовского танца» [1, с. 36].

Любое орнаментальное построение образуется в результате операций симметрии (отражение, перенос, поворот), для которых основным принципом является повторяемость. Повторяемость в орнаменте, по существу, является формообразующим свойством. Знание этого свойства как закономерности даёт возможность даже в простом механическом использовании (симметричном построении движений и поз танцующих) получать самые разнообразные пространственные построения. Использование операций симметрии композиций, находящихся в движении, в наибольшей степени напоминает кинематографическую мультипликацию. Как в мультфильме чередование статичных рисунков – последовательных фаз движения – рождает непрерывное движение, так чередование поз танцующих рождает танцевальную пластику.

Цитирование орнаментального рисунка путём переноса орнамента с плоскости бумаги, ткани, дерева на плоскость сцены достаточно

хорошо развито в балетмейстерской практике в народно-сценической хореографии. Существует даже термин «орнаментальные танцы».

Взаимосвязь хореографической лексики, манеры исполнения, особенностей национального костюма и исходного фольклорного материала можно проследить на примере сценических постановок татарских балетмейстеров: Ф. Гаскарова [6], А. Калимуллина [5], Г. Тагирова [4] и др.

Понять забытый язык орнамента, осмыслить исходное образное содержание в произведениях народного прикладного искусства традиционных узоров в ряде случаев помогают материалы других видов фольклора (поэтического, музыкального), народные обычаи, обряды, а также терминологический материал. В отдельных народных названиях узоров ещё можно найти следы их древнего магического значения, символического смысла.

Например, роговидный мотив обязателен в декоре старинных мужских татарских ичиг; встречается он даже в тех, которые минимально орнаментированы. По нашему мнению, это след древней универсальной традиции тюрков включать в орнамент мужского костюма изображение, олицетворяющее силу, мужество.

Укажем ещё на один оттенок его магического значения для предков. Но прежде вспомним о старинном и широко распространённом обычае – выставлять рога животных на скотных дворах, пасаках, в жилищах. В отдельных татарских сёлах этот обычай, якобы способствующий плодovitости скота, благополучию семьи, сохранился и поныне. Это народное поверье помогает выявить акцент древнего благожелательного смысла роговидных композиций в женском костюме, в частности – в декоре мозаичной обуви, связанного с извечным стремлением женщины к семейному счастью, к счастью материнства.

Лотос является священным цветком, символом чистоты и непорочности для некоторых восточных народов. В процессе исторических культурных контактов между народами в орнаментальное искусство предков татар могло проникнуть не только изображение этого экзотического цветка, но и его символическое значение. Исходя из того, что зачастую первые в своей жизни узорные ичиги татарка надевала в день своего бракосочетания (они входили в набор вещей, которые давал жених невесте в качестве выкупа – *калым*), можно предположить, что некогда среди обилия благозначащих графических изображений на свадебном сапожке различали и символ чистоты, невинности невесты.

Чаще всего в орнаменте вышивок повторяются правильные геометрические фигуры: круги, квадраты, ромбы, кресты, треугольники,

шестиугольники, восьмиконечные звёзды, прямые параллельные линии, зигзаги. Идея повторения правильных фигур характерна для всех народов Поволжья, относящихся к финно-угорской семье. Отсюда и некоторая схожесть в мелких дробных движениях ног в удмуртском, марийском и мордовском танцах. Заимствование друг у друга и схожесть танцевальных движений прослеживаются у любых соседствующих народов. То же самое можно сказать и о национальном костюме, и в свою очередь «доказать теорему от обратного» – любое отличие в костюме, самобытность его элементов и отделки говорит в нашем случае о самостоятельности и оригинальности хореографии отдельного народа. Например, русская одежда украшается вышивкой с изображением стилизованных цветов, растений, фигур животных и человека, кружевами. Русский танец отмечен быстротой плясовых темпов, лёгкостью исполнения, кружевными дробушками, присядками, замысловатыми сменами фигур. Скажем, в мордовском танце нет той динамики; мордовский танец сдержан и тяжеловесен, как и национальный костюм; а орнамент украшений симметричен и имеет признаки часто повторения.

Итак, орнамент – богатый информативный источник создания сценического танца на материале народного творчества, содержащий в себе:

- обилие рисунков геометрических и растительновидных построений, которые можно переносить в танец и на их основе сочинять пластический мотив, переводя плоскостное изображение в пространственно-объёмное и временное;

- поэтические обобщения, символы, образы, заключённые в традиционных элементах, составляющих орнамент, отражающих дух мышления коллективного творца-народа, которые можно использовать в формировании замысла путём расшифровки значения этих элементов;

- приёмы композиции, отражающие общехудожественные принципы построения орнамента и частные особенности конкретного образца, могущие служить постановщику ориентиром в создании определённого художественного стиля.

Однако следует понимать, что танцевальная постановка рождается не только в результате осмысления одного орнамента, одного литературного произведения или одной музыки, а как всякий продукт мышления есть результат переработки самых различных сведений и значений. Национальный костюм и орнамент всего лишь вызывают ассоциации и помогают балетмейстеру создавать художественные образы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бурнаев А.Г.* Мордовский танец (история, методика, практика): Учеб. пособие. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002.
2. *Добровольская Г.Н.* Танец. Пантомима. Балет. – Л.: Искусство, 1975.
3. Русский народный орнамент. Отдел 1. Шитьё, ткани, кружева / сост. В.В. Стасов. – СПб.: Типография товарищества Общественная польза, 1871. – 42 с. – (Русский орнамент). – Режим доступа: по подписке. – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=95311> (дата обращения: 30.05.2023). – Текст: электронный.
4. *Тагиров Г.Х.* Татарские танцы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984.
5. Татарские танцы. – Казань: Магариф, 2002.
7. *Чурко Ю.М.* Белорусский хореографический фольклор. – Минск: Выш. шк., 1990.

## СЦЕНИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СКАЗОК НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ

*Е.Н. Шевченко*

Народные сказки – сокровищница фольклора, кладезь народной мудрости, неисчерпаемый источник сведений о верованиях, традициях, обрядах, образе жизни, особенностях труда и быта, нравственных представлениях народов Поволжья. Они востребованы музыкальными, визуальными и синтетическими видами искусств: сказочные сюжеты и мотивы воплотились в музыкальных произведениях, в живописи, графике, мозаике, декоративно-прикладном искусстве, мультипликации, кинематографе, театральных спектаклях. 2021 год, объявленный в Республике Татарстан Годом родных языков и народного единства, подстегнул волну интереса к сказкам народов Поволжья. Так, были реализованы значимые театральные проекты, ставшие заметным явлением культурной жизни Казани и республики в целом. В настоящей статье анализируются два спектакля по татарским, марийским, удмуртским, чувашским и башкирским сказкам и легендам. Это проект мэрии Казани – спектакль под открытым небом «О чём поют деревья», представленный казанскому зрителю 11, 12, 13 августа 2021 г., и спектакль «Северное сияние» Казанского Театра юного зрителя, премьера которого состоялась 2 и 3 октября 2021 г. Обе постановки представляют собой самобытное прочтение известных сказок народов Поволжья, сочетающее в себе бережное отношение к фольклору с современными театральными формами.

**Ключевые слова:** фольклор, народная сказка, легенда, обряд, сказки народов Поволжья, сценическая интерпретация, проект «О чём поют деревья», спектакль «Северное сияние», Казанский театр юного зрителя.

## STAGE INTERPRETATIONS OF FAIRY TALES OF THE VOLGA REGION PEOPLES

*E.N. Shevchenko*

Folk tales are a treasure trove of folklore, a storehouse of folk wisdom, an inexhaustible source of information about beliefs, traditions, rituals, lifestyle, peculiarities of work and life, moral ideas of the peoples of the Volga region. They are in

demand by musical, visual and synthetic arts: fairy-tale plots and motifs have been embodied in musical works, paintings, graphics, mosaics, decorative and applied arts, animation, cinematography, theatrical performances. The year 2021, declared the Year of Native Languages and National Unity in the Republic of Tatarstan, spurred a wave of interest in the tales of the peoples of the Volga region. Thus, significant theatrical projects were implemented, which became a noticeable phenomenon of the cultural life of Kazan and the republic as a whole. This paper deals with two performances based on Tatar, Mari, Udmurt, Chuvash and Bashkir fairy tales and legends. This is a project of the Kazan City Hall – an open-air performance «What the trees are singing about», presented to the Kazan audience on August 11, 12, 13, 2021, and the performance «Northern Lights» of the Kazan Theater for Young Spectators, which premiered on October 2 and 3, 2021. Both productions represent an original reading of the famous fairy tales of the peoples of the Volga region, combining a careful attitude to folklore with modern theatrical forms.

**Keywords:** Folklore, folk tale, legend, ritual, fairy tales of the peoples of the Volga region, stage interpretation, the project «What the trees are singing about», the play «Northern Lights», Kazan Theater of the Young Spectator.

Неотъемлемой составляющей репертуара театров Казани и других городов Республики Татарстан являются татарские сказки. Они широко представлены в афише Татарского театра кукол «Экият», Казанского татарского государственного театра юного зрителя им. Габдуллы Кариева, входят в детский репертуар Татарского государственного академического театра им. Галиаскара Камала, Альметьевского татарского государственного драматического театра, Мензелинского государственного татарского драматического театра им. Сабира Амутбаева и ряда других. Пользуются популярностью в нашей республике и марийские, чувашские, удмуртские, мордовские сказки. При всём национальном своеобразии и самобытности, сказки народов Поволжья имеют и некоторые общие черты, что отмечается рядом исследователей. Так, Т.А. Золотова в книге «Очерки традиционной культуры народов Поволжья» объясняет этот феномен тем, что у предков различных народов, находившихся в одинаковых климатических условиях Среднего Поволжья и прошедших идентичные стадии эволюции хозяйственной деятельности, сформировались некоторые схожие представления об устройстве мира [2, с. 25]. Передаваясь устно из поколения в поколение, они составили основу для взаимодействия людей с окружающей природой и отразились в эстетических канонах, в эпосе, фольклоре и декоративно-прикладном искусстве [9, с. 139–140].

Мэрия Казани инициировала спектакль под открытым небом «О чём поют деревья» по мотивам сказок, песен и обрядов народов Поволжья. В качестве режиссёра-постановщика была приглашена

Сойжин Жамбалова (Бурятия), хорошо знакомая казанскому зрителю по «Сказкам Хикмета» – одному из самых ярких спектаклей татарского ТЮЗа им. Кариева, призёру всевозможных театральных конкурсов и фестивалей. Сойжин Жамбалова окончила Российскую академию театрального искусства (РАТИ ГИТИС) по специальности «режиссёр музыкального театра», курс Владимира Мирзоева. С 2014 года по настоящее время она является режиссёром-постановщиком в старейшем драматическом театре Бурятии – Государственном Бурятском академическом театре драмы им. Хоца Намсараева (Улан-Удэ). Важной сферой творческой деятельности талантливого режиссёра является работа с эпическим и этнографическим материалом, в чём она достигла немалых успехов. Так, на сцене родного театра Намсараева и в других театрах страны она поставила целый ряд спектаклей по бурятскому эпосу и по мотивам бурятских летописей. Поэтому приглашение Сойжин Жамбаловой для работы над проектом, связанным с фольклором народов Поволжья, было закономерным и удачным шагом. Она выступила в качестве не только режиссёра, но и автора инсценировки. В постановочную группу вошли хореограф Мария Сиукаева (Москва) и композитор Дахалэ Жамбалов (Бурятия), также работавшие над спектаклем «Сказки Хикмета». В этот раз к ним присоединилась художник-постановщик Ольга Богатищева (Москва), а группу актёров кариевского ТЮЗа дополнили артисты других театров Татарстана, независимые актёры и студенты театральных вузов России. Всего в спектакле было задействовано 15 исполнителей.

