

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

ОПЫТ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Материалы I Международной научной конференции
Казань, 16 декабря 2022 г.

Казань
2022

УДК 39
ББК 71.0
О 62

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

Редколлегия:

К.М. Миннуллин, Р.Р. Султанова, О.Л. Улемнова,
Л.М. Шкляева, Н.В. Герасимова

Научный редактор и составитель:

Р.Р. Султанова

Ответственный за выпуск:

Н.В. Герасимова

О 62 Опыт сохранения и развития традиционной культуры в современном мире: Материалы I Международной научной конференции. Казань, 16 декабря 2022 г. – Казань, 2022. – 168 с.: ил.
ISBN 978-5-93091-423-8

В сборник вошли материалы I Международной научной конференции «Опыт сохранения и развития традиционной культуры в современном мире», прошедшей 16 декабря 2022 г. в Казань. В статьях отражены историко-культурные и искусствоведческие исследования явлений национальной традиционной культуры, различные подходы к решению проблем ее сохранения и развития в Татарстане, республиках Северного Кавказа (Дагестан, Ингушетия), странах Закавказья (Азербайджан, Грузия) и Центральной Азии (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 978-5-93091-423-8

© Институт языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2022

ПРЕДИСЛОВИЕ

Понятие «традиционная культура» включает в себя все многообразие духовных ценностей, национальных особенностей, обрядов, ритуалов, праздников, бытового уклада, костюмов и ремесел. На сегодняшний день являясь важнейшей составляющей общей культуры, она представляет собой одну из наиболее значимых основ формирования национального самосознания и способствует укреплению духовной связи между поколениями. В связи с этим сохранение и развитие традиционной культуры является важнейшей задачей как государства в целом, так и различных исследовательских, образовательных, просветительских и общественных организаций, в частности, а также каждого отдельного человека.

2022 год, согласно Указу Президента Российской Федерации В.В. Путина от 30.12.2021 г. № 745, был объявлен Годом культурного наследия народов России с целью «популяризации народного искусства, сохранения культурных традиций, памятников истории и культуры, этнокультурного многообразия, культурной самобытности всех народов и этнических общностей Российской Федерации».

Откликаясь на данный указ, Центром искусствоведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан была организована Международная конференция «Опыт сохранения и развития традиционной культуры в современном мире», посвященная изучению процессов сохранения и развития декоративно-прикладного искусства, народных художественных промыслов и ремесел в разных регионах России и соседних стран.

В статьях отражаются разные аспекты обозначенной проблемы, связанные с историческими особенностями бытования различных форм традиционной культуры, с ее современными интерпретациями в разных видах творчества, а также вопросы сохранения

и развития этнокультуры в современных условиях в Татарстане, республиках Северного Кавказа (Дагестан, Ингушетия), странах Закавказья (Азербайджан, Грузия) и Центральной Азии (Казахстан, Узбекистан).

Данная конференция явилась отражением многолетней работы сотрудников Института по изучению процессов сохранения и развития традиционной культуры, а также их взаимодействия с коллегами из национальных республик России и стран ближнего зарубежья. Это направление работы Института было вызвано усиливающимся в последние годы вниманием государства к проблемам сохранения национальной идентичности, возрождения традиционного народного искусства, как неотъемлемой части культуры страны, разработкой соответствующих программ и концепций.

Освоение данного опыта, надеемся, будет способствовать формированию более бережного отношения к традициям национальной культуры, историческому опыту различных народов, воссозданию нравственных и этнических основ национального характера, выработке грамотной государственной политики в области сохранения и развития традиционной культуры.

Редколлегия

Часть 1

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЭТНОКУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

ТРАДИЦИЯ В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ. КРИТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ОПЫТ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

Р.Р. Мусина

Аннотация. Автор критически переосмысливает деятельность государства в постперестроечное время по сохранению традиционной культуры, которая направлена на массовый охват населения. Отмечается, что мероприятия, проводимые сегодня, носят событийный характер, доминирование развлекательности отразилось на отношении молодежи к традиционному искусству. Предлагается актуализацию традиционного искусства проводить на базе древних городов, которые являются очагами традиционных центров ремесел и промыслов.
Ключевые слова: традиционная культура, культура быта, актуализация традиционного искусства, государственная поддержка.

TRADITION IN THE FORMATION OF THE MODERN CULTURAL ENVIRONMENT. A CRITICAL LOOK AT THE EXPERIENCE OF RECENT DECADES

R. Musina

Abstract. The author critically rethinks the activities of the state in the post-perestroika period to preserve traditional culture, which is aimed at mass coverage of the population. It is noted that the events held today are event-based, the dominance of entertainment has affected the attitude of young people to traditional art. It is proposed to update traditional art on the basis of ancient cities, which are the centers of traditional centers of crafts and crafts.

Key words: traditional culture, culture of everyday life, actualization of traditional art, state support.

Традиция, традиционное довольно часто встречаемые сегодня слова в репортажах, отчетах, в культурных проектах. Фактор традиции широко используется в региональных и городских программах по работе с населением, студийных занятиях с детьми, в проведении праздников, в составлении туристических маршрутов. Отрадно, что это привлекает с одной стороны массу участников, а, с другой, еще больше зрителей. В процессе этих акций формируется чувство патриотизма, у некоторых возникает желание приобщиться к традиционному, как к истокам своего рода, страны, наконец, на гармоничных примерах формируется художественный вкус. Но пока это протекает в режиме досуговых интересов или отпускных маршрутов и носит временной характер. Активизация таких процессов говорит о важности работы с этим направлением.

Деятельность по сохранению всего традиционного в разных видах художественного творчества активно поддерживается государством. Это и выделение субсидий предприятиям народных художественных промыслов, и введенный в этом году день народных художественных промыслов, и Год культурного наследия народов России, каким стал 2022 год. А еще проведение выставок с участием художников и мастеров, работающих в области традиционного искусства, ежегодные фестивали народного творчества, устраиваемые в разных регионах страны, а также фестивали, творческие семинары по видам народного творчества, которые стали регулярными. В этом беглом перечислении меры и мероприятия разного уровня поддержки. В них принимают участие государство, администрации регионов, спонсоры, есть городские и районные вливания в эти акции.

Все общественно проводимые мероприятия структурно выстроены, ориентированы на широкую аудиторию, наполнены энергией жизни. Мероприятия проходят массово, шумно, с жизнеутверждающим пафосом, объединяющим всех и вся. Это верно выстроенная тактика по массовому охвату населения, по ориентированности на региональную специфику, по профессиональным интересам. Такой подход имеет свою обусловленность, свои цели, получил особенное развитие в условиях постперестроечного времени в силу его быстрого выхода на массы населения. Такая масштабная форма

презентации традиционной культуры современникам представляет собой один из способов ее сохранения и популяризации. У нее есть сила общественного воздействия на массы, но она по преимуществу носит событийный характер. Согласитесь, — своя духовность по праздникам — это нонсенс.

Парадокс, но это так: каждое явление имеет в себе положительные черты и полярные к ним негативные проявления. Ни в коем случае не отрицая массовой формы охвата населения традиционным искусством, нельзя не видеть, что ее доминирование серьезно отразилось на отношении к традиционному искусству молодежи. В поисках ярких, эффектных решений таких акций дизайнеры, оформители по преимуществу работают с внешним – декоративным материалом, содержательная, сущностная составляющая народной культуры тонет в звуках фанфар. Пара последних поколений сформировалась относительно своей культуры несколько дисгармонично. Возникли ножницы: бытовая культура перестройки была перенаправлена на другие ценности, и чтобы это положение как-то изменить, сделали акцент на массовый, но событийный характер презентации. Молодое поколение, подчеркну, не связанное с творческой деятельностью, стало привыкать к развлекательности традиционного искусства, но никак не соотносить его со своими личными потребностями. Они с любопытством разглядывают предметы и даже участвуют в зрелищных действиях, но внутренне-го отклика не происходит.

Очевидно, что этого недостаточно для включения традиционного искусства в культуру повседневности россиян, а именно этого мы добиваемся в деятельности, которая, несмотря на ее праздничность, трудо-и-материально затратна. Современная жизнь, устремленная вперед, все дальше уводит человека от традиционной культуры быта, меньше оставляет связей с ее глубинными национальными особенностями. Нам они важны, потому что благодаря им сохраняются ментальные черты народа, а это способствует премственности лучшего.

У традиционного искусства есть базовые принципы развития, происходящие из его духовных и материальных особенностей. Одна из них утилитарная направленность, которая воплощалась в разнообразии предметного мира, удовлетворявшего духовные,

эстетические и материальные потребности, создававшего среду обитания. Именно в нем закреплялись содержательные и эстетические каноны: в формах гончарной керамики, пластике резьбы по дереву, в орнаменте тканого декора, а в костюмном комплексе воплощались морально-этические представления народа. Близость этих вещей к человеку служила закреплению этой информации в его устойчивых представлениях о порядке жизнеустройства на уровне генетического кода. Этот срез бытования традиционной культуры не потерял актуальности и сегодня, напротив, обретает остроту. Он необходим в сочетании с массовыми формами — фестивалями, ярмарками, которые будут представлять большую смысловую значимость для современника. Целостность традиционной культуры не в сочетании ее составляющих, а в их обусловленности: одно вытекает из другого, и в этой связи они развивают друг друга и не могут быть разделимы.