На три вечера – 11, 12 и 13 августа 2021 года – большая поляна Парка Горького превратилась в место завораживающего действия. Здесь сошлись городское, природное, ритуальное и театральное пространство, породив особую мистико-поэтическую реальность. За красной лентой, отгораживавшей площадку сцены, шла обычная жизнь городского парка – упражнявшаяся физкультурники, бегали дети; удобно устроившись на траве, отдыхали семьи. В воздухе носился гул голосов, слышался шум автомобилей. Позже зажигались фонари, становясь частью световой партитуры спектакля. Но парк – это и островок природы. Вместо подиума сцены – трава, поляну окаймляют густые ряды берёз, над головой августовское небо, по которому нет-нет да чиркнет крылом птица. На «сцене» – зеркальная река, четыре дома по числу народов, чьи сказки были представлены, дверь, лодка, печь, полумесяц, стог сена. Все эти предметы имеют глубокий сакральный смысл. Соответственно, в спектакле они существовали в трёх измерениях – бытовом, символическом и условно-игровом.

Спектакль состоял из четырёх сказок: «Красавица берёза» (удмуртская), «Юман-батыр» (чувакская), «Дуболго Пичай» (мордовская) и

«Волшебный меч» (марийская). Объединял их образ Мирового древа. Всем народам Поволжья было свойственно поклонение Дереву, почитание его как одного из главных божеств леса. Дерево присутствовало в спектакле во всевозможных воплощениях – в образе девушки-берёзки, старика-дуба, в виде лучин, дров, веток, прутьев, из которых сплетены веники, венки девушек, из которых сделан погребальный убор. Дерево жило в самих именах героев. В остальном сказки очень разные, и для каждой был найден особый язык: это жутковатая «Красавица берёза», в которой силы природы показаны как милостивыми, так и смертельно опасными; это трагическая, но редкая по красоте история любви сестры и двух братьев («Дуболго Пичай»), и, наконец, остроумная, феерическая игра с героями и сюжетами сказок «Юман-батыр» и «Волшебный меч». При этом все четыре сказки существовали в стихии народных песен, плясок и обрядов. Стилизованные костюмы с национальными элементами, выполненные Ольгой Богатищевой, усиливали ощущение аутентичности.

Своего рода прелюдией, смысловым зачином спектакля стал «танец продолжения рода» – стилизованный обряд, в котором древняя традиция сочеталась с современной хореографией. Девушки и юноши исполняли брачные игры, в условной форме происходило зарождение жизни и появление на свет ребёнка. Здесь воплотилась важная мысль об обряде, о фольклоре как связующем звене, как факторе продолжения и сохранения рода. Кроме того, танец, благодаря языческому антуражу и особому пластическому рисунку, представлял собой яркое эстетическое явление.

Первой была представлена удмуртская сказка «Красавица берёза». Надо отметить, что существует она в нескольких вариантах, в частности, под названием «Как произошли медведи» [6, с. 207–209]. Но авторам спектакля в контексте их замысла был важен образ дерева как живого существа, как олицетворения сил природы. Видимо, поэтому выбор был сделан в пользу первой версии. Особенностью сценического языка явилось сочетание эпического и драматического плана. Исполнители главных ролей и другие актёры рассказывали сказку, сопровождая свой рассказ показом. Начиналась эта часть спектакля прологом о Мировом древе, о роли леса и дерева в удмуртской культуре:

**Данил Хайрутдинов:** Одно из самых загадочных явлений прошлого в истории удмуртов – это священные рощи. Удмурт – лесной человек, он жил в лесу, лесом и молился на лес.

**Екатерина Семагина:** Тепло, жильё – всё это древним людям дарило дерево. По преданиям, посередине великого леса живёт одно дерево.

**Гульназ Минкина:** Это самое главное дерево леса, Мировое древо, оно подпирает небо, чтобы то не упало на землю [4, с. 1].

Далее разыгрывалась сама сказка. Сюжет её напоминает «Сказку о рыбаке и рыбке» А. Пушкина. Жил в одной деревне бедный старик (Ильназ Хабибуллин) со старухой (Лилия Зиятдинова). Послала старуха старика в лес берёзу срубить, чтобы настрогать лучины и печь затопить. Но красивая берёза (София Озджан) заговорила со стариком человеческим голосом, попросила пожалеть её, а взамен обещала дать всё, что ему надо. Вернулся старик домой, а там полным-полно лучины. Но жадной сварливой старухе всё мало – потребовала она веток, потом дров, а после муки и золота. Всё исполнила берёза. Теперь не было старику со старухой покоя ни днём, ни ночью – боялись, как бы кто их сундуки не стащил. Вот и попросили они берёзу сделать их страшными-престрашными, чтобы люди их боялись и подальше бежали. И превратила их берёза в медведей. В спектакле тема природы выходит на первый план. Красивая девушка-берёзка приплывает на лодке по зеркальной реке, держа в руке деревце, украшенное обрядовыми лентами и монетами. Условными предметами деревенской жизни являются дверь и окно. Через дверь старик выходит из дому, украшенная резьбой оконная рама – «реквизит» старухи. По ходу действия за счёт музыки, интонационного рисунка речи героев, хохота, заклинательных повторов, вокального и хореографического сопровождения нагнетается атмосфера тревоги и грозящей опасности. Двойственный характер природных сил – щедрых и опасных одновременно – устойчивый мотив сказок народов Поволжья. В финале «Красавицы берёзы» старик и старуха за свою жадность наказаны расчеловечиванием – превращением в самых страшных и опасных зверей леса. Создатели спектакля пошли дальше: старик и старуха не просто появляются с медвежьими головами – загорается дверь, а значит, гибнет дом как символ и суть их жизни. На фоне темнеющего неба огонь выглядит зловеще – жестокая месть природы, не прощающей человеку пренебрежительного к ней отношения. В этой части спектакля сходятся все четыре стихии – земля, огонь, воздух и вода, что превращает сказку в наполненное важными смыслами символическое действие.

Тема пролога – отношение удмуртов к деревьям – лейтмотивом пронизывает театральный текст в виде повествовательных вставок. Так, в эпизоде, когда старик замахивается топором на берёзу, действие прерывается эпическим отступлением:

**Артур Амиров:** Хозяин леса – Нюлэсмурт – существо, человеку враждебное. Согласно преданиям, он хитёр и злопамятен, поэтому молиться ему нужно с особым усердием, а лучше всего подкупить его, принести жертву.

**Александра Краева:** В дупла деревьев удмурты бросали монетки, складывали пищу и сопровождали эти ритуальные действия просьбами, обетами, в обмен на выполнение которых обещали подарить духу леса барана, гуся или утку.

**Эльдар Гатауллин:** А если удмурт шёл срубить дерево, то он всегда разговаривал с ним, просил прощения, кланялся [там же, с. 2].

В финале же исполнительница роли берёзы, София Озджан, приносит последние реплики и от лица своей героини, и от лица рассказчицы, закольцовывая главную тему сказки:

**Берёза:** Иди, старик, домой: что просишь, то и будет! Станут вас бояться не только люди, но и звери лесные!

**Рассказчица:** Священная роща – это особый участок леса, где живут боги. Священные рощи огораживали, вход туда был разрешён только мужчинам, а в самые тайные места доступ разрешался лишь посвящённым. Все знали, что здесь нельзя рубить деревья, пасти скот, собирать грибы и ягоды, здесь нельзя сквернословить, громко разговаривать и, вообще, появляться без надобности [там же, с. 3].

Вторая, чувашская сказка «Юман-батыр», решена в ином, пародийно-ироническом ключе. В качестве рассказчика выступает Змей Горыныч о трёх головах в исполнении Эльдара Гатауллина, Ильназа Хабибуллина и Артура Амирова. О своей роли в предстоящей сказке Змей Горыныч заявляет с самого начала:

– Дамы и господа!

– Ледис энд джентельмен!

– Туташлар һәм Әфәнделәр!

– Дамы тата господа!

– Вас приветствует собственной персоной – Змей Горыныч! Обычно в сказках мы злодеи, герои нас побеждают. <...> Но вы сегодня присутствуете на знаменательном событии – впервые вы увидите сказку нашими глазами! [там же, с. 4–5].

Своими дальнейшими комическими комментариями они переключают регистры, придавая драматическим сказочным событиям игровой модус. Сказка начинается с того, что Старик (Булат Гатауллин) спасает неведомую птицу из когтей ястреба и за это она исполняет заветное желание Старика и Старухи (Алсу Шакирова) – дарит им двух сыновей. Одного нарекают Свертибашем («Ну и имя!» – возмущается одна из голов Змея Горыныча), а другого – Юманом, поскольку гнездо с яйцами, из которых сыновья вылупились, покоилось на вершине дуба<sup>1</sup>. «Это главный герой Юман Батыр», – объясняет вторая голова Змея Горыныча. – «Это он что ли к нам придёт? Он должен отрубить

<sup>1</sup> «Юман» в переводе с чувашского – «дуб».

нам голову?»). Далее три головы Змея Горыныча представляют остальных героев сказки:

**Первая голова:** <...> А это лебедушка. Из семейства пернатых. Свертибаш – вообще нехороший человек. Он её в сказке обманул. Но мы вернёмся к этому.

**Вторая голова:** Это вредная злодейка, а ещё колдунья. Ясновидящая, астролог, звонить по номеру телефона 89752385398. А ватсап есть?

**Третья голова:** Не замужем! <...>

**Первая голова:** А это Уга. Девчонка неблагодарная, мы ее кормили-поили, а она... что? Что? Вот этого привела! А ну, пошёл вон!

**Вторая голова:** А это что за гарем?

**Первая голова:** Сказочная сборная по синхронному прыганию!

**Вторая голова:** У нас есть такая сборная?

**Третья голова:** Нет, смотрите, у них шапочки такие же, как у нас. Это наши фанатки [там же, с. 5]...

Источником комизма является не только сам комментарий, пародирующий реалии сегодняшнего дня, но и внешний вид голов Змея Горыныча – помятые костюмы, чёрные шапочки, лапы, – а также манера их поведения – они дурачатся, ёрничают и смешат зрителей озорными и нелепыми выходками и замечаниями.