Пришло время к сложившейся и успешно бытующей общественной форме поддержания традиционного искусства развивать каналы вхождения его в частную жизнь. Следует отметить, что успешный опыт такой работы в нашей практике уже был и можно к нему вернуться. Первые его результаты были масштабно продемонстрированы на Всероссийской выставке-смотре изделий народных художественных промыслов в 1960 году в Манеже. Тогда были представлены изделия и произведения предприятий ряда ведомств, которые в своих предложениях демонстрировали использование выразительных средств традиционного искусства в изделиях, выполненных в стилистике своего времени. Это были керамические и ковровые изделия, ткани, стекло, кость, металл и др. И далее чрезвычайно выразительное предметное искусство шестидесятых годов базировалось на содержательной, декоративной и образной составляющей традиционного искусства, этот процесс продолжился и в 1970 – первой половине 1980-х годов. Оказалось, что традиция не противоречит современной стилистике, а каждый раз ее обогащает, давая ей богатейший материал, а сама актуализируется, получает современные трактовки. Выполненные на высоком уровне изделия способствовали пробуждению каналов генетического кода современников, которые живо выстраивали свою предметную среду, собирая жостовские подносы, дымковскую игрушку, покупая

ткани и посуду с традиционным строем декора. На эти процессы отреагировала даже мода. Достаточно назвать В.М. Зайцева, в своем творчестве отразившего не противоречие между традиционным и современным, а обогащение второго первым. К сожалению, ситуация девяностых годов в одно десятилетие нарушила это поступательное движение.

Теперь об этой проблеме в контексте развития древних городов. Работа по актуализации традиционного искусства в жизни современного общества лучше всего может проводиться на базе древних городов, ведь они являются очагами традиционных центров ремесел и промыслов или объединяют художественную историю своего региона.

Хотелось, чтобы движение за культурное наследие древних городов обратило внимание на необходимость включения в свои программы мероприятий по возвращению традиционного материала в виды искусств и производств, направленных на частное потребление, на создание образцов изделий и в том числе в современной стилистике, формирующих нашу среду бытования. Эта работа будет усиливать эффект общественных мероприятий, подготавливать интерес к ним. Конечно, она не праздничная, а будничная, но ее результаты могут отмечаться в виде профессиональных конкурсов на разработку коллекций в специфической привязке к тому или иному старинному городу. Профессиональные конкурсы это еще и противодействие дилетантизму, с которым как-то надо бороться. Здесь есть место для всех – художников народных художественных промыслов, художественной промышленности, индивидуалов традиционного профиля работы, дизайнеров. Разные сферы производства могут воплощать это в специфике своей деятельности, а профессиональное жюри будет выявлять образцовые работы, что само по себе может стать направляющей рекомендацией в использовании традиционного материала.

**ДУХОВНЫЕ ТРАДИЦИИ КАК ОХРАННАЯ ЗОНА.
К ОБСУЖДЕНИЮ ЗАКОНА
О НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛАХ**

Р.Р. Мусина

Аннотация. Статья вызвана размышлениями, связанными с «вне-сением изменений» в закон «О народных художественных промыслах» 1999 года, а по сути, коренным образом изменившими базовые принципы сохранения и развития духовных традиций народов нашей страны. Традиционное искусство, народные художественные промыслы в их специфической форме являются для современного общества заповедной зоной сохранения своей самоидентичности, уникальной областью творчества, не подлежащей тенденциозным реформам.

Ключевые слова: Традиционная культура, промыслы, законодательство.

**SPIRITUAL TRADITIONS AS A SECURITY ZONE.
TO DISCUSS THE LAW ON FOLK ARTS AND CRAFTS**

R. Musina

Abstract. Spiritual traditions as a security zone. To the discussion of the law on folk art craft. The article is caused by reflections related to the «amendments» to the 1999 year On Folk Art Crafts law, that in fact, radically changed the basic principles for the preservation and development of the spiritual traditions of the peoples of our country. Traditional art, folk crafts in their specific form are for modern society a reserved area for preserving their self-identity, a unique area of creativity that is not subject to tendentious reforms.

Keywords: Traditional culture, crafts, legislation.

Традиционное искусство – уникальная сфера не только в явлениях нашей жизни, но и самобытная часть в системе многообразного искусства. Коллективная природа и преемственный характер развития выделяют его от близко стоящих к нему художественной промышленности, «ученого» авторского искусства и самодеятельного творчества. Ему присуща высокая духовность, связывающая нас с историческими корнями, определяющими менталитет народа. Поняв это еще в начале 20 века, государство и наука приложили немало усилий для сохранения его самобытности и духовной ценности. Это уникальный в мировой практике пример программной политики государства не только по обеспечению занятости насе-

ления, но главным образом по приданию гуманитарного значения народным художественным промыслам как носителям духовной культуры народа. НХП это наш опыт и его страна успешно демонстрировала. За короткий срок удалось создать уникальную область духовно-материальной деятельности, в которой материальная и нематериальная части взаимно обусловлены, обращены к историческим корням, а значит имеют вневременной характер. Механизм бытования и развития традиционного искусства отвечает ментальности народа, его верности традиционным ценностям в укладе жизни, приоритетам преемственного характера развития общества. И это работает, как генетический код, привлекает к традиционному искусству наших соотечественников, в чем мы постоянно убеждаемся на выставках и в крупных массовых акциях.

Все это в виде базовых принципов было заложено в Закон о НХП 1999 года. Он был подготовлен на исходе советского периода специалистами, много сделавшими для науки и текущей практики, понимавшими непреходящую духовную и художественную ценность традиционной культуры. В законе зафиксировано сделанное, выработаны механизмы для дальнейшего функционирования отрасли в рамках ее специфики. Все это воспринимается как наказ не утратить высокого значения наследия.

Можно согласиться: времена меняются, возникают новые условия. Традиционное искусство эволюционирует вместе с текущими процессами, осваивая и укладывая в свою систему новое. Это обновление заложено в его принципах развития. Но у традиционного искусства свои особенности восприятия реалий, свой ритм развития и их не следует форсировать, а тем более изменять ход художественного процесса.

В предложенном нам проекте смещены акценты с духовной ценности традиционного искусства на коммерческий результат деятельности. А это нарушает сложившийся порядок функционирования НХП, открывает путь к их дальнейшему разрушению. Наиболее благополучная в 1970–1980-е годы отрасль, приносявшая стране немалые валютные доходы, показавшая в своих изделиях духовную силу и красоту народа, развивалась искусством, а не задачами коммерции. Доходы в этой области вторичны, они обусловлены художественными и идейными ценностями изделий.

Предложенный нам проект представляет модель развития НХП по пути коммерциализации отрасли. Время диктует условия, но предложенная структура чужда промыслам по усложненности, по введению не оправданных, фактически посреднических организаций, в виде «саморегулируемых организаций народного художественного промысла», Федерального фонда защиты, сохранения и развития народных художественных промыслов и ремесел с его надстройкой из 3 органов, творческих мастерских НХП, научно-творческих лабораторий, которые разрушают чрезвычайно специфическую деятельность промыслов, привязанную к месту бытования и характеризующуюся локальной художественной традицией. С этой истиной «не дружит» параграф проекта о деятельности лаборатории, которая должна заниматься «созданием типовых образцов изделий народных художественных промыслов». В системе промыслов нет типовых образцов, у каждого производства изделия свои. Также не понятно, почему эти структуры вынужены из предприятий и даже чрезвычайно жестко сказано «творческая мастерская не может являться частью производственного процесса или процесса управления деятельностью организаций народных художественных промыслов». Как кстати и лаборатория. Тогда зачем они? В 1980-е годы была детально разработана творческая структура предприятий НХП и в рекомендательной форме в соответствии с уровнем развитости предприятия можно было выбрать разные формы организации творческой работы. Кто-то работал со всеми участками сразу. Там был и творческий участок, и творческая группа, и экспериментально-творческая лаборатория. Но они работали «на свою мельницу» внутри производства, а не в удалении от всех, в автономной форме должны создавать типовые образцы. Эта модель больше подходит стандартизированным производствам, например, к художественной промышленности. Может быть, в данном случае речь идет о разных типах организаций производств, но рассматривать их, тем более вводить их в закон об НХП не следует, это разрушит уникальность явления, охране которого должен служить обсуждаемый закон, и они тоже занимаются своим делом, но тогда не известно кому они предназначают. В традиционном искусстве, развивающемся по локальному принципу не должно быть типовых образцов без адреса.

Некоторые места в документе не понятны может быть в силу неразработанности представления об устройстве отрасли в целом. Не понятно зачем надо упоминать в виде работника предприятия промыслов юриста, тогда надо перечислить всех, кто обслуживает фабрику, до дворника. Наверное в специальном документе следует указывать только специализированные кадры. Также странно выглядит фраза о возможности мастерами «безвозмездного пользования фондами общедоступных библиотек». Они же общедоступны для всех? Также не понятно почему творческая мастерская рассматривается в Законе как «специально оборудованное помещение». Она априори должна быть такой. А суть ее деятельности в чем?