Сюжет сказки связан с путешествием братьев в поисках невест. Свертибаш (Рамиль Вафин) обманом завлекает невесту – царевну Лебедушку (Гульназ Минкина). Младший, Юман (Иван Балашов), победив Змея Горыныча и преодолев множество препятствий, берёт в жёны красавицу Угу (Александра Краева), которую Змей Горыныч держал в заточении [8, с. 165–176]. Тема деревьев присутствует здесь в самой истории рождения главного героя, в его имени и в образе дуба, пришедшего ему на помощь во время опасного путешествия. Таким образом, если в первой сказке речь шла о берёзе, здесь в центре событий находится дуб. Как отмечает Л.М. Шкляева, в архаичных верованиях народов Поволжья именно дуб являлся воплощением священного (мирового) дерева, что нашло отражение в эпосе, фольклоре и декоративно-прикладном искусстве [9, с. 139]. Сказочные эпизоды постановки перемежаются чувашскими песнями, плясками, играми, хореографическими миниатюрами, в ней использован текст поэмы Константина Иванова «Нарспи», написанной в 1907 году на чувашском языке. В результате спектакль становится отражением мифологической картины мира чувашского народа, увиденной и воплощённой с помощью современной художественной фантазии.

Следующая, мордовская, сказка «Дуболго Пичай» постановщиками решена в особой стилистике. Все художественные средства

направлены на раскрытие трагического характера истории. Речь в сказке идёт о двух братьях (Эльдар Гатауллин, Артур Амиров), нежно любящих сестру по имени Дуболго Пичай (Лилия Закирова). Но жёны братьям попались злые, сварливые и завистливые (Лейсан Каюмова, Александра Краева), и задумали они погубить девушку. Когда братья ушли на охоту, зазвали они её в баню и окатили воском, а мужьям сказали, что сестра их сама умерла. Погоревали братья, унесли мёртвую девушку в лес и оставили гроб на высоком помосте.

Как видим, большую роль в сказке – и в содержательном, и в символическом плане – играет баня. Баня с давних пор имела особое значение в обрядовых ритуалах у мордвы. Это место, где встречаются две стихии – огонь и вода. Именно поэтому к нему сложилось особое отношение, что породило целый ряд мифологических персонажей. Спектакль по сказке «Дуболго Пичай» начинался с рассказа о роли бани в жизни и верованиях мордовского народа, о банных божествах – обитательнице и покровительнице бани Баняве, «матери огня» Толаве, «матери воды» Ведьаве и других. Образ дерева в этой сказке не является центральным, но имплицитно присутствует в виде прутьев и веток, из которых сделаны веники, венки и погребальное убранство Дуболго, а также леса, в который уходят на охоту братья и куда они уносят гроб любимой сестры.

На сюжетную канву спектакля нанизаны всевозможные обряды: провожая братьев на охоту, Дуболго тёрла руки, делая защиту; чувствуя смертельную опасность со стороны золовок, девушка совершала обряд оберега; после смерти сестры братья совершали обряд погребения и поминок и т. д. Много в спектакле и символических сцен и жестов, родственных обрядам: сцена с девушками-тенями, избиение вениками, завязывание глаз братьям и другим. Действие и в этой сказке сопровождалось песнями, танцами, играми.

Народная сказка «Дуболго Пичай» заканчивается хорошо. Добро, как обычно, побеждает зло. Гроб девушки находит Виртян, сын старой женщины с другого берега реки. Мать и сын растапливают воск, после чего прекрасная девушка оживает и вскоре становится женой доброго, работающего юноши. А когда на порог их дома забрели её братья, оборванные и обнищавшие, Дуболго раскрыла им свою тайну. С тех пор стали они жить все вместе дружно и счастливо. Но в спектакле драматическая линия продолжается вплоть до самого конца, и финал отнюдь не так благополучен и однозначен. Образ девушки раздваивается на «до» и «после» гибели, поэтому её играют две актрисы – Лилия Закирова и Алсу Шакирова. Финальный диалог между «второй» Дуболго, получившей новое имя Уцяска («счастье»), и спасшей её женщиной (Гульназ Минкина) метафоричен и многозначен. Он пере-

водит счастливый конец сказки из плана реальности в план несбывшейся мечты или сна:

**Дуболго-Уцяска:** Скажи мне, где я? Жива ли я?

**Женщина:** Жива.

**Дуболго-Уцяска:** А кажется...

**Женщина:** Мертва?

**Дуболго-Уцяска:** Да. Мне чудится, что вижу братьев, что слышу голос свой со стороны. Мне снится, будто вышла замуж, что слышу ржание небесных лошадей.

**Женщина:** Душа всегда покоя ищет. И пребывает в поисках пути домой. Но где твой дом? Там, где твой дом – твоя погибель. И от жестокости, злых языков и бед, никто защиты дать не смог. Ни братья, ни любовь, ни божества.

**Дуболго-Уцяска:** Мне чудилось, ты воскресить меня смогла.

**Женщина:** Смогла. И только потому, что ты просила. И только потому, что братья твои в молитвах утопали. Но их самих молитвы не спасли... [4, с. 18].

Спектакль по сказке «Дуболго Пичай» заканчивается игрой сестры и братьев в догонялки, как некогда в счастливом детстве, музыкой и ключевым для всей постановки стихотворением Елены Кумар «О чём поют деревья»:

О чём поют деревья,  
Когда их качает ветер?  
Они бесконечно верят,  
Что вечны они на свете.

Деревья, бывает, плачут  
Соком весны непорочным,  
И есть у них сердце, иначе  
Моё не болело бы ночью.

А ветер ласкает и хлещет  
Их стан непокорный и стройный,  
Ломает, сгибает и плещет  
Их нежные ветви и кроны.

Хочу, как они, подняться  
Повыше к слепящему солнцу,  
Хочу на Земле остаться,  
Чтоб с ними увидеть потомство.

Пусть ветер потом утихнет,  
И песня не станет слышна...  
Стихами она возникнет,  
В сердце моём рождена [3].

Завершала спектакль марийская сказка «Волшебный меч». Действие её разворачивается на берегу спокойной, могучей лесной реки Ветлуги. Речь здесь идёт о смелом, удалом охотнике Юане (Рамиль Вафин), его возлюбленной – красавице Юкчи (Екатерина Семагина) и злодее Турни (Данил Хайрутдинов). В ночь, когда нарождалась луна, Турни налетал на селения и уносил в своё болотное царство девушек. Украл он накануне свадьбы и красавицу Юкчи. Юанай с помощью волшебного меча, выкованного из украшений похищенных девушек, победил злодея и освободил свою невесту и других красавиц. В постановке сохраняется принцип рассказа и показа, характерный для предыдущих частей спектакля. Каждый персонаж одновременно действует и рассказывает о себе в третьем лице. Возникающая эпическая дистанция становится зором для озорной игры и комического комментария. Так, Турни и Юкчи в роли рассказчиков затевают весёлую перепалку по поводу того, какого цвета глаза у красавицы. Девушки из «массовки» прерывают рассказ уточняющими вопросами и т. д. Но авторы спектакля в своей игре идут ещё дальше. Неожиданным образом исполнитель роли злодея Турни, рассказывая о любви и разлуке Юаная и Юкчи, читает фрагменты из эпической поэмы «Югорно», созданной А. Спиридоновым на основе марийских легенд, сказок и песен:

О, творец, Великий Юмо,  
Для чего ты создал землю,  
Для чего её задумал?  
По какому же подобию  
Поместил в середине мира,  
Отделяя свод небесный  
От пучины океана?  
Отделяя суть от вещи,  
Свет от тьмы и жизнь от смерти,  
Что вложил ты между ними;  
Что вложил ты в сердцевину  
Между ободом и центром,  
Меж концом и меж началом,  
Воплощеньем и мечтою?  
Нет! Скажи мне, что вложил ты  
Между девушкой и парнем?  
Что горит там, что мерцает,  
Словно искорка живая  
В тёмном глиняном сосуде,  
И божественным дыханьем  
Озаряет наши души?  
Что, меняя всё на свете,  
Перекраивая судьбы  
И историю народов,

Остаётся неизменным?  
Не любовь ли это наша?! [7, с. 22–23].

Происходит остранение в духе Брехта, когда герой выходит из своей роли и смотрит на происходящее со стороны. Этот приём эпического театра обогащает палитру средств художественной выразительности, используемых в спектакле, и делает его более сложным и многомерным.

«Волшебный меч», пожалуй, самая смелая и дерзкая фантазия постановщиков на тему народной сказки. Злой Турни представлен здесь рефлексирующим неврастеником и плейбоем, от которого без ума все украденные им девушки. Одномерный сказочный злодей превращается в комическую, пародийную фигуру современных блокбастеров. Занимаясь самобичеванием, размышляя о собственных пороках, признаваясь в жажде любви, он декламирует стихотворение Поля Верлена «Самооправдание»:

Я странной личностью слыву среди людей:  
Для некоторых я – отъявленный злодей,  
Другие говорят, что я – кретин убогий,  
А кое-кто меня возводит в полубоги  
Или в апостолы. За что такое мне!  
О Господи, за что? Приличен я вполне,  
Хотя мне выдержки подчас недоставало.

<...>

Страдая от своих от недостойных дел,  
Я кровью исходил, униженный, похожий  
На жалкого раба. Всегда по воле Божьей  
Раскаивался я, и душу совесть жгла.  
За все недавние и давние дела,  
За прихоти свои я расплатился разом.

Отныне я живу с оглядкой на разум,  
Который я обрёл с приходом зрелых лет  
Как плод всех радостей, всех горестей, всех бед.

Вот почему слыву безумцем в мире этом,  
Хоть я совсем иной, иной по всем приметам.  
Нелеп я? Может быть. За это кто винит?  
Да, мне не нужен грим, не нужен реквизит,  
Мой жест, исполненный веселья и печали,  
Всегда был искренним, хотя вы замечали,  
Что он медлителен и холоден подчас.

Таков, приятели, мой образ без прикрас,  
Есть у меня грехи, не спорю, видит Бог!

Пороки тоже есть, о горькая досада!  
Друзья, но на войне как на войне, и надо  
Мне многое простить, и надо горячо  
Любить. Я жду любви... [1, с. 240–241].

Таким образом, визитной карточкой спектакля стала тотальная игра, помимо фольклора охватывающая самые разные пласты культуры.

Спектакль «О чём поют деревья» далеко выходит за рамки простой инсценировки известных сказок народов Поволжья. Благодаря привлечению легенд, песен, танцев, игр, мифов, обрядов он стал своего рода современной энциклопедией их духовной жизни и мифологического мышления. При этом в спектакле происходила не реконструкция обрядов, а скорее их причудливое обыгрывание. Фольклор народов Поволжья словно получил прививку безудержной театральной фантазии, брызжущей через край энергии юных исполнителей, сегодняшних ритмов и голосов. В результате, в спектакле был выстроен мир, в котором архаика обряда органично соседствовала со стихами П. Верлена, а нутряное пение – с ноктюрном Ф. Шопена и ариеттой Т. Джордани. Таким образом, проект «О чём поют деревья» стал примером современного художественного мышления, свежего видения и освоения фольклорного материала с помощью смелых театральных практик.

2 и 3 октября 2021 года в Казанском ТЮЗе состоялась премьера спектакля «Северное сияние», также приуроченного к Году родных языков и народного единства в Татарстане. Как и «О чём поют деревья», он поставлен по мотивам сказок и легенд народов Поволжья. Полиэтническим чудом назвала эту постановку Оксана Романова, корреспондент «Татар-информ» [5]. Пьеса написана Ириной Васьковской, известным драматургом из Екатеринбурга, лауреатом многочисленных драматургических конкурсов, среди которых такие престижные как «Евразия» и «Дебют». Ирина Васьковская активно сотрудничает с Казанским ТЮЗом. В театральном сезоне 2021–2022 по её пьесам, специально написанным для ТЮЗа, было поставлено три спектакля. Это «уютная сказка для всей семьи» «Удивительный чердак» – смешная и трогательная история старых вещей, за ненадобностью выброшенных на чердак, «Счастливая Шарлотта» – дописанная драматургом история Шарлотты, героини чеховского «Вишнёвого сада» и «Северное сияние». Режиссёр спектакля «Северное сияние» – Лилия Ахметзянова (ТЮЗ, Казань), художник – Екатерина Горшкова (Москва), композитор – Альфит Фархадшин (Казань).

Спектакль ТЮЗа, в отличие от проекта «О чем поют деревья», рассчитан на совсем юную аудиторию, а потому существует по другим

законам. Это история ребят, которые вместе со своей учительницей отправляются в поход в поисках чуда. Таким чудом становится северное сияние, небывалое в наших краях. На этот сюжет нанизаны сказки и легенды – башкирская история об истинной храбрости, чувашская сказка про водяных, марийская притча о великанах, удмуртская легенда о Небе и татарская сказка о девушке на луне. Старые сказки народов, некогда населявших эти края, которые рассказывали ребятам их бабушки, дедушки и родители, помогают им побороть страхи, преодолеть все препятствия и достичь своей цели. Учительница (Гузель Шакирзянова) и ребята (Гузель Валишина, Ильнур Гарифуллин, Нияз Зиннатуллин / Ярослав Кац и Мария Мухортова) рассказывают их друг другу и сами становятся их героями. Но ребята не перевоплощаются в персонажей сказок, а играют в них, как играют дети, – увлечённо, азартно, со множеством остроумных находок.

Важную роль в визуальной картине спектакля играют видеопроекции и свет (художник по проекциям – Филипп Замахеев, художник по свету – Ания Шепелюк). Именно они, в первую очередь, создают атмосферу сказочного леса. Причудливые очертания чащи, благодаря суперзанавесу теряющие чёткие контуры, дышат тайной и напоминают то ли грёзы, то ли сновидения. Фигуры сказочных существ созданы с помощью анимации и театра теней. Сценография Екатерины Горшковой, при лаконичности и минимализме, направлена на то, чтобы сказка и чудо рождались на глазах у зрителя. Так, на пологие палатки появляются призрачные тени, на камнях – таинственные знаки, зловеще кривятся стволы.

Действие выплёскивается за рамки сцены, охватывает зрительный зал и даже осветительную ложу. Маленькие зрители азартно реагируют на шутки, смешные провокации и всевозможные интерактивные придумки актёров. В конце они вознаграждены ослепительным, захватывающим дух северным сиянием. Этот эффект возникает благодаря тому, что прозрачный суперзанавес, на который проецируется мерцающий свет, придаёт изначально плоскому изображению объём и «дыхание». Режиссёр Лилия Ахметзянова видела свою цель в том, чтобы театр говорил на языке современных детей и при этом вместе с ними вспоминал старые сказки, не утратившие своей актуальности и в наши дни. В результате получился озорной, динамичный спектакль с мощным зарядом положительной энергии.

После спектакля Лилия Ахметзянова, вытащив длинный свиток – игра продолжается! – представила свою команду. Причём, были названы не только драматург, художник, художник по свету, композитор, художник проекций, но и бутафоры, реквизиторы, осветители и все те, без кого невозможен спектакль, но кто обычно остаётся «за кадром».

Это был тёплый и трогательный жест под занавес. Спектакль прочно вошёл в репертуар Казанского ТЮЗа и пользуется неизменной любовью зрителей.

Таким образом, не будет преувеличением утверждать, что постановщики спектаклей «О чём поют деревья» и «Северное сияние», создав выразительные, соответствующие духу нашего времени сценические версии старых сказок, подарили им новую жизнь.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Верлен П.* Самооправдание // П. Верлен. В слезах моя душа. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – С. 240–242.
2. *Золотова Т.А.* Очерки традиционной культуры народов Поволжья. – Йошкар-Ола: МарГУ, 1996. – 100 с.
3. *Кумар Е.* О чём поют деревья. – URL: <https://stihi.ru/2013/05/07/5061> (дата обращения: 16.07.2022).
4. О чём поют деревья. Сценарий. – Неопубликованные материалы из архива театра. – 24 с.
5. *Романова О.* Полиэтническое чудо: ТЮЗ представил первую премьеру сезона – спектакль «Северное сияние» // Культура. – 2021. – 4 октября. – URL: <https://www.tatar-inform.ru/news/polietniceskoe-cudo-tyuz-predstavil-pervuyu-premeru-sezona-spektakl-severnoe-siyanie-5838410> (дата обращения: 10.07.2022).
6. Сказки народов СССР (в двух томах). Т.1. – М.: Правда, 1986. – 576 с., ил.
7. *Спиридонов А.* Югорно. Песнь о вешем пути: эпос мари / перевод с русского А.И. Мокеева. 2-е издание. – Йошкар-Ола: Марий. кн. изд-во, 2014. – 248 с.: ил.
8. Чувашские народные сказки. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1993. – 351 с.
9. *Шкляева Л.М.* Образ священного дуба в эстетике коренных поволжских народов // Фэнни Татарстан. – 2022. – № 1. – С.139–143.

## ЧАСТЬ 4. ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ – ПРОБЛЕМЫ И ДОСТИЖЕНИЯ

---

### ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ОБРАЗОВ ЭТНОКУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ (на примере создания сувенира)

*Л.Д. Левина*

Статья посвящена осмыслению традиций и использованию образов народной культуры в создании современного сувенира в рамках изучения дисциплины «Технология исполнения и проектирования изделий декоративно-прикладного искусства» в ВУЗе. Исследуются связи преемственности древних ремёсел и искусства при создании новых форм. Выявляются проблемы сохранения этнических традиций в современном культурном пространстве и их трансляции в образцах сувенирных изделий, как в технологии, так и в художественно-образном решении. В статье подчёркивается важность использования традиций народной культуры в процессе обучения молодёжи ремёслам и декоративно-прикладному искусству, а также необходимости грамотного и корректного использования образов народного искусства при создании такого востребованного продукта туриндустрии, как этносувенир.

**Ключевые слова:** декоративно-прикладное искусство, культурное пространство, развитие, сувенир, творчество, технология, традиционные ремёсла, художественное образование, этническая культура.

### WEAVING OF MORDOVIA: TRADITIONS AND MODERNITY

*L.D. Levina*

The article is devoted to understanding the traditions of weaving of the Mordovian people and the development of the art of hand weaving in the XXI century. The connections of the continuity of the ancient craft and the art of tapestry of our days are investigated. The problems of preserving and transmitting ethnic traditions in the modern cultural space and their translation in weaving patterns, both in technology and in artistic and figurative solutions, are identified. The article emphasizes the importance of using the traditions of folk culture in the process of teaching crafts and decorative and applied arts to young people.

**Keywords:** archaeological monuments, tapestry, decorative and applied art, cultural space, belt, development, creativity, textiles, technology, loom, weaving, traditional crafts of Mordovia, tradition, patterned weaving, canvas, civilization, ethnic culture.

Современное художественное образование направлено на практико-ориентированное обучение. Предполагается, что студент по окончании учебного заведения должен хорошо владеть не только теоретическими знаниями, но и освоить на высоком уровне практические навыки профессиональной деятельности, стать востребованным

специалистом на рынке труда. Образовательные программы творческих дисциплин бакалавриата, направления подготовки 44.03.01 – «Педагогическое образование», профиль «Художественное образование» (в области декоративно-прикладного искусства)» Института национальной культуры ФГБОУ ВО «МГУ им. Н.П. Огарёва», обязательно включают в себя изучение культурного наследия Республики Мордовия. В рамках изучения дисциплины «Технология исполнения и проектирования изделий декоративно-прикладного искусства», помимо базовых профессиональных знаний технологии, таких направлений декоративного искусства как художественный текстиль, керамика, резьба и роспись по дереву, вводятся практические задания по теме применения этнических образов в современной практике изготовления сувенирной продукции. Студенты в мастерских разрабатывают различные сувенирные изделия, основанные на народном художественном творчестве Мордовского края.

Сувенирная продукция – своеобразный феномен современной культуры. Процессы глобализации всё больше стирают различия между народами и их культурными особенностями. В связи с этим, одной из основных задач сувенира является сохранение этнокультурных особенностей. Рассмотрим некоторые аспекты его существования и развития. Сувениры – одно из самых распространённых изделий туристической индустрии. Казалось бы, что их изготовление стимулирует художественные поиски и помогает народному искусству. Но, вместе с тем, этнический образ не всегда корректно используется, подчас его трансляция в новом облике отступает от традиционных форм и масштабов. Порой низкопробные изделия-китч подменяют настоящее искусство подделкой. Важно научить беречь и чувствовать прекрасное, создавать предметы, действительно эстетически наполненные красотой окружающего нас мира.

Сувенир (фр. *souvenir* – воспоминание, память) – предмет, напоминающий о чём-то. Таковым может быть посещение туристического маршрута, особенного места, достопримечательности, музея и др. Смысл его заключается в сохранении памяти о произошедшем событии. Сувенир маркирует событие в общей жизненной канве, становясь знаком пережитого [5, с. 20].

Классификация сувенирной продукции – предмет многочисленных исследований и публикаций. Р.А. Бардина в книге «Изделия народных художественных промыслов и сувениров» [2] предложила наиболее часто используемый вариант:

- по материалу исполнения;
- по технике изготовления;
- по способу декорирования;

- по назначению;
- по способу использования;
- по тематике.

И.И. Акинфеева и О.Е. Железняк [1] предложили дифференциацию сувениров по следующим признакам:

- по наличию дополнительной функции;
- по типу используемого материала;
- по способу выполнения;
- по тематической принадлежности.

Так, А.В. Рябчиков, исследуя корпоративный сувенир, выявляет следующие составляющие рекламного сувенира, выступающие как:

- носитель рекламы;
- элемент имиджевой (корпоративной) рекламы;
- подарок покупателю за определённое действие;
- средство повышения лояльности к бренду;
- инструмент выстраивания прямых коммуникаций с потребителями и партнёрами;
- средство поддержки маркетинговых коммуникаций;
- идентификатор принадлежности владельца к определённому кругу [7].