Фраза о том, что творческой деятельностью в НХП может заниматься и профессионал, и любитель не точна. Любитель – это самодеятельный мастер и он из другой области творчества. Есть нечеткость в использовании слова «мастер». Для НХП – это уважаемый ремесленник-профессионал и творческая личность. Почему «Статус мастера народных художественных промыслов присваивается в порядке, определенным уполномоченным органом»? Это звание? Но из документа не понятно. В проекте много терминов, не совсем согласующихся с предметом рассмотрения, и неточностей формулировок. Встречается слово «продукция», что недопустимо для НХП. Это из области художественной промышленности. Здесь уместнее сказать «изделия». С такими новыми трактовками предлагаемый законопроект выглядит не дополнением к работающему закону, как было заявлено, а является новым документом.

Действительно для промыслов наступило нелегкое время. Им надо помогать встраиваться в коммерческую ситуацию, но только по их правилам, определенным их специфическими особенностями духовного и творческого свойства, без усложнений структурами-посредниками. Ведь работали же до сих пор, и директора знают к кому обращаться и с каким вопросом. Переход в новую жизнь должен происходить на приоритете творческой работы, а эти вопросы в документе менее всего разработаны. Хотелось бы, чтобы территория НХП в современных условиях была выделена как заповедник, а не встроена в ряд меняющихся форм производства и творчества.

НЕКОТОРЫЙ ОПЫТ СОЮЗА РЕМЕСЛЕННИКОВ КАЗАХСТАНА ПО СОХРАНЕНИЮ И РАЗВИТИЮ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

А.А. Беккулова

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые виды традиционных ремесел Казахстана, находящихся на грани исчезновения и требующих целый комплекс мер по возрождению и развитию. Союз ремесленников Казахстана в партнерстве со многими государственными и международными фондами, структурами уже на протяжении более 15 лет успешно проводит комплексную программу по сохранению казахского наследия «Развитие ремесел и возрождение народных художественных промыслов в Казахстане», организывает практические тренинги по развитию профессиональных навыков у мастеров, мастер-классы и мастер-шоу для привлечения внимания широкой общественности к наследию, публикует статьи по проблеме утери ремесленного искусства, популяризации данного вида техники, выпускает практические пособия по ремеслу и иллюстрированные каталоги с лучшими работами мастеров, организывает выставки и конкурсы среди ремесленников.

В данной публикации приведены лишь некоторые примеры по возрождению вышивки бизкесте, исследовательской работе по казахскому орнаменту и другим аспектам, что вкуче дает возможность не потерять свой культурный код.

Ключевые слова: Ремесленничество Казахстана, Союз ремесленников Казахстана, вышивка биз кесте, бельдемше

SOME EXPERIENCE OF THE UNION OF ARTIFACTS OF KAZAKHSTAN FOR THE PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF TRADITIONAL CULTURE

A. Bekkulova

Abstract. The article deals with several types of traditional crafts of Kazakhstan, which are on the verge of extinction and require a whole range of measures for revival and development. For over 15 years the Kazakhstan Craftsmen's Union in partnership with many government and international foundations, organisations, has been successfully implementing the comprehensive program for the preservation of Kazakh heritage, «Development of crafts and revival of craftsmanship in Kazakhstan». It organizes practical trainings for masters, workshops and master shows to

raise awareness of the broad public about the heritage, publishes articles on the problem of the loss of craftsmanship, popularizes this type of technology, produces practical handbooks on crafts and illustrated catalogs with the best works of masters, organizes exhibitions and contests among craftsmen.

This publication includes just a few examples of the revival of bizkeste embroidery, research work on Kazakh ornaments and other aspects, which together make it possible not to lose one's cultural code.

Key words: Craft in Kazakhstan, Union of Artisans of Kazakhstan, Embroidery biz keste, beldemshe.

Сохранение и развитие традиционной культуры в условиях глобализации позволяет сохранить национальный код народов. Казахстанцы, поняв важность сохранения культурного наследия, инициировали многолетнюю программу «Развитие ремесел и возрождение народных художественных промыслов в Казахстане» (далее – Программа) в 2006 году. В числе инициаторов был общественный фонд «Our Heritage», компания Шеврон, фонд Евразия Центральной Азии, ЮНЕСКО, партнером также выступило Министерство культуры Республики Казахстан. Программа оказалась успешной. С начала реализации программы ситуация в ремесленном секторе значительно улучшилась. Главным ее результатом стало создание в 2012 первого объединения мастеров по их собственной инициативе «Союза ремесленников Казахстана» (далее – Союз).

Как руководитель Союза и специалист, который более 25-ти лет занимается поддержкой ремесленничества в Казахстане, я бы хотела рассказать об опыте Союза. Сейчас наша организация имеет представительства в 8 областях страны, является национальным членом Всемирного Ремесленного Совета, аккредитована в национальной палате предпринимателей и представлена в Комитете по Нематериальному культурному наследию. Целью Союза является возрождение, сохранение и развитие традиционных ремесел, популяризация культурных и духовных ценностей народов Казахстана, а также повышение статуса ремесленников в Казахстане и за рубежом.

Название Программы отражает миссию Союза. Командой Союза был сделан упор на возрождение и развитие ремесел,

находящихся под угрозой исчезновения. Таких ремесел в Казахстане немало, часть из них полностью утеряна, к сожалению. К ним относятся и искусство выделки тончайшей кожи и замши, которые были люксовыми экспортными товарами казахов во времена Великого Шелкового пути. Также практически утеряна вышивка по тонкой замше, которая сегодня могла бы стать брендом Республики. Не осталось мастеров по изготовлению шубы на лебязьем пуху, который выкладывался изнутри в виде меха, лишь экспонат Санкт-петербургского Музея этнографии напоминает об утерянном искусстве наших предков. Забыта техника поливной голубой керамики для изразцов, что до сих пор украшают знаменитый Мавзолей Ахмеда Яссауи. Почти никто не может изготовить деревянный каркас юрты – традиционное жилище казаха – кочевника. Да и прочные арканы, которые столь необходимы при кочевом образе жизни, уже никто не плетет.... Ткачество ворсовых ковров и мужского шекпена (халата из верблюжьей шерсти) стали редкостью.

Несмотря на вызовы возрождения традиционного казахского искусства, хочется поделиться и нашими победами. В стране создаются школы по традиционному ремеслу – ювелирному искусству, изготовлению музыкальных инструментов, войлоку, что позволяет с уверенностью сказать о положительных изменениях в сфере ремесленничества.

Также, еще недавно вышивка крючком «біз кесте» выполнялась лишь малым количеством мастеров, в основном кандасами (казахи-переселенцы на историческую родину из других стран). Союзом и его партнерами была разработана целая программа по восстановлению этой техники, столь распространенной в прошлом. Так, были подготовлены тренеры по вышивке крючком, разработаны тренинговые программы, выпущены практические пособия по вышивке, многократно в различных регионах проводились тренинги по развитию навыков вышивки, композиции, цветовой гамме, орнаментике. Также по вышивке «біз кесте» был собран материал из музеев для распространения материала с лучшими образцами среди вышивальщиков и вышивальщиц. Благодаря этой работе появилась реплика красивойшей вышивки «бельдемше» (распашная юбка) из областного музея Туркестанской области, серия

«тускиизов» (настенных вышитых ковров) разных регионов страны, попытки воссоздать мужской замшевый халат с богатой орнаментированной вышивкой. Таким образом, возрождение ремесел подразумевает целый комплекс мер по восстановлению навыков у мастеров, отработке по цветам, орнаментам, композициям, материалам, функциональному назначению изделий, просветительская работа и популяризация традиций среди населения, создание целой серии публикаций, проведения выставок и конкурсов.

Уже упомянутая выше юбка «бельдемше» – почти забытый атрибут женского костюма, сейчас благодаря постоянному упоминанию и популяризации в последние 15 лет становится более известной дизайнерам и все чаще становится любимой вещью модниц. Появление этой юбки в гардеробе каждой казахстанки еще впереди, но Союз на верном пути. Возвращение использования «бесика» и изготовление детской люльки, специальных серебряных монет для обряда первого купания младенца, плетение веревочек-пут для обряда «Тусау-кесу» и дорожка «Ак жол» для первых шагов ребенка – это то, что восстанавливает традиции, делает более осмысленными сами обряды, дает понимание глубины философии и культуры народа.

Выставки, выпуск каталогов, информационных бюллетеней, создание имиджевых видеороликов, лоббирование наград для мастеров у государственных органов и международных организаций – все это создает более высокий статус мастера, а, значит, делает более привлекательной саму профессию, что притягивает молодежь. Уделяется внимание и публикации имиджевых статей о самом ремесле, секретах и мастерах, создающих свои шедевры.

Хотелось бы упомянуть об 11-летнем опыте проведения республиканского фестиваля и конкурса «Шебер», который раскрыл таланты и потенциал очень многих мастеров, в том числе и среди молодежи. Конкурс считается высоко профессиональным, самым престижным для мастеров в Казахстане, победа в котором дает большие возможности, в том числе и обучающие поездки за рубеж на крупное международное мероприятие по ремеслу. Специально для конкурса ремесленники изучают исторические источники, экспозиции музеев, литературу, чтобы создать уникальный

предмет, часто уже изрядно подзабытому предмету дают шанс на вторую жизнь. Для решения некоторых проблем ремесленной отрасли Союзом организуются тренинги по основам бизнеса и арт-маркетингу, программы менторства, публикации практических пособий, проведение выставок и ярмарок, создание обучающих видеороликов и прочее.