Несколько лет в России проводится конкурс «Туристический сувенир». Целью данного мероприятия является развитие отечественной сувенирной продукции в области туризма. Главный идеолог конкурса Геннадий Шаталов в книге «Туристический сувенир: от идеи до туриста» [9, с. 37–38] предлагает следующую классификацию туристических сувениров:

- этнографический сувенир;
- сувенир города;
- сувенир региона;
- сувенир события;
- сувенир туристического маршрута;
- сувенир музея;
- сувенир-игрушка;
- гастрономический сувенир (напитки);
- гастрономический сувенир (еда);
- линейка туристических сувениров.

Туристический сувенир выполняет, прежде всего, рекламную функцию, повышая тем самым брендинг территории путём привлечения туристов.

Теме нашего исследования наиболее близка номинация «Этнографический сувенир», так как в нашей республике часто проводятся различные общественные, культурные, спортивные, научные мероприятия,

форумы, фестивали, соревнования и др. Приезжает много гостей и туристов. В таком случае наиболее уместным будет приобрести гостям сувенирные изделия с местным колоритом, вызывающим неподдельный интерес у туристов. Примером могут служить такие вещи, как рюкзаки, сумки, головные уборы, одежда с национальной вышивкой, тканые пояса и коврики, украшения из бисера, резные изделия из дерева, керамика, матрёшки, куклы в мордовских костюмах, брелоки и многое другое.

Разработка и изготовление сувенирных изделий – одно из направлений, получивших развитие на учебных занятиях в Институте национальной культуры. Студенты создают проект этнического сувенира. Прежде всего проводится анализ исторического наследия, основных видов промыслов, этнокультурные особенности народов, населяющих республику. Необходимо выявить социальный статус туристов, выяснить факторы, влияющие на спрос продукции, возможности реализации (мониторинг мест продажи, ожидаемых общественных событий в городе и республике, выполнение корпоративных заказов). Так же проводится планирование учебной проектно-технологической практики по данному профилю. Студенты проходят практику на базе успешного предприятия г. Саранска «РОСТР» (директор Н.А. Козин), который специализируется на производстве сувениров.

Следующий этап – работа над эскизом изделия. Выполняется графический вариант и колористическое решение. Обдумываются варианты технологического исполнения, производится подбор материалов. Предлагаются варианты упаковки. Разрабатывается технологическая карта изготовления сувенира, в которую входят: наименование изделия, вид производства, группа изделия, наименование технологической операции, описание технологической операции, основные технические характеристики, стоимость изделия.

Затем приступаем к практическому исполнению сувенира. На занятиях выполнялись следующие виды сувенирных изделий: магнитик, брошь, ключница, кукла в народном костюме, платок на тему: «Украшения древней мордвы», керамические свистульки и горшочки, расписные доски и матрёшки, деревянные лошадки, декоративные тарелки, тканые пояса, сумочки и др. Изделия делаются в разных техниках и с использованием различных материалов.

Преподаватели и студенты постоянно участвуют в конкурсе региональных сувениров, имеют дипломы победителей в разных номинациях.

В 2022 году Мордовским отделением Союза художников России на базе Музея им. С.Д. Эрзи, совместно с Мордовским университетом им. Н.П. Огарёва был осуществлён проект на средства Фонда президентских грантов «Лаборатория традиционного искусства», а в 2023

году – проект «Модный лук и стрелы». В проектах активно участвуют наши студенты, а преподаватели проводят лекции и практические занятия. Второй год горожане, творческие люди разных возрастов осваивают на занятиях лаборатории различные виды ремёсел мордовских мастериц. Они создали разнообразные сувениры: вышитые и тканые изделия, украшения из бисера, платки в технике цифровой печати. Идёт работа над созданием коллекций одежды с элементами мордовского традиционного орнамента. На средства гранта была издана книга «Мордовский костюм: вышивка, ткачество, бисерное плетение», в которой использованы новые способы подачи информации. Лекции и практические занятия по вышивке, ткачеству и бисерному плетению сняты в формате видео, их можно посмотреть с помощью куар-кодов. По подробным таблицам и описанию можно самостоятельно освоить виды традиционного творчества мордвы. Также в книге можно посмотреть изделия, произведения современного искусства и коллекции одежды, созданные по мотивам традиционных ремёсел [8].

Исследуя бытование и формы сувенирных изделий, можно отметить, что сувенир – предмет, обладающий эстетической и утилитарной функциями, в некоторых случаях переживший и утративший бытовое значение, относится к декоративно-прикладному искусству, выполняет ряд важных функций и имеет присущие ему признаки. Туризм даёт новую жизнь и возможность развития сувенирам, делает их актуальными для нашего времени.

Развитие сувенирной продукции Мордовии развивается в русле общероссийских тенденций современного производства данного вида изделий.

Культурное пространство насыщается новыми образами. Активно используются как традиционные, так и современные технологии, новые материалы и инструменты. Но, несмотря на насыщение производственными изделиями, рукотворные объекты, изделия традиционных ремёсел помогут нашим современникам прикоснуться к живительному источнику народного искусства, зарядиться его энергетикой. Многовековая история традиционных ремёсел Мордовии даёт перспективы плодотворного развития сувенирной отрасли в будущем.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Акинфеева И.И., Железняк О.Е.* Сувенир как феномен культуры: специфика и классификационные признаки // Вестник ИрГТУ, 2015. – Иркутск. – 305 с.
2. *Бардина Р.А.* Изделия народных художественных промыслов и сувениров. – М.: Высш. шк., 1990. – 304 с.
3. *Быстрова Т.Ю.* Необходимые характеристики образа в дизайне сувенирной продукции // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2015. – № 1. – С. 109–114.

4. Быстрова Т.Ю. Социокультурный подход к проектированию туристических и музейных сувениров // Человек в мире культуры. – 2015. – № 1. – С. 18–22.
5. Быстрова Т.Ю. Сувенир – это серьезно: социально-коммуникативный анализ сувенира / Т.Ю. Быстрова. – Екатеринбург, 2009. – 92 с.
6. Лузгин А.С. Промыслы Мордовии. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1993. – 144 с.
7. Рябчиков А.В. К определению рекламного сувенира. / Знание. Понимание. Умение. 2013. № 1. – С. 160 – 166.
8. Челмакина Н.Н., Левина Л.Д., Малаева О.А. Мордовский костюм: вышивка, ткачество, бисероплетение. – Саранск: Издатель Константин Шапкарин, 2022. – 204 с.
9. Шаталов Г., Косых В. Туристический сувенир: от идеи до туриста. – СПб.: Питер, 2021. – 352 с.: ил. – (Серия «Бизнес-психология»)

## ОПЫТ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННЫХ РЕМЁСЕЛ В КАЗАНСКОМ ТЕХНИКУМЕ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ

*Р.К. Саубанова*

В данной статье описывается опыт многолетней деятельности Казанского техникума народных художественных промыслов в области сохранения и развития традиционных ремёсел татарского народа. Автор рассматривает не только достижения организации, но и проблемы, возникающие в современном образовательном процессе, намечая пути их решения.

**Ключевые слова:** казанский техникум, народные ремёсла, опыт сохранения.

## EXPERIENCE OF PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF TRADITIONAL CRAFTS IN KAZAN TECHNIQUE FOLK ARTS AND CRAFTS

*R.K. Saubanova*

This article describes the experience of many years of activity of the Kazan Technical School of Folk Arts and Crafts in the field of preservation and development of traditional crafts of the Tatar people. The author considers not only the achievements of the organization, but also the problems arising in the modern educational process, outlining ways to solve them.

**Keywords:** Kazan technical school, folk crafts, conservation experience.

В современном российском обществе произошло осознание важности сохранения народных художественных ремесел, являющихся одной из важнейших основ российской культурной идентичности. Именно на это направлена деятельность Казанского техникума народных художественных промыслов, специализирующегося в данной области с 1992 года, когда произошло перепрофилирование профессионально-технического училища № 40 в художественно-профессиональное – по татарским народным промыслам. Тогда появился ряд

новых специальностей по направлениям художественной обработки: дерева и кожи, а также по вышивальному делу. Инициаторы указанных преобразований руководствовались лучшими намерениями, однако организация учебного процесса не соответствовала ожиданиям общественности и запросам времени.

В 2010 г. – с назначением нового директора Р.К. Саубановой – в этом учебном заведении начался качественно-новый этап развития. На его базе возник Профессиональный лицей народных художественных промыслов<sup>1</sup>. При поддержке правительства РТ были созданы ювелирная, гончарная, деревообрабатывающая мастерские, лаборатории по изготовлению кожаных изделий и национальных ювелирных украшений. Результативное сочетание практических занятий с общеучебными дисциплинами позволило лицей в 2013 г. стать «Казанским техникумом народных художественных промыслов»<sup>2</sup>, который в 2019 г. получил статус ресурсного центра<sup>3</sup>. В рамках его деятельности проводятся очные курсы профессиональной подготовки для преподавателей технологии, а также мастер-классы для взрослых и детей.

За прошедший успешный период при поддержке Правительства Татарстана организация накопила уникальный опыт по сохранению и развитию художественных ремёсел. Особо следует рассмотреть ювелирное, керамическое и вышивальное дело (в . ч. металлическими нитями), а также кожаную мозаику и резьбу по дереву, поскольку каждое из них является традиционным для татарского декоративно-прикладного искусства, внёсшим ощутимый вклад в общероссийскую культуру.

Следует отметить, что российским народным ремёслам были посвящены труды многих отечественных ученых, среди которых выделяются публикации известного искусствоведа М.А. Некрасовой [13, с. 12]. Мы разделяем её позицию, относительно того, что самобытное национальное искусство – это «живой феномен духовной культуры». Его не следует сводить лишь к ремесленным навыкам, требовать массового характера и конъюнктурности, в отличие от самодеятельного декоративно-прикладного творчества. В образовательной концепции техникума народное искусство не приравнивается к ремеслу, хотя, безусловно связано с ним.

<sup>1</sup> Постановление Кабинета Министров Республики Татарстан от 17 марта 2011 г. № 196.

<sup>2</sup> Постановлением Кабинета Министров Республики Татарстан от 03.07.2013 г. № 469.

<sup>3</sup> Приказом Министерства культуры Республики Татарстан от 15.07.2019 № 638 Министерства образования и науки Республики Татарстан от 15.07.2019 № под-1028/19.

Наш опыт показал, что образовательный процесс в техникуме должен способствовать:

- формированию этнического национального самосознания доступными средствами, одним из которых является участие в качестве зрителей в соответствующих культурных мероприятиях Татарстана (сабантуях, театральных показах, выставках, музыкальных конкурсах и др.), с последующим обсуждением сопровождающего их визуально-го ряда;

- овладению художественно-эстетическими принципами декоративно-прикладного искусства путем изучения и копирования аутентичных образцов (ювелирных, керамических, вышитых и др.) из музейных фондов Татарстана и России. Без этого невозможно освоить уникальность художественного языка мастеров Волжской Булгарии, Казанского ханства и Казанской губернии. Только переработав его, можно обрести современный национальный стиль в авторском исполнении. Здесь следует указать на существование проблемы овладения уникальными техниками, применявшимися ремесленниками прошлого. Например, в ювелирном искусстве татар – это бугорчатая скань, практически угасшая к настоящему времени. Задача студентов-ювелиров – возродить и использовать её в современных изделиях.