Особо хочется отметить текущий проект Союза, в рамках которого впервые в Казахстане создается онлайн ресурс по традиционному казахскому искусству, регулярно пополняемый информацией по традиционному дизайну и традиционным техникам прикладного искусства. Данный проект организован при поддержке «Фонда Евразия» в рамках программы «Социальные инновации в Центральной Азии, финансируемой Агентством США по международному развитию (USAID). Онлайн база будет доступна уже в начале 2023 года ремесленникам, дизайнерам, художникам и другим специалистам креативной индустрии. Данный ресурс позволит заново представить широкой публике все богатство казахского узоротворчества и орнаментальное искусство казахского народа.

Союз прилагает огромные усилия по росту видимости организации в креативной индустрии и среди населения, мастеров и партнеров. Для этого привлекаются различные ресурсы и спонсорская помощь компании Шеврон, гранты фонда Первого Президента, ЮНЕСКО, ПРООН, Агентства США по международному развитию, Посольства США и Британского Совета, Смитсоновского Центра народной жизни и культурного наследия (Smithsonian Institute), американских уголков и многих др.

Являясь важным с экономической точки зрения, ремесло играет ключевую роль и в социальном развитии общества. Способствуя восстановлению традиционных народных промыслов, государство сможет поднять на новый уровень национальное самосознание и идентификацию, что важно для деколонизации мышления казахов. Поэтому Союз верит, что следующие наши шаги будут делаться совместно с государственными структурами.

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ТКАЧЕСТВА В РЕСПУБЛИКЕ ТАТАРСТАН

Р.Р. Султанова

Аннотация. Автор, опираясь на экспедиционные материалы, раскрывает традиции бытования ткачества в культуре татар. Показана роль государственных и научных учреждений, учебных заведений в популяризации и возрождении ткачества в Республике Татарстан. Сделан вывод, что на современном этапе сохранение и развитие ткачества представляется актуальным в свете духовно-нравственного, патриотического и трудового воспитания молодежи. Ковроткачество имеет большое значение в качестве экономического ресурса, а также важно-го инструмента для развития этнотуризма.

Ключевые слова: татары, традиционная культура, ткачество, промыслы, художественное образование, семинар-практикум.

PROBLEMS AND PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF WEAVING IN THE REPUBLIC OF TATARSTAN

R. Sultanova

Abstract. The author, relying on expeditionary materials, reveals the traditions of weaving in the culture of the Tatars. The role of state and scientific institutions, educational institutions in the popularization and revival of weaving in the Republic of Tatarstan is shown. It is concluded that at the present stage, the preservation and development of weaving seems relevant in the light of the spiritual, moral, patriotic and labor education of young people. Carpet weaving is of great importance as an economic resource, as well as an important tool for the development of ethno-tourism.

Key words: Tatars, traditional culture, weaving, crafts, art education, workshop.

Татарское традиционное народное искусство имеет глубокие исторические корни. Оно имеет большое значение в процессе самоидентификации нации и сохранения ее самосознания. Некогда завоевавшие популярность во всем мире традиционные виды народного искусства татар (кожаная мозаика, ювелирное искусство, золотошвейное дело, резьба по камню и др.), сегодня выполняют роль культурного бренда, визитной карточки республики.

В 2003 году Правительством Республики Татарстан был создан «Центр развития народных художественных промыслов и ремесел Республики Татарстан», целью которого являлась поддержка и развитие народных художественных промыслов и ремесел (ликвидирован в 2020 г.). Ежегодные международные и межрегиональные выставочные проекты и конкурсы, проводимые Центром в этом направлении, должны были способствовать повышению профессионализма, изживанию дурной безвкусицы. Однако не удалось достигнуть всех поставленных задач, поэтому для их реализации в 2020 году образован ГБУ «Ресурсный центр внедрения инноваций и сохранения традиций в сфере культуры РТ» при Министерстве культуры РТ, который призван координировать деятельность всех учреждений в области НХП. Уже сегодня намечены качественные изменения в этом направлении. Совместно с институтами АН РТ проводятся семинары, конкурсы. выделяются гранты на реализацию творческих проектов. Большую роль играет сотрудничество Ресурсного центра и ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ.

Большим событием в республике явился Международный симпозиум «Многонациональное искусство ткачества», посвященный 100-летию доктора искусствоведения Ф.Х. Валеева, проводимый в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ [3]. В ходе подготовки симпозиума мы выявили список профессиональных мастеров и предприятий, занимающихся ткачеством. Их в республике оказалось ничтожно мало. По итогам исследований издан каталог [4].

Огромен вклад ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ в изучение традиций ткачества у татар. Нами впервые предпринята попытка обобщить имеющийся обширный материал по народно-художественному ткачеству в его основных видах в историко-этнографическом и искусствоведческом аспектах по данным экспедиций (с 2003 года) в разные регионы компактного проживания татар. Непосредственно от народных умельцев получены необходимые сведения по технике производства художественных изделий, по истории развития определенных традиций в социальной среде. Итоги экспедиционных материалов регулярно издаются в виде очерков с иллюстрациями в серии «Из сокровищницы научных экспедиций, выпущенными ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ в последние годы.

Материалы, вошедшие в книги, отражают богатство и своеобразие народного ткачества. Они могут послужить отправной точкой для дальнейших исследований локальных и региональных особенностей, сходных явлений в народном искусстве татар и других народов (мари, удмуртов, русских).

Непременной особенностью народного искусства является его **традиционность**, которая прослеживается в технике производства, в форме предметов, орнаменте и расцветке. Традиции обычно передавались мастерами из поколения в поколение.

Художественное ткачество у всех народов носило в основном характер домашнего ремесла и было тесно связано с семейной обрядностью¹. Декоративные полотенца, скатерти («ашъяулык»), занавеси («чаршау»), «кашага», покрывала, салфетки («ал япмасы») были составной частью приданого («бирнә») невесты, которое она демонстрировала, вывешивая в доме жениха в день свадьбы, обновив все убранство интерьера. Низамиева Т.Г. из дер. Варашбаш Муслимовского района нам во время экспедиции поведала, что в их деревне ткали в каждом доме. Ее мать шила из домотканины платья, штаны, платки. «Букча» (школьная сумка) тоже была из тканого полотна. Для нужд колхоза ткали мешки, покрывала для зерна («тобырша») [8, с. 348].

Ритуально-обрядовыми полотенцами пользуются до сих пор на свадьбах, во время никаха, на празднике имянаречения («исем кую ашы»), во время религиозных праздников («гает бэйрәме», «корбан ашы» и т.д.). К сожалению, в наши дни в основном используются изделия, созданные руками старшего поколения мастеров. В том же Муслимовском районе из деревни Дмитриево (*Митрәй*) Заянова Шәмселбанат Мифтахетдиновна (1928 – 2020) для салфеток во время меджлисов использовала занавески (“чаршау”), сотканные матерью Мифтахетдиновой Гайнелжинан Шайдулловой (1903 – 1936) еще в 1920-е годы [8, с. 347].

Татары, как и многие народы Востока [1, с. 35], ткали безворсовые ковры, которые с древнейших времен выполнялись в закладной технике. Половики («палас», «идән жәймәсе») – необходимый предмет в интерьере татарского дома ткали на тех же станках, которые применяли для получения других тканых изделий.

Интересно, что писали об этом исследователи в начале XX века: «Еще и посейчас семейная имущественная состоятельность девушки, при выходе замуж, определяется запасом холстов, переборов, полотенца и других изделий домашнего ручного ткачества» [2, с. 5].

В Кукморском районе Республики Татарстан ткацко-прядельный промысел распределялся таким образом: дер. Кашкара (3 жен.), дер. Уркуш (2 жен.), дер. Чарли (2 жен.), Новопоселенная Тумба (2 жен.), д. Отар-Илга (3 жен.), дер. Постников-Починок (3 жен.). В дер. Ершовка Асан-Ильгинской волости женщины славились хорошей чистой работой скатертей и самотканки¹, хорошим умением белить ткани. В дер. Комаровка Ельшевской области две женщины ткали очень хорошие, тонкие холсты [2, с. 13]. В списке мастериц, изделия которых пользовались спросом и были отмечены за хорошую работу на выставках, сохранилось имя Хусниямаля Файзуллиной из дер. Уркуш [2, с. 13]. Особенной известностью пользовались ее полотенца

В татарском обиходе полотенца занимали видное место, составляя необходимую принадлежность в качестве украшения комнаты и в повседневной жизни. Из всех тканых изделий, обнаруженных нами в музеях и частных коллекциях, широко представлены скатерти, салфетки (пестрядь), полотенца (браная техника), костюм (платье, фартук) из пестряди и в технике браного ткачества. Домотканина для многих служила основным материалом для одежды. Из неё сшили платья, фартуки.