Наш опыт также свидетельствует, что важнейшее значение в передаче национальных канонов от поколения к поколению имеет творческий коллектив педагогов-наставников (мастеров и художников), являющихся носителями местной этнической культуры. В этой области весомый вклад внесли, например, ювелиры – Е.В. Бакакин и М.М. Галеев, А.М. Гавриков, мастер по вышивке и кожаной мозаике С.Д. Кузьминых, заслуженный деятель искусств, народный художник РТ. Не только образы прошлого, но и национального настоящего призваны вдохновлять учащихся техникума. Мы понимаем важность наставнического общения начинающих учеников с уже состоявшимися известными мастерами, поэтому планируем совместные внеучебные образовательные проекты, нацеленные на непосредственное знакомство с творческой деятельностью таких носителей художественной традиции как А. Замилова, Н. Кумысникова, Л. Фасхутдинова, Р. Ахметов и др.

Следует отметить, что развитие народного искусства поддерживают две фундаментальные характеристики – применение ручного труда и натуральность (природность) материалов (металл, глина, дерево, кожа и др.). Нам сообщается стоит осознать важность вопроса обеспечения мастеров республики сырьём местного производства. Учащиеся техникума могли бы использовать природную глину, имеющуюся в недрах Татарстана, пользоваться натуральными кожей и шерстью,

обработанными и окрашенными в местных производственных цехах и др.). На сегодняшний день данные материалы обеспечиваются зарубежными поставщиками.

Опыт нашей работы показывает, что в учебном процессе необходима дидактика, выполненная на доступном адаптированном к юношескому восприятию языке. Базовым материалом для этого могут послужить труды плеяды советских исследователей татарского декоративно-прикладного искусства П.М. Дульского [9], Ф.Х. Валеева [1; 2], Н.И. Воробьёва [6; 7], Р.Г. Мухамедовой [12], Ф.Ф. Гуловой [8], Ф.Ш. Сафиной [14], Н.А. Халикова [17], Г.Ф. Валеевой-Сулеймановой [4; 5] и нынешних учёных Академии наук Республики Татарстан, углубивших начинания предшественников. К их числу относятся публикации по результатам экспедиций научных сотрудников Центра искусствоведения Р.Р. Султановой [15; 16], Л.М. Шкляевой [18; 19], изданные в серии книг «Милли-мэдэни мирасыбыз». О художественных промыслах Казанской губернии, включая керамику, написана диссертация Е. Менгден [11], преподавателя Казанского института культуры. В научных работах Л.Н. Дониной и С.В. Суловой [10] отмечается, что Казань была крупным ювелирным центром Российской империи. Авторы раскрывают технико-технологические особенности татарского ювелирного искусства. К стиливому своеобразию которого относятся – высокое искусство филигрании (ажурной и бугорчатой), а также чеканка способом насечки. Книга Л.И. Саттаровой [15] посвящена искусству казанской узорной кожи. Таким образом, научная база, накопленная учёными Татарстана, позволяет под их контролем создать богато иллюстрированные учебники, предназначенные для студентов специализированных учебных заведений Татарстана по традиционным видам художественных ремёсел татарского народа с описанием своеобразия технических приёмов, орнаментального ряда, устойчивых композиций и колористического решения. Такие учебники способствуют преемственности достоверных духовно-эстетических национальных традиций.

В настоящее время деятельность Техникума народных художественных промыслов должна быть, прежде всего, частью современного татарского искусства, основанного на глубоком знании народных ремесленных традиций, необходимых для культурной самоидентификации в современном глобальном мире. Хочу подчеркнуть, что раннее вовлечение студентов в рыночные отношения, так называемые «креативные индустрии», ведут к размыванию в их сознании этнических ценностей и стимулируют неумелую имитацию модных тенденций. Думаю, что в будущих работах наших выпускников должны проявляться национальные эстетические идеалы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бусыгин Е.П.* Декоративное оформление сельского жилища в Казанском Поволжье. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. – 128 с.
2. *Валеев Ф.Х.* Народное декоративное искусство Татарстана. – Казань: Таткнигоиздат, 1984. – 171 с.
3. *Валеев Ф.Х.* Татарский народный орнамент. – Казань: Мир без границ, 2002. – 296 с.
4. *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Декоративно-прикладное искусство казанских татар. – М.: Советский художник, 1990. – 215 с.
5. *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Национальная традиция в декоративном искусстве // Татары. – М., 2001. – С. 437–465.
6. *Воробьев Н.И.* Художественные промыслы Татарии в прошлом и настоящем. – Казань: Гос. музей Татар. АССР, 1957. – 42 с.: 18 л. ил.
7. *Воробьев Н.И.* Казанские татары. – Казань: Татгосиздат, 1953. – 438 с.
8. *Гулова Ф.Ф.* Татарская народная вышивка. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1980. – 80 с.
9. *Дульский П.М.* Искусство казанских татар. – М.: Центр. изд-во народов СССР, 1925. – 58 с.: ил.
10. *Донина Л.Н., Сулова С.В.* Татарское ювелирное искусство: о проявлениях татарско-русской синкретичности в ремесленных традициях Казанского Поволжья // Историческая этнология. – 2018. Т. 3. – № 1. – С. 69–80.
11. *Мензден Е.Н.* История художественных ремёсел Татарстана (вторая половина XIX – начало XX в.): дис. ... канд. ист. наук. – Казань: Казан. гос. институт культуры, 2018. – 200 с.
12. *Мухамедова Р.Г.* Татары-мишари. Историко-этнографическое исследование. – М: Наука, 1972. – 247 с.
13. *Некрасова М.А.* Народное искусство России в современной культуре. – М.: Коллекция М, 2003. – 256 с.: ил.
15. *Саттарова Л.И.* Казанская узорная кожа.– Казань: Культура и традиции, 2004. – 160 с.: ил.
14. *Сафина Ф.Ш.* Ткачество татар Поволжья и Урала (конец XIX – нач. XX вв.): Ист.-этногр. атлас татар. народа. – Казань: Фэн, 1996. – 205 с.: ил.
15. *Султанова Р.Р.* Неиссякаемый источник вдохновения // Милли-мэдэни мирасыбыз: Кукмара. – Казан, 2016. – Б. 255–396.
16. *Султанова Р.Р.* Традицион һөнәрчелек һәм халык сәнгате // Милли-мэдэни мирасыбыз: Актаныш. 2 нче басма. – Казан, 2021. – Б. 326–398.
17. *Халиков Н.А.* Промыслы и ремёсла татар Поволжья и Урала (середина XIX – начало XX века). – Казань: Ин-т истории АН РТ, 1998. – 98 с.
18. *Шкляева Л.М.* Особенности народного декоративно-прикладного искусства татар Самарской области // Милли-мэдэни мирасыбыз: Самара өлкәсе татарлары. 2 нче басма. – Казан, 2021. – Б. 194–220.
19. *Шкляева Л.М.* Особенности домашних занятий и ремёсел у татар Ульяновской области // Милли-мэдэни мирасыбыз: Ульяновск өлкәсе татарлары. 2 нче басма. – Казан, 2021. – Б. 540–553: рәс.

## ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ОБУЧЕНИИ ТРАДИЦИОННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ

*Л.А. Захарова*

В статье рассматриваются вопросы применения цифровых технологий в образовании в области декоративно-прикладного искусства и народных промыслов. Проанализированы особенности использования данных технологий в обучении бакалавров. Рассмотрена необходимость применения современных технологий в процессе самостоятельной работы студентов. Предложены наиболее эффективные формы цифровых технологий.

**Ключевые слова:** традиционное гончарное искусство, глиняная игрушка, цифровые технологии, обучение бакалавров.

## DIGITAL TECHNOLOGIES IN EDUCATION TRADITIONAL ARTISTIC CERAMICS

*L.A. Zakharova*

The article discusses the use of digital technologies in education in the field of decorative and applied arts and crafts. The features of the use of these technologies in the training of bachelors are analyzed. The necessity of using modern technologies in the process of independent work of students is considered. The most effective forms of digital technologies are proposed.

**Keywords:** Traditional pottery, clay toys, digital technologies, bachelor's degree training.

В процессе зарождения и развития информационного общества огромное значение имеют проблемы, связанные с организацией образовательного процесса. Художественное образование в области декоративно-прикладного искусства предполагает обращение к традиционной культуре и активную учебную практику. Это обусловлено спецификой будущей профессиональной деятельности обучающихся и необходимостью формирования специальных компетенций будущих специалистов. Обучение художественной керамике в мастерских Института искусств и дизайна Удмуртского государственного университета начинается с изучения народных промыслов России: глиняной игрушки и гончарного искусства. Изучение традиционных форм предметов, освоение приёмов гончарного ремесла, копирование классических образцов народного искусства требует достаточного количества времени на практическую работу в материале. Однако, значимая часть выделенных на аудиторную работу часов переведена на самостоятельную работу, соответственно, количество практических часов по программе «Художественная керамика» весьма ограничено. В данных условиях актуальны вопросы, связанные с эффективной организацией и контролем образовательного процесса, внимательным изучением структуры рабочих программ, определением методов и форм

самостоятельной работы студентов, согласованных с целью и задачами образовательного процесса в целом. Таким образом, возникает необходимость в обращении к новым технологиям и формам обучения.

В соответствии с ФГОС ВО бакалавриата по направлению подготовки 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», утверждённым приказом Минобрнауки России от 13 августа 2020 г. № 1010 пунктом 1.5. при реализации программы бакалавриата организация вправе применять электронное обучение, дистанционные образовательные технологии. Реализация программы бакалавриата с применением исключительно электронного обучения, дистанционных образовательных технологий не допускается. В связи с этими требованиями, обоснованная интеграция электронных ресурсов в систему высшего образования является наиболее оптимальным решением. Технологии смешанного обучения становятся обоснованным методом обучения и подготовки будущих специалистов. Сочетание традиционного обучения и электронных технологий в области организации и контроля аудиторного обучения и СРС может способствовать решению обозначенной проблемы, позволит повысить эффективность образовательного процесса и уровень формирования компетенций будущих художников декоративно-прикладного искусства. Для этого необходимо определить формы оптимальных электронных ресурсов в обучении бакалавров по программе «Художественная керамика».

Сформировать объективный подход к проблеме позволяют следующие авторы: в статье И.Ю. Лученецкой-Бурдиной и А.А. Федотовой «Организация самостоятельной работы студентов с использованием средств электронного обучения» описаны разнообразные виды самостоятельной работы студентов, в том числе проектная деятельность, охарактеризованы используемые элементы онлайн-курса на основе MOODLE, определены возможности организации индивидуальной и групповой работы студентов, обоснована необходимость обращения к автоматизированной системе контроля знаний [4, с. 2]. Е.Ю. Бычкова в статье «Цифровые компетенции ремесленника: содержание, формирование, применение» акцентирует внимание на важности владения цифровыми технологиями в современном обществе, для специалиста или профессионала в своём деле; говорит о том, что успешность соискателей на рынке труда всё больше зависит от навыков работы с информационными технологиями, умения использовать технические средства в производственной среде, применять новые коммуникационные практики [3, с. 172].