В деревнях еще помнят секреты производства ткачества, пожилые люди могут рассказать и о технике, и о материалах.

Ткацкие станки имеются в дер. Олуяз у М. Фаткуллиной, в дер. Оштырма Юмья – у Ф.С. Ильиной. Еще в конце 1990 годов в школе совхоза Ныртинский Р.Х. Сабитова организовала встречи с мастерицей Нуреевой Сафурой Хадиевной (1927–2008) и записала на видеоролик её подробный рассказ о ткацком станке: для собственных нужд женщины ткали почти в каждой семье. Носили платья, тула ояк, изготовленные матерью. У неё также было четыре соткан-

¹ «Самотканка» – ткань, в которой бумажная нитка фабричного производства чаще всего чередуется с льняной пряжей домашнего изготовления, окрашенной или простой.

ных молитвенных коврика с разными узорами. Когда выходила замуж, мать подарила ей 12-метровый палас, а сама после замужества ткала еще 17 метров длиной¹.

Следует отметить, что изготовление паласов существовало вплоть до 1980-х годов. В деревне Кузякино Актанышского района до конца своей жизни ковроткачеством занималась Г.Н. Нуруллина (1914–2005). Она ткала для дома, для родственников в подарок, на продажу и говорила своим детям, что длина сотканных ею паласов дошла бы до Москвы (тат. «Мәскәүгә житәр иде суккан паласларым») [7, с. 339]. А ковры мастериц из Мензелинского района еще в 1980-е годы выставлялись на ВДНХ.

К сожалению, сегодня даже в деревнях и селах редко найдешь действующий станок (они в разобранном виде пылятся в сараях, на чердаках). Так это трудоемкое и сложное занятие уходит в забвение, постепенно забываются секреты мастерства.

Хотя в мире интерес к ручной работе и эксклюзивным предметам интерьера необычайно высок, ситуация для России почти парадоксальная: ее богатые традиции и потенциал творческой молодежи мало используется на практике. Услуги художников на фабриках не востребованы из-за слабого развития ковроткачества как отрасли художественной промышленности. А ведь настоящее творчество вырастает из традиций и развивается через ее освоение и трансформацию исконных форм.

Сегодня перед нами стоит сложная задача: вдохнуть жизнь этому старинному ремеслу, на пути возрождения которого огромную роль играют учебные заведения.

Научная сфера и система художественного образования

В настоящее время в учебных заведениях Татарстана (ГАПОУ СПО «Казанское художественное училище им. Н. Фешина», ГАПОУ «Казанский техникум народных художественных промыслов», ФГБОУ «Казанский государственный институт культуры») есть отделения ДПИ. Но работа по специальности «ткачество» системно не ведется.

¹ Видеоролик создан в 1995 году, предоставлен нам председателем сельсовета Р.Р. Загидуллиным.

В Казани центром подготовки высококвалифицированных специалистов в области ДПИ является Казанское художественное училище им. Н.И. Фешина. С 2002 года здесь открыта специализация «Художественная обработка кожи», которая позволила уделить большое внимание возрождению техники уникальной кожаной мозаики. Освоение старинной техники, знакомство студентов с историей народного орнамента, изучение других способов художественной обработки кожи позволяет готовить не просто мастеров, а художников по художественной обработке материала. Благодаря этому это старинное искусство переживает свое второе рождение. По тому же принципу можно возродить ткачество в открывшейся при КХУ в 2022 году Школе креативной индустрии.

В Лениногорском музыкально-художественном педагогическом колледже на художественно-графическом отделении преподается междисциплинарный курс ДПИ, 30 часов которого посвящен гобелену. Семестр завершается итоговой практической работой. Здесь на 3 курсе в рамках общей темы «Основы выполнения декоративно-прикладных работ и художественной обработки материалов» вполне реально внедрение основных видов ткачества с использованием богатейшей коллекции местного краеведческого музея.

В настоящее время на кафедре изобразительного искусства и дизайна Казанского института культуры функционируют три двухремизных ткацких станка, которые являются базовым оборудованием для получения компетенций в рамках дисциплин «ткачество» и «конструирование в гобеленовой технике», где студенты осваивают ремесло ткачества на примере изготовления татарских келэмов. В основу обучения входят: ткачество на бердо, карточках и создание композиций на раме. В институте данную программу вели преподавали: И.В. Зайцева, В.М. Ерёмина, О.В. Гуськова. В настоящее время в лаборатории планируется создание народных костюмов Поволжья с декоративными элементами ручного ткачества с помощью современных технологий цифровой печати.

На базе кафедры изобразительного искусства и дизайна только за последний год создано 6 уникальных шпалер и более 20 поясов в технике закладного и браного видов ткачества с народными мотивами. Регулярно проводятся выездные мастер-классы для популяризации культурного наследия и приобщения населения

к национальным традициям. Обучающиеся по направлению «дизайн», профиль «текстильный дизайн» приняли участие в международном симпозиуме, где представили мастер-класс по изготовлению традиционного келэма по этнографическим исследованиям Республики Татарстан. В настоящее время под руководством доцента Р.И. Салаховой идут поиски по разработке методологических основ и содержательной базы реализации инновационных программ с учетом местных национальных традиций и этнических культур.

На наш взгляд, для сохранения и развития ткачества необходимо начинать знакомство с ремесленными традициями с детьми дошкольного и школьного возраста. Уже есть подобные примеры.

Немало внимания уделяется ткачеству в детской художественной школе им. М.Х. Хаертдинова г. Лениногорска. Программа ДПИ «Художественный текстиль» рассчитана на 5-летнее обучение и включает разделы по вышивке, ткачеству, батику, кукле. Начиная с 1 класса (это дети 5 класса общеобразовательной школы), на декоративно-прикладном отделении изучают историю возникновения ткачества, его виды и приемы. Большое внимание уделяется технологии полотняного переплетения. Выполняются простые коврики, являющиеся основой для поделок. Со 2 класса дети знакомятся с основными соединениями в ткачестве и тем самым получают возможность создавать определенный рисунок в композиции. На уроке учатся делать шаблоны на картоне. Таким образом, осваивая основные азы ручного ткачества, выполняют итоговую творческую работу, являющуюся дипломным проектом.

Поучителен опыт работы гимназии №7 им. Героя России А.В. Козина г. Казани, где в 2012 году был создан этнографический музей ручного ткачества под руководством директора Кочневой Любови Петровны. Руководителем и вдохновителем музея была Зайцева Ирина Ивановна. Ее дело продолжает учитель музыки Максимова Вера Михайловна.

Главным экспонатом музея является ткацкий четырехремизный станок.

В настоящее время используется рама для плетения гобеленов, настольный ткацкий станок, картон, бердо, вертышки. На этих простых приспособлениях дети ткут салфетки, кошельки, косметички,

чехлы для сотовых телефонов, сумки, сувениры. Наряду с практикой немалое место уделяется изучению символики орнамента.

В Субашской общеобразовательной школе Балтасинского района РТ под руководством учителя технологии Фаязова Ленура Ахметовича (1986 г.р.) с большим энтузиазмом начали возрождение ткачества. В мастерских школы дети и учителя сделали два станка по образцу из Карадуванского музея. Дети средних классов на уроках труда и внеурочное время ткют салфетки, покрывала, шарфы и др. изделия.

Одним из позитивных примеров использования ткачества как метода *арт-терапии* можно назвать деятельность мастерской «Стильные традиции» под руководством Н.В. Уразгильдиной из г. Набережные Челны (Татарстан) по работе с детьми с ограниченными возможностями и с взрослым населением [3, с. 337–349].

Одной из актуальнейших проблем остается подготовка высококвалифицированных мастеров-художников для производства. Алексеевская фабрика художественного ткачества нуждается во всемерной поддержке. В 1970–1980-е гг. эталонные образцы серийных изделий разрабатывались московскими художниками Научно-исследовательского института художественной промышленности (Н. Назаренко и др.).

Сегодня здесь работают 7 ткачих, средний возраст которых 52 года (самой молодой ткачихе 40 лет, самой пожилой 57 лет).

Сложно проходит внедрение новых видов ткачества, есть необходимость разработать программу внедрения восьмимиремизного ткачества в республике. В связи с приходом в 2019 году нового директора, Терентьевой Елизаветы Валериевны, менеджера по образованию, сегодня есть надежда на улучшение дел на фабрике. Расширен ассортимент предлагаемой продукции благодаря освоению пошива одежды из полотна ручного узорного ткачества. Многие фольклорные коллективы уже заказали уникальные костюмы. Благодаря правильному руководству сохранены все здания и материальные возможности. На базе предприятия есть возможность создать ремесленный центр (или творческую лабораторию), в котором можно развивать новые направления. Сейчас открыт интернет-магазин фабрики, также любой желающий может приобрести продукцию на торговой площадке OZON. До сих пор остается

большой проблемой наличие салона-магазина в туристической части города Казани.

Коренным образом нужно пересмотреть систему обучения в вузах, где необходимо сочетать учебу с производственной практикой. Прежде всего нужно создать необходимую материальную базу (обеспечить станками, необходимым оборудованием), которая даст возможность проходить практику на предприятиях, фабриках в Татарстане, в России и за ее пределами.

На искусствоведческом отделении Казанского института культуры необходимо подготовить историков искусства и арт-критиков, знающих этнокультурные особенности региона, не только для республики, но и для мест с компактным проживанием татар за ее пределами. В профильные ведущие учебные заведения (например, в Колледж дизайна и декоративно-прикладного искусства в Москве) по целевому направлению отправлять на учебу студентов из районов Татарстана. Также необходимо практиковать стажировку и обучение перспективной молодежи в зарубежных странах, где активно развивается ткачество (Азербайджан, Узбекистан, Иран, Турция). Обмен опытом и проведение мастер-классов – еще один из необходимых инструментов для профессионального роста начинающих мастеров.

Изучение опыта крымских мастеров

В рамках международного симпозиума «Многонациональное искусство ткачества» при поддержке ГБУ «Таткультурресурсцентр» с 28 июня по 3 июля 2021 года Центром искусствоведения ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ (куратор Р.Р. Султанова) был организован в с. Перевальное Симферопольского района Республики Крым семинар-практикум по натуральному крашению и ткачеству для мастеров декоративно-прикладного искусства, преподавателей художественных учебных заведений, музеев Татарстана (Алексеевск, Актаныш, Буинск, Бугульма, Кукмор, Казань, Набережные Челны). Известный исследователь, заслуженный художник Украины Мамут Чурлу предложил интересную программу тренингов. Участники семинара прослушали его лекции о роли килима в традиционной культуре и в современном мире, о системе знаков-символов в крымскотатарском килиме, в культурах соседних народов, в та-

тарском орнаменте; о способах адаптации орнаментов, об использовании цвета в народном искусстве и в современном килиме. Были даны ценные советы по организации промыслов, мотивации труда мастеров, дальнейшему продвижению изделий. Параллельно лекциям прошли практические занятия: по технологии и способам крашения (приёмы подготовки красильного раствора, закрепления красителя на пряже), по разработке технических шаблонов, эскизов в цвете по созданию композиций на основе татарских орнаментов. Постоянно в течение двух рабочих дней мастерица из села Вересаево (Сакский р-н, Республика Крым) Сабрие Эюпова вела мастер-класс по ткачеству на горизонтальном станке, в результате каждый участник получил твердый навык работы. В итоге был выткан небольшой килим с татарским орнаментом. Возможности технологии ткачества на вертикальном станке показала мастерица Ирина Тесленко.

Проведение подобных теоретических и практических занятий, мастер-классов по обмену опытом, по программам «мастер – ученик» и др. будет способствовать сохранению принципа преемственности, пониманию специфики региональных проблем.

Каждый из участников семинара по приезду в Татарстан начал активно внедрять ткачество в учебный процесс: налажена деятельность в Казанском техникуме народных промыслов, в Казанском институте культуры, ДХШ № 1 г. Наб. Челны, в Школах искусств Актанышского, Буинского районов. Нас не могут ни радовать их первые успехи. Особенно активно работают педагоги ДХШ № 1 г. Наб. Челны Лия Вечтомова и Диляра Шайдуллина. Регулярно проводят мастер-классы с учениками и их родителями, участвуют в различных выставках, фестивалях, на Сабантуе. Летом они заготавливают местные растения, корни для получения натуральных красителей (желтый цвет дают березовые листья и ромашка, зеленый – тысячелистник, зверобой, красный – корни шиповника; горчичный цвет они получают из индийской хны). Для ткачества используют местное сырье (овечью шерсть). Первые свои килимы они ткали на самодельных станках, а новый ковёр начали ткать на фабричном станке, подаренном школе спонсором [9]. В настоящее время они работают над созданием программы по обучению ткачеству в художественной школе.

Перспективы развития и механизмы продвижения ткачества

Одной из перспективных направлений в области продвижения народных художественных промыслов является практическая деятельность в современном искусстве, дизайне, в жилом пространстве. Ткачество может себя позиционировать и как объект туризма.

Соединение традиций народного искусства, дизайна и декоративно-прикладного искусства являются основанием для создания уникальных современных художественных объектов, ансамблей и комплексов в пространственной среде.

Создание интерактивных экспозиций средствами современного искусства (перформансы, видео-арт, этнографический театр и т.д.), проектов Технопарков ремесел и дизайна и др. могли бы способствовать приобщению широких слоев населения, в первую очередь молодежи, к традиционной культуре и народному искусству. Использование сети кружковой деятельности в Центрах народного творчества (ЦНТ) и Центрах дополнительного образования (ЦДО) с целью обучения старинным видам техник с использованием современных технологий – одна из эффективных форм работы. Думается, нужно шире привлекать к работе активистов общественной женской организации «Ак калфак» Конгресса татар, которые ведут большую просветительскую работу среди населения, все больше обращаясь в своей деятельности дошкольным учреждениям (имеется положительный опыт в Заинском, Балтасинском районах).

Ткачество (безворсовый шерстяной ковер) – традиционный вид татарского искусства нуждается в решительных усилиях для своего возрождения. При поддержке государства оно могло бы наряду с казанской кожей приобрести престижный статус и принести экономическую выгоду. Для этого в настоящее время есть все предпосылки. Необходимо обучить группу мастеров-инструкторов, специалистов в этой области, которые способны были бы создать небольшие производства (мастерские) в различных районах Татарстана, способных обеспечить необходимое количество качественной продукции. В творческих лабораториях, созданных на их базе, на основе богатейшего культурного опыта татарского народа нужно разработать группой художников и искусствоведов образцы изделий и рекомендовать их для производства.

Для реализации готовых изделий нужно создать международную сеть магазинов. Обеспечить рекламную поддержку продукта созданием печатных, электронных каталогов и альбомов.

В целях стимулирования труда современных мастеров необходимо разработать систему налоговых льгот, так как качественные изделия в этой области в силу высокой себестоимости не могут конкурировать с производством дешевой массовой продукции, производимой в Китае, имитирующей татарские национальные изделия.

Народное ткачество – неотъемлемая часть национальной художественной культуры и его сохранение и развитие представляется актуальным в свете духовно-нравственного, патриотического и трудового воспитания молодежи в наши дни. Современное искусство ковроткачества имеет большое значение в качестве экономического ресурса, привлекательной инвестиционной сферы для бизнес-инициатив, а также важного инструмента для развития туристической деятельности. Сегодня в Республике Татарстан на уровне правительства предпринимаются серьезные шаги по сохранению и развитию народных художественных промыслов. Общими усилиями вырабатывается концепция, намечаются основные направления и механизмы реализации республиканской программы на 2023–2028 годы, в обсуждении которых самое активное участие принимает и научное сообщество.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валеев Ф.Х. Татарский народный орнамент. Казань, 2002. С. 295
2. Косолапов В.Н. Кустарные промыслы Казанской губернии. Вып. IX. Казань: Лито-типография, 1905. 41 с.
3. Многонациональное искусство ткачества: Материалы Международного симпозиума, посвященного 100-летию Ф.Х. Валеева, г. Казань, 16-17 декабря 2021 г. / Сост. Р.Р. Султанова, Л.М. Шкляева; под ред. Р.Р. Султановой. Казань: Изд-во «Артифакт», 2021. 358 с.
4. От тамги до авангарда: каталог народных художественных промыслов и ремесел Республики Татарстан / сост. Р.Р. Султанова, Г.М. Латыпова. Казань: АО «Издательский дом «Казанская Недвижимость», 2021. 320 с.
5. Сафина Ф.Ш. Ткачество татар Поволжья и Урала: Историко-этнографический атлас татарского народа. Казань, 1996. 206 с.
6. Солтанова Р.Р. // Милли-мәдәни мирасыбыз: Кукмара. Казан, 2016. Б. 255–396. (Фәни экспедицияләр хәзинәсеннән; сизгенче китап).

7. Солтанова Р.Р. Осталар ягы. Традицион һөнәрчелек һәм халык сәнгате // Милли-мәдәни мирасыбыз: Актаныш. 2 нче басма. Казан, 2021. Б. 267–325. (Фәнни экспедицияләр хәзинәсеннән сериясе. Беренче китап).

8. Солтанова Р.Р. Традицион һөнәрчелек һәм халык сәнгате // Милли-мәдәни мирасыбыз: Мөслим. Казан, 2021. Б. 343–400. (Фәнни экспедицияләр хәзинәсеннән).

9. Степанова О. Ковры, пахнущие травами // Челнинские известия. 4 февраля 2022 г.

10. Сулова С.В. Татарское народное декоративно-прикладное искусство // Этнография татарского народа. Казань: Магариф, 2004. С. 214–226.

НЕКОТОРЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ЗАЩИТЫ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ГРУЗИИ

М.И. Тактакишвилли

Аннотация. В статье раскрывается проводимая в Грузии работа, по включению ряда элементов традиционной культуры страны в список ЮНЕСКО «Об охране нематериального культурного наследия».

Ключевые слова: Грузия, Нематериальное культурное наследие, Конвенция, ЮНЕСКО, Национальное Агентство по защите Культурного Наследия Грузии.

SOME AREAS OF PROTECTION AND POPULARIZATION OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF GEORGIA

M. Taktakishvilli

Abstract. The article reveals the work carried out in Georgia to include a number of elements of the country's traditional culture in the UNESCO list «On the protection of the intangible cultural heritage».