Можно сделать вывод, что основой разработки эффективной педагогической модели становятся интерактивные формы взаимодействия со студентами, сочетание традиционных и современных технологий,

позволяющие активно задействовать участников образовательного процесса в рамках аудиторной практической и самостоятельной работы. При создании цифрового образовательного контента по дисциплине «Художественная керамика» особое внимание уделяется его практической значимости. В Удмуртском государственном университете электронные образовательные ресурсы, в том числе визуальные технологии (авторские видео-файлы о гончарном искусстве и народной игрушке, подробное видео с этапами работы за гончарным кругом, традиционных приёмов ручной лепки в гончарной игрушке, презентации, информационные и практические кейсы) размещаются в системе Moodle. Визуализация дидактических материалов делает их доступными для самостоятельной работы студентов.

Статья М.И. Чукалкиной и Н.В. Ломовцевой «О классификации электронных образовательных ресурсов» помогает определить форму и место цифровых технологий в структуре образовательной программы. Авторы считают, что электронные средства должны являться опорным материалом, а не основой образовательного процесса [3, с. 256]. Системный избирательный подход в методическом обеспечении именно самостоятельной работы студентов средствами электронной платформы системы Moodle позволит более эффективно включить цифровые технологии в образовательную деятельность, сохраняя объём аудиторных часов непосредственно на практическую работу. Это позволит реализовать творческие способности студентов, развивать профессиональные компетенции в активной практической деятельности.

В процессе реализации программы педагогу важно наладить механизм образной связи, сделать процесс обучения прозрачным и доступным каждому ученику, установить комфортный психологический климат, устойчивое взаимопонимание и доверие в формате «преподаватель-студент». Для осуществления учебной деятельности обучающихся по художественной керамике, изучения традиционных гончарных форм и видов глиняной народной игрушки, предпочтение отдаётся активным формам проведения теоретических и практических занятий, в дополнение разрабатывается ряд цифровых дидактических материалов. Занятия проектируются в форме активных лекций и практических занятий, например:

- лекция-дискуссия;
- виртуальная экскурсия;
- виртуальная галерея/ ярмарка;
- активный сторителлинг.

В соответствии с РП «Художественная керамика» разрабатываются методико-дидактические материалы:

– информационные кейсы: ключевые понятия, тезисы, примерные планы анализа произведений – ДПИ;

– зрительный ряд: тематические презентации, учебные фильмы.

Художественное образование требует привлечение достаточного объёма дидактических материалов – фильмов, презентаций, образцов в материале. Программой «Художественная керамика» предусмотрено внимательное изучение традиционных и современных компонентов, безотрывно друг от друга, составляющих этот вид декоративно-прикладного искусства. Наглядные материалы становятся значимыми образовательными компонентами в обучении предмету. Студенты активно привлекаются к созданию образовательного контента, к процессу цифровизации дидактического материала. Методические фонды образцов традиционных форм гончарного искусства и народной глиняной игрушки по предмету «Художественная керамика» формируются из лучших студенческих работ, курсовых и итоговых. Учитывая максимальную вовлечённость преподавателя в создание образовательного контента, следует обратить внимание на способы создания, обновления и усовершенствования дидактических материалов по РП. Определяя цифровые технологии в обучении традиционной керамике, как методико-дидактическую основу для самостоятельной работы студентов, можно прийти к выводам и выделить очевидные преимущества:

– целесообразно используется аудиторное время, выделенное на практическую работу;

– график учебного процесса становится более гибким;

– позволяет потратить на изучение теоретического материала темы столько времени сколько нужно (видео-лекции, фильмы и другие электронные ресурсы, размещённые на платформе MOODLE);

– оценочные средства (тесты, опросы, эссе), размещённые на платформе MOODLE, позволяют частично автоматизировать контроль знаний, вывести его на самостоятельную работу студентов, тем самым, сохраняя часы аудиторной работы в пользу практической деятельности;

– цифровые технологии формируют компетенции в области ИТ коммуникаций, необходимые в современном обществе, для художника-прикладника, профессионала в своём деле.

В эпоху развития информационного общества преподавателю необходимо осваивать всё новые и новые навыки: снимать видео, монтировать сюжеты, работать с образовательными платформами, тем самым, сохраняя значимую часть ценного профессионального опыта в цифровом виде. Современный педагог в рамках осмысления культурного наследия обеспечивает преемственность культурных ценностей из поколения в поколение, привлекая в образовательный процесс новые цифровые технологии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеева Т.Е.* Реализация традиционных дидактических принципов в условиях информатизации образования. Академия права и управления ФСИН России, 2015 г. С. 393–405.
2. *Бурцева Э.В., Чепак О.А., Куликова О.А.* Некоторые результаты исследования влияния цифровых технологий на учебную деятельность студентов // Педагогика и просвещение. – 2020. – № 1. DOI: 10.7256/2454-0676.2020.1.31995 URL:[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=31995](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31995)
3. *Бычкова Е.Ю.* Цифровые компетенции ремесленника: содержание, формирование, применение // Непрерывное образование: теория и практика реализации: материалы III Международной научно-практической конференции, 22 января 2020 г., Екатеринбург / Рос. гос. проф.-пед. ун-т. – Екатеринбург: РГППУ, 2020. – С. 171–177.
4. *Лученецкая-Бурдина И.Ю. Федотова А.А.* Организация самостоятельной работы студентов с использованием средств электронного обучения, ФГБОУ ВО Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского.
5. *Чукалкина М.И.* О классификации электронных образовательных ресурсов / *М.И. Чукалкина, Н.В. Ломовцева* // Новые информационные технологии в образовании и науке: НИТО-2017 : материалы X международной научно-практической конференции, Екатеринбург, 27 февраля – 3 марта 2017 г. / Рос. гос. проф.-пед. ун-т [и др.]. – Екатеринбург: РГППУ, 2017. – С. 256–260; Ярославский педагогический вестник. – 2016. – С. 169–175.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Абзалина Рамзия Асраровна**, старший научный сотрудник Национального музея Республики Татарстан (Россия, г. Казань). [globus54@list.ru](mailto:globus54@list.ru)

**Аппасева Жаухар Мустафаевна**, председатель Кабардино-Балкарского отделения Ассоциации искусствоведов (Россия, г. Нальчик). [appaewa2565@mail.ru](mailto:appaewa2565@mail.ru)

**Асадова Хадиджа Вели кызы**, кандидат философии по искусствоведению, заместитель директора по вопросам науки Азербайджанского Национального музея искусств (Азербайджан, г. Баку). [xadijaasadova@yahoo.com](mailto:xadijaasadova@yahoo.com)

**Бакеева Римма Равилевна**, кандидат исторических наук, доцент кафедры экономики инновационного производства Чистопольского филиала «Восток» Казанского национального исследовательского технического университета – КАИ (Россия, г. истополь). [gura1483@mail.ru](mailto:gura1483@mail.ru)

**Беккулова Айжан Абдыманаповна**, председатель Союза ремесленников Казахстана, член Национального комитета по нематериальному культурному наследию Казахстана, почётный член и советник председателя Всемирного ремесленного совета по Азиатско-Тихоокеанскому региону, художник, член Союза художников Казахстана (Казахстан, г. Астана). [aizhanbekkulova@mail.ru](mailto:aizhanbekkulova@mail.ru)

**Вагапова Фирдаус Гумаровна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры всемирного культурного наследия Казанского (Приволжского) федерального университета (Россия, г. Казань). [vagar.art@mail.ru](mailto:vagar.art@mail.ru)

**Беломоева Ольга Герольдовна**, доктор культурологии, доцент Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва (Россия, г. Саранск). [o\\_belomoeva@mail.ru](mailto:o_belomoeva@mail.ru)

**Гатина-Шафикова Дина Фасыховна**, научный сотрудник отдела этнологических исследований Института истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан (Россия, г. Казань). [golocen@yandex.ru](mailto:golocen@yandex.ru)

**Герасимова Наталья Владимировна**, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Центра искусствоведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (Россия, г. Казань). [natal-040183@mail.ru](mailto:natal-040183@mail.ru)

**Гилязова Земфира Фильхатовна**, преподаватель Детской художественной школы (Россия, г. Нефтекамск). [zema-vesna@mail.ru](mailto:zema-vesna@mail.ru)

**Гулиев Рамиль Афиг оглы**, доктор философии по искусствоведению, учёный секретарь Института архитектуры и искусства Национальной Академии Наук Азербайджана (Азербайджан, г. Баку) [ramil\\_amea@mail.ru](mailto:ramil_amea@mail.ru)

**Дандамаева Загида Эфендиевна**, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и философии Российского экономического университета им. Г.В. Плеханова (Россия, г. Москва) [zagidaefendievna@gmail.com](mailto:zagidaefendievna@gmail.com)

**Донина Лариса Николаевна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела этнологических исследований Института истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан (Россия, г. Казань). [lis.art@mail.ru](mailto:lis.art@mail.ru)

**Залялеева Айгуль Канифовна**, научный сотрудник Центра искусствования Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (Россия, г. Казань). [aigul.siraieva@yandex.ru](mailto:aigul.siraieva@yandex.ru)

**Захарова Людмила Анатольевна**, старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства и народных промыслов Удмуртского государственного университета (Россия, г. Ижевск). [zaharova-ludmila@mail.ru](mailto:zaharova-ludmila@mail.ru)

**Кавеева Альфия Ильдаровна**, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Казанского государственного института культуры (Россия, г. Казань). [kaveevane@mail.ru](mailto:kaveevane@mail.ru)

**Ковычева Елена Ивановна**, доктор искусствования, доцент, заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства и народных промыслов Удмуртского государственного университета (Россия, г. Ижевск). [el\\_kovich@mail.ru](mailto:el_kovich@mail.ru)

**Краснова Зульфия Рашидовна**, руководитель творческого объединения «Тамга» (Россия, г. Туймазы). [vektor\\_08@bk.ru](mailto:vektor_08@bk.ru)

**Кудрявцев Владимир Геннадьевич**, доктор искусствования, профессор Марийского государственного университета (Россия, г. Йошкар-Ола). [vladku2004@mail.ru](mailto:vladku2004@mail.ru)

**Левина Людмила Демьяновна**, доцент Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва (Россия, г. Саранск). [levinaludmila62@mail.ru](mailto:levinaludmila62@mail.ru)

**Латыпова Гульназ Марсовна**, кандидат исторических наук, заместитель директора по научной и издательской деятельности ГБУ «Ресурсного центра внедрения инноваций и сохранения традиций в сфере культуры Республики Татарстан» (Россия, г. Казань). [Gulnaz.Lat@tatar.ru](mailto:Gulnaz.Lat@tatar.ru)

**Мавланов Обид Олимович**, научный сотрудник Музея изобразительного искусства им. К. Бехзода (Узбекистан, г. Бухара). [obidmavlanov61@gmail.com](mailto:obidmavlanov61@gmail.com)