Keywords: Georgia, Intangible Cultural Heritage, Convention, UNESCO, National Agency for the Protection of Cultural Heritage of Georgia.

Проблема сохранения культурного наследия в последние десятилетия стала одной из основных для культурной политики во многих странах мира. Внимание к этой сфере обусловлено тенденциями унификации под влиянием глобализационных процессов, отрицательно влияющих на формирование и поддержку национально-культурной идентичности. Рыночная экономика приводит к процессам коммерциализации культуры и интенсивному формированию потребительского отношения, ориентирующегося на универсальные стандарты.

Традиционная культура является основой всего многообразия направлений, видов и форм проявления культуры современного мира. Учитывая вышесказанное, в 2003 году международное сообщество разработало и приняло Конвенцию «Об охране нематериального культурного наследия». В соответствии с этим документом охрана означает принятие мер по обеспечению жизнеспособности такого наследия, в том числе, идентификацию, документирование, исследование, сохранение, популяризацию, а также передачу его с помощью формального и неформального образования будущему поколению и возрождение различных аспектов наследия.

Термин «нематериальное культурное наследие (НКН) в Грузинских общественных и научных кругах появился в начале века и быстро приобрёл популярность. Несомненно, причиной стал тот смысл, который заложен в самом термине.

«Нематериальное культурное наследие» – это обычай, формы представления и выражения, знания и навыки, а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия. Передаваемое от поколения к поколению, оно постоянно воссоздается и формирует чувство самобытности и преемственности, содействует развитию творчества и социальному благополучию. В Конвенции 2003 года указаны области проявления нематериального наследия:

- устные традиции и формы выражения, в том числе язык как носитель нематериального культурного наследия;
- исполнительские искусства, в том числе пение, танцы, театрализованные представления;
- общественная практика, – обычаи, обряды, праздники;
- знания и обычаи, относящиеся к природе и вселенной;
- знания и навыки, связанные с традиционными ремёслами и рукоделием.

По положениям конвенции, государство – член конвенции, учитывая политические, социальные, экономические особенности страны, само определяет инструментарии и методы защиты и популяризации НКН. При каждом отдельном случае подход может быть особенным, основанным в том числе, на собственном и международном опыте.

На протяжении веков, многие страны на разных этапах своей истории по своему проявляли заботу к народным традициям, фольклору. Зачастую кроме государственных институтов этим были заняты отдельные общественные деятели, учёные, или просто любители.

Со второй половины XIX столетия процесс изучения и фиксации наследия в Грузии приобрёл более организованный характер. Общественные организации «Комитет по восстановлению Грузинского песнопения», «Общество по распространению грамотности», «Филармоническое общество», «Сообщество этнографов» и т.д. целенаправленно изучали, записывали, обучали, чем и спасли от бесследного исчезновения отдельные, уникальные проявления или даже целые направления нематериального наследия. Существующие в ту эпоху скудные технические средства (в том числе и восковые ролики), а в большинстве случаев простые записи, или зарисовки, подробные описания – пожалуй и весь арсенал средств фиксации.

В формировании НКН Грузии важнейшую роль сыграл исторически сформировавшийся мультиэтнический состав населения, геополитическое расположение страны, климатические, и ряд других особенностей. Следствием такого соотношения обстоятельств явилось хорошо развитое, многообразное и многоликое культурное наследие.

2007 году Грузия присоединилась к конвенции ЮНЕСКО «Об охране нематериального культурного наследия». Этим Грузия приняла основные постулаты, которые согласно конвенции должны выполняться всеми членами конвенции.

Еще в 2001 году, впервые за всю историю человечества, ЮНЕСКО обнародовало перечень шедевров нерукотворной, вербальной и нематериальной культуры мирового значения. Этим была подчеркнута значимость сохранения разнообразия и защиты мирового культурного наследия. Одним из таких шедевров было признано Грузинское Многоголосие. Факт признания всемирного значения грузинской полифонии, безусловно, явился стимулом для дальнейшей популяризации НКН.

С конца 2011 года Национальное Агентство по защите Культурного Наследия Грузии, координирует и направляет работу по выполнению основных требований международной конвенции 2003 года.

Уже в начале 2012г. Агентство разработало несколько основных направлений работы:

1. Создать информационное пространство, где термин НКН стал бы органичным, привычным и приобрёл бы то значение, которое в него вложили авторы конвенции. Целевая аудитория: местные общины, носители элементов нематериального наследия; учреждения сфер культуры (библиотеки, музеи, дома культуры, работники отделов культур в муниципалитетах, и т.д.); отраслевые неправительственные организации; отраслевые научные организации, институты; средства массовой информации.

2. С учётом международного опыта создать правовую базу для защиты элементов НКН, что значит: определить основные параметры учётного механизма элемента НКН; утвердить форму учётной документации элемента; разработать систему управления и защиты элемента НКН; разработать законопроект по защите НКН Грузии; создать базу данных.

3. Определить формы, направления и методологию инвентаризации: отраслевая инвентаризация; инвентаризация конкретной местности; инвентаризация по инициативе групп, общин, носителей элемента и т.д.

4. Разработать формы и методы активного включения разных групп общественности в процесс фиксации, и защиты культурного наследия на местах: включение молодого поколения в процесс фиксации; формы работы с пожилым поколением, с носителями элемента; работа в местных общинах, группах и т.д.

5. Сотрудничать с научными организациями, отраслевыми кафедрами, институтами, музеями с целью выявления культурного, экономического, социального потенциала отдельных элементов, направлении НКН.

6. Активно работать с международными организациями.

В результате работы по вышеуказанным направлениям объективно встал вопрос о целенаправленной государственной культурно-экономической политике защиты и поддержки всего культурного наследия и особенно тех направлений и элементов, в практике которых наиболее четко вырисовывается самобытность и привлекательность грузинской культуры в многообразной семье мирового сообщества.

В 2012 году успешно завершился первый пилотный проект по инвентаризации Атенского ущелья. В последующие годы, с учётом опыта и результатов первого проекта, была проведена инвентаризация в Сванети, Самцхе-Джавахети, так же отраслевая инвентаризация – по технологии Грузинского текстиля. Всего в результате вышеуказанных проектов, зафиксированно более 600 элементов. Анализ материала экспедиции по инвентаризации НКН дал возможность сделать некоторые выводы по охране нематериального наследия: процесс глобализации, новые социально-экономические реалии, технологический прогресс, создают серьёзную опасность исчезновения элементов. Теряется многогранность, теряется и рушится то, что позволяет с точностью определить край, село, а иногда и уголок происхождения того или иного элемента, позволяет определить идентичность, самобытность общины ущелья, улицы, деревни.

Уже 2013 году остро встал вопрос создания законопроекта, в котором чётко были бы определены все аспекты государственной защиты нематериального наследия, формы защиты носителей такого наследия, культурного пространства. На данном этапе законопроект входит в состав проекта кодекса о защите природного и культурного наследия. Его изюминкой является понятие «Мастер НКН» – это носитель НКН, который обладает особыми знаниями, и навыками, полученными по наследству от старшего поколения и сам передаёт эти знания следующему поколению.

В 2014 году группа специалистов вместе с юристами создала документ «Основные принципы управления НКН» для руководителей местного самоуправления, неправительственных организаций, различных правительственных организаций, которые каким-либо образом связаны с защитой, выявлением, и сохранением НКН. В 2015 году была создана концепция электронной базы данных и веб. портала НКН.

Одним из наиболее интересных направлений нашей работы считаем встречи, беседы, информирование местного населения, проведение тренингов для работников организаций культуры, музеев, клубных учреждений, библиотек, неправительственных организаций, местных органов самоуправления и т.д. по ознакомлению их с основами конвенции 2003г., принципами инвентаризации,

формами и правилами заполнения учётной карточки. В результате такой работы в государственный реестр внесено более 60 элементов, среди которых грузинские танцы: Картули, Хоруми, Гандагана, Технология хачапури, Грузинское застолье, Технология изготовления сыра Нарчви, Сулгуни, Аджарское рукоделие, Культура мацони, Праздник Берикаоба, элементы Сванской культуры, народные игры на конях, Культура грузинской пшеницы, Метод обучения грузинского языка и т.д. Большинство элементов внесено в государственный Реестр по инициативе носителей элемента и сообществ.

Газетные статьи, участие в теле и радиопередачах, встречи, дискуссии, переписка на официальном уровне с региональными властями, университетами, министерствами и многое другое тоже относится к теме создания информационного пространства. С этой же целью уже 2012г был выпущен буклет «Нематериальное культурное наследие Грузии – разузнай и защити!». Это первое печатное издание по НКН в Грузии. По сегодняшний день Национальное Агентство напечатало более чем два десятка публикации на тему НКН.