**Малинина Алина Александровна**, младший научный сотрудник искусствоведческого направления Чувашского государственного института гуманитарных наук (Россия, г. Чебоксары). [m-anila@mail.ru](mailto:m-anila@mail.ru)

**Мелёшкина Лариса Викторовна**, доцент кафедры дизайна и рекламы Института национальной культуры Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва (Россия, г. Саранск). [larisamelvi@mail.ru](mailto:larisamelvi@mail.ru)

**Менгден Екатерина Николаевна**, кандидат исторических наук, старший преподаватель Казанского государственного института культуры (Россия, г. Казань). [katerinatimofeeva@mail.ru](mailto:katerinatimofeeva@mail.ru)

**Мифтахова Алсу Равиловна**, директор ГБУ «Ресурсного центра внедрения инноваций и сохранения традиций в сфере культуры Республики Татарстан» (Россия, г. Казань). [Miftahova.Alsu@tatar.ru](mailto:Miftahova.Alsu@tatar.ru)

**Мордвинова Антонина Ильинична**, кандидат искусствования, доцент, ведущий научный сотрудник искусствоведческого направления Чувашского государственного института гуманитарных наук (Россия, г. Чебоксары). [amordvinova@yandex.ru](mailto:amordvinova@yandex.ru)

**Мураткова Фаризат Хамзетовна**, научный сотрудник Карачаево-Черкесского ордена «Знак Почёта» Института гуманитарных исследований при Правительстве КЧР (Россия, г. Черкесск). [muratkova@lenta.ru](mailto:muratkova@lenta.ru)

**Пислегова Ольга Леонидовна**, заведующая отделом по работе с нематериальным культурным наследием Республиканского дома народного творчества (Россия, г. Ижевск) [udm-dpi@mail.ru](mailto:udm-dpi@mail.ru)

**Саламзаде Эртегин Абдул Вагаб оглы**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Национальной академии наук Азербайджана, генеральный директор Института архитектуры и искусства Национальной Академии Наук Азербайджана (Азербайджан, г. Баку). [ertegin.salamzade@mail.ru](mailto:ertegin.salamzade@mail.ru)

**Саубанова Раушания Киямутдиновна**, кандидат педагогических наук, директор Казанского техникума народных художественных промыслов (Россия, г. Казань). [plnhp@mail.ru](mailto:plnhp@mail.ru)

**Соловьёва Наталья Георгиевна**, кандидат исторических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела этнологии и искусства народов Карачаево-Черкесского ордена «Знак Почёта» Института гуманитарных исследований при Правительстве КЧР (Россия, г. Черкесск). [soloviova\\_n31@mail.ru](mailto:soloviova_n31@mail.ru)

**Старшова Анна Петровна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского (Россия, г. Ярославль). [annstar@mail.ru](mailto:annstar@mail.ru)

**Султанова Рауза Рифкатовна**, доктор искусствоведения, заведующая Центром искусствоведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан (Россия, г. Казань). [rauzasultan.art@mail.ru](mailto:rauzasultan.art@mail.ru)

**Сунцова Екатерина Геннадьевна**, ведущий методист Узей-Туклинского центра ремёсел и туризма АРТЭЛЬ Увинского района, член Союза художников России (Россия, Идмуртия, дер. Узей-Тукля). [katrinna.s@mail.ru](mailto:katrinna.s@mail.ru)

**Тябина Лена Ивановна**, старший научный сотрудник Литературного музея Г. Тукая – филиала Национального музея РТ (Россия, г. Казань). [lena.tjbina@rambler.ru](mailto:lena.tjbina@rambler.ru)

**Усманов Венер Мударисович**, научный сотрудник Центра письменного наследия Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (Россия, г. Казань). [v.m.usmanov@mail.ru](mailto:v.m.usmanov@mail.ru)

**Халкечева Людмила Нануевна**, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник отдела культурологии и искусствоведения народов КЧР Карачаево-Черкесского ордена «Знак Почёта» Института гуманитарных исследований при Правительстве КЧР, член Союза композиторов России (Россия, г. Черкесск). [Luda66@inbox.ru](mailto:Luda66@inbox.ru)

**Шевченко Елена Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Центра искусствоведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (Россия, г. Казань). [elenachev@inbox.ru](mailto:elenachev@inbox.ru)

**Шкляева Людмила Михайловна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Центра искусствоведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (Россия, г. Казань). [luda-next@ya.ru](mailto:luda-next@ya.ru)

## СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия. О деятельности ИЯЛИ имени Г. Ибрагимова  
АН РТ по изучению и развитию народных художественных  
промыслов и декоративно-прикладного искусства Республики  
Татарстан . . . . . 3

### **Часть 1. Народные художественные промыслы и ремёсла в разных регионах России и за рубежом. Актуальные проблемы исследований традиционной художественной культуры**

<i>Асадова Х.</i> Азербайджанские <i>кялаган</i> – связь времён и традиций . . . . .	10
<i>Беломоева О.Г.</i> Резчик Евгений Миронов: черты творческой индивидуальности . . . . .	16
<i>Усманов В.М.</i> Татарские эпитафические памятники Пензенской области ( <i>по результатам экспедиций ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ</i> ) . . . . .	21
<i>Донина Л.Н.</i> Татарские наконечники в музейных и частных коллекциях: опыт художественно-технологического анализа . . . . .	28
<i>Соловьёва Н.Г.</i> Народная иконопись в традиционной духовной культуре казачества Карачаево-Черкесии . . . . .	37
<i>Мураткова Ф.Х.</i> Народные промыслы абазин ( <i>на материале швейной лексики</i> ) . . . . .	54
<i>Гулиев Р.</i> Тамга «Бог, владыка четырёх направлений», общая для тюрков и американских индейцев . . . . .	61
<i>Ковычева Е.И.</i> Роль научного сопровождения в возрождении и развитии традиционных художественных ремёсел в Удмуртской Республике . . . . .	68
<i>Пислегова О.Л.</i> Концепция и реализация энциклопедии «Удмуртская Республика: декоративно-прикладное искусство и художественные ремёсла» . . . . .	77
<i>Халкечева Л.Н.</i> <i>Къьл къобуз</i> – традиционный струнно-смычковый музыкальный инструмент карачаево-балкарского народа . . . . .	82

### **Часть 2. Проблема сохранения и развития этнокультуры в современных условиях**

<i>Мифтахова А.Р., Латыпова Г.М.</i> Основные направления деятельности по развитию, сохранению, возрождению народных художественных промыслов и ремёсел в Республике Татарстан . . . . .	89
---	----

<i>Кудрявцев В.Г.</i> Марийское орнаментальное искусство: сохранение и развитие традиций . . . . .	98
<i>Аппаева Ж.М.</i> Возвращение к истокам золотного шитья . . . . .	113
<i>Мавланов О.О.</i> История и традиции искусства керамики в творчестве бухарских мастеров . . . . .	118
<i>Малинина А.А.</i> Национальные мотивы в керамике Ирины Фёдоровой . . . . .	123
<i>Дандамаева З.Э.</i> Традиционная вышивка народов Дагестана: история и современность . . . . .	128
<i>Гилязова З.Ф.</i> Опыт сохранения и возрождения войлоковаления в Республике Башкортостан с конца XX в. по настоящее время . . . . .	133
<i>Герасимова Н.В.</i> Домотканый текстиль в интерьере таатарского дома на современном этапе . . . . .	140
<i>Старшова А.П.</i> Исторический купеческий центр города Рыбинска в аспекте сохранения культурной идентичности: современная практика . . . . .	169
<i>Бакеева Р.Р.</i> Купеческий центр города Чистополя: прошлое, настоящее, будущее . . . . .	174

### **Часть 3. Актуализация образцов народных художественных промыслов и ремёсел**

<i>Саламзаде Э.</i> От искусства к дизайну: традиция <i>шебеке</i> в Азербайджане. . . . .	181
<i>Беккулова А.</i> Казахская юбка <i>белдемше</i> – новая жизнь . . . . .	189
<i>Заялеева А.К.</i> Марьям Бикбулатова – собиратель, мастер, педагог татарского декоративно-прикладного искусства . . . . .	196
<i>Гатина-Шафикова Д.Ф.</i> К вопросу о репрезентации костюмных комплексов казанских татар в XXI веке по материалам XIX столетия . . . . .	200
<i>Шкляева Л.М.</i> Проектная деятельность как опыт сохранения искусства национального костюма у народов Среднего Поволжья . . . . .	206
<i>Мелёшкина Л.В.</i> Репрезентация народного мордовского костюма в современной моде . . . . .	214
<i>Сунцова Е.Г.</i> Дизайнерские решения в современном удмуртском ткачестве . . . . .	221

<i>Краснова З.Р.</i> Применение технологий компьютерной вышивки в воспроизведении этнографической одежды народов Поволжья и Урала творческим объединением «Тамга» . . . . .	224
<i>Менгден Е.Н.</i> История рыбнослободского кружевоплетения и формы его актуализации в современной культуре Татарстана	232
<i>Ваганова Ф.Г.</i> Атрибуция коллекции арабграфичной рукописной книги из собрания ГМИИ РТ . . . . .	245
<i>Абзалина Р.А.</i> Каллиграфические миниатюры учёного-просветителя, каллиграфа Раифа Марданова. . . . .	251
<i>Мордвинова А.И.</i> Образы чувашской мифологии в эмалях Праски Витти (Виталия Петрова) . . . . .	256
<i>Тябина Л.И.</i> Образцы художественных промыслов и ремёсел татарского народа в экспозиции и культурно-образовательной деятельности Литературного музея Габдуллы Тукая . . . . .	261
<i>Кавеева А.И.</i> Национальный орнамент как материал для создания народно-сценического танца . . . . .	265
<i>Шевченко Е.Н.</i> Сценические интерпретации сказок народов Поволжья . . . . .	269

**Часть 4. Этнохудожественное образование –  
проблемы и достижения**

<i>Левина Л.Д.</i> Опыт использования образов этнокультуры в современном художественном образовании (на примере создания сувенира) . . . . .	283
<i>Саубанова Р.К.</i> Опыт сохранения и развития традиционных ремёсел в Казанском техникуме народных художественных промыслов . . . . .	288
<i>Захарова Л.А.</i> Цифровые технологии в обучении традиционной художественной керамике . . . . .	293
Сведения об авторах . . . . .	298

**ОПЫТ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ  
ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

Народные художественные промыслы  
Материалы II Международной научной конференции.  
Казань, 30–31 октября 2023 г.

Корректор *А.А. Давлетова*  
Компьютерная верстка *Н.Т. Абдуллиной*  
Дизайн обложки *А.В. Булатова*

Подписано в печать 17.10.2023.  
Бумага офсетная. Формат 60×84 1/16. Гарнитура «Таймс».  
Усл.-печ. л. 17,7. Уч.-изд. л. 18,8. Тираж 200 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен в Институте языка, литературы  
и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ  
420111, Казань, ул. К. Маркса, 12

Издательство Академии наук Республики Татарстан  
420111, Казань, ул. Баумана, 20