С целью популяризации и вовлечения в процесс фиксации и защиты НКН младшего поколения, с 2012 года Национальное Агентство регулярно проводит конкурс для учащихся школ под названием «Узнай больше о нематериальном наследии своего края». Активность школьников превысило наши ожидания, оказалось, что дети интересуются, знают, любят грузинские традиции. Проект подразумевает совместную работу школьников с родителями, односельчанами, педагогами. Особенно радует активность представителей горных регионов, где наиболее сохранились традиции, обряды, древние праздники. Тема конкурса меняется каждый год: Традиции использования и охраны экологии окружающей среды, Народный промысел и рукоделие, Сказки и легенды из бабушкиного сундука, Народные игры в моём селе, Народные праздники моего села и т.д. Специально для конкурса создан электронный адрес, победители награждаются званием «Защитник НКН» и иллюстрированной публикацией созданной по собственным работам. Такое отношение к их труду, несомненно, большой стимул для молодого поколения.

Интересным явился проект для учеников младших классов «Иллюстрируем Грузинские сказки». Ученикам высокогорных

школ мы читаем малоизвестные народные сказки, и предлагаем создать к ним иллюстрации. Проект завершает издание сборника сказок с детскими иллюстрациями. Продолжением проекта явилось создание второго сборника под названием «Иллюстрируем сказки народов мира», где приняли участие ученики Армянской, Азербайджанской, Русской школы Грузии, ученики Центров культуры при Польском и Украинском посольстве в Грузии. Награждение участников проекта стало настоящим многонациональным праздником с песнями и танцами разных народов.

В декабре 2013 года межправительственный комитет ЮНЕСКО по охране НКН включил в Представительный список «Грузинский старинный традиционный метод изготовления вина в квеври¹».

«Грузинское многоголосие»(2001), в 2008 г., после присоединения Грузии к конвенции 2003 года, автоматический перешло в Представительный список ЮНЕСКО.

В 2016 году в представительный список ЮНЕСКО внесён ещё один элемент «Живая культура трёх видов Грузинской письменности». В разработке номинации участвовали отраслевые общественные организации, представители научных институтов. Подтвердили своё желание вынести на международную арену номинацию более 15 000 граждан Грузии. В том числе ученики, студенты, научные работники, граждане различных национальностей и вероисповеданий.

В 2018 году «Грузинская Борьба Чидаоба» стала ещё одним элементом внесённым в список всемирного нематериального культурного наследия.

С 2015 года Грузия стала членом Центра нематериального культурного наследия ЮНЕСКО в Юго-Восточной Европе (Болгария, София). Центр является интересной платформой для международных проектов, встреч, контактов, обменом опыта. С помощью центра в 2018г эксперты НКН ЮНЕСКО провели учебный семинар по вопросам Конвенции.

Международные тренинги, конференции, он-лайн встречи, консультации помогают нашим специалистам ознакомиться с опы-

¹ Квеври – в Закавказье керамическое изделие, напоминающее амфору, но без ручек. Имеет форму конуса и используется при изготовлении вина.

том защиты культурного наследия в других странах, обменяться накопленными навыками и знаниями.

Мы понимаем, что, наша деятельность недостаточна. Надо расширять контакты как внутри государства так и за его пределами, учитывать международный опыт, дискутировать, дебатировать, научно аргументировать, координировать все усилия..., ведь сохраняя и защищая Нематериальное культурное наследие мы защищаем и сохраняем наши корни, идентичность, целостность, самобытность, а учитывая перспективы устойчивого экономического развития некоторых элементов создаём реальную возможность практической пользы для носителей таких элементов.

РОЛЬ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНЫХ МУЗЕЕВ ТАТАРСКИХ ДЕРЕВЕНЬ В ДЕЛЕ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

**(по материалам экспедиций 2014–2017 гг.
за пределами Республики Татарстан)**

Л.М. Шкляева

Аннотация. В данной статье рассматривается вклад школьных музеев в такие процессы как: популяризация самобытного искусства татар, формирование этнической идентичности у детей и подростков местных учебных заведений и трансляция традиционных эстетических канонов при изучении предметов костюмных комплексов, быта и культуры, созданных руками местных мастеров.

Ключевые слова: школьные музеи, декоративно-прикладное творчество, преемственность поколений.

THE ROLE OF MODERN SCHOOL MUSEUMS OF TATAR VILLAGES IN THE PRESERVATION AND POPULARIZATION OF ETHNIC CULTURE

**(based on the materials of the 2014–2017 expeditions outside
the Republic of Tatarstan)**

L. Shklyeva

Abstract. This article examines the contribution of school museums to such processes as: the popularization of the original art of the Tatars,

the formation of ethnic identity among children and adolescents of local educational institutions and the translation of traditional aesthetic canons in the study of objects of costume complexes, everyday life and cult created by the hands of local craftsmen.

Keywords: school museums, decorative and applied art, continuity of generations.

Культурное наследие у татар, наряду с такими объектами как архитектурные строения, инженерные сооружения, археологические и исторические памятники, включает в себя народное художественное творчество, изучению которого посвящены комплексные экспедиционные исследования Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан.

Предшествующие поколения создавали различные образцы материальной и духовной культуры. Часть из них, отобранная и отшлифованная временем, была признана национальным достоянием и сохранена восприемниками. Одно из направлений научных экспедиционных исследований заключается в сборе и обработке фактологического материала по народному декоративно-прикладному творчеству у сельских татар [3–6], ценность которого обусловлена его эстетической функцией, а также сохранением в символах и образах исторической памяти этноса. Оно развивается как самобытная образная система, связанная с традиционной культурой [1].

Специалисты ставили перед собой задачи по выявлению и фиксации региональных, национальных и локальных стилевых особенностей в декоре различных изделий, созданных мастерами народных художественных промыслов и ремесел. Достоверным источником информации послужили краеведческие коллекции школьных музеев, содержащие образцы местных видов народного самобытного творчества, отражающих историю их развития в районе и локальную специфику работы сельских мастеров. Именно эта, характерная особенность фондов школьных музеев важна не только для приезжих ученых, но и для учащихся, т.к. на первых порах жизни, дети считают своей родиной то место, где они родились и выросли. Когда-то произошедшие здесь события и общепринятые обычаи они отождествляют с прошлым своей семьи, а значит, воспринимают как лично близкое и значимое. Так подрастающее

поколение приобщается к самобытным культурным эталонам и учится бережно относиться к народным традициям.

Фонды школьных музеев татарских деревень формируются благодаря подаренным сельчанами документам и фотографиям из семейных архивов, а также образцам видов домашних занятий, народных ремесел и промыслов. Отдельные единицы хранения отличаются особой ценностью и представляют редкие аутентичные костюмные комплексы и их элементы. Так в школьном музее с. Аминово Уйского района Челябинской области демонстрируется тряпичный сапожок, с подошвой из бараньей кожи, являющийся элементом женского национального костюмного комплекса уральских татар. Описания данной обуви встречаются в трудах исследователей [7], но реальные экземпляры практически не сохранились. В с. Арасланово экспонируются расшитые уникальным тамбурным швом аутентичные женские праздничные платья и декоративные интерьерные изделия. В школьных музеях с. Тукай и Яфарово Оренбургской области можно увидеть традиционную одежду мишарей, отсутствующую даже в муниципальных краеведческих экспозициях районного значения. В музеях кряшенских населенных пунктов Самарской области представлены самобытные костюмы и ювелирные изделия. В Кестымском музее Удмуртии хранятся уникальные женские костюмные комплексы XIX века местных чепецкой татарки и бессермянки. Все перечисленные экземпляры являются подлинными, их действительно изготовили, декорировали и носили представители татарского народа соответствующего времени.

Во многих школьных музеях татарских деревень за пределами Республики воссоздается самобытный интерьер дома, и посетителям предоставляется возможность узнать о своеобразии жизнеустройства татарской семьи. Как правило, используются аутентичные образцы, включая мебель, периода конца XIX – начала XX века.

В музеях собраны снимки жителей селений, запечатлевшие портреты мастеров и других неординарных личностей (героев войны и труда), а также фотографии достоверно свидетельствующие о каких-либо выдающихся фактах, фиксирующих внешний облик сельчан той или иной локальной группы.

В каждом школьном музее представлены сообщения об истории села, улиц или отдельных семей, оформленные в виде «шед-жере», альбомов с текстами и снимками. Чаще всего их авторами являются ученики, которые под руководством преподавателей провели опрос среди старшего поколения жителей деревни. Таким образом, школьные музеи выполняют не только мемориальную, но и исследовательскую функцию, а также прививают детям интерес и бережное отношение к материальному и духовному наследию их предков. В тех случаях, когда отсутствуют какие-либо публикации о данных деревнях, единственным источником информации оказываются собранные и зафиксированные школьниками сообщения очевидцев прошлого, многих из которых уже нет в живых на момент приезда ученых.

Подробнее остановимся на экспедиций материале, собранном в Самарской, Оренбургской и Челябинской областях.

В Самарской области за десятидневный экспедиционный период были обследованы двенадцать деревень и сельских поселений, где проживают татары. Их предки стали массово переселяться в эти края с середины XVI века. На новых местах проживания [2] сохранялись традиционные домашние ремёсла и промыслы, а также специфика приёмов обработки материала, связанная с выразительными средствами отделки декора. Изделия отдельных умельцев, обладающих высоким уровнем технического мастерства, можно отнести к произведениям декоративно-прикладного искусства, часть из которых представлена в качестве образцов различных видов художественного творчества в коллекциях местных музеев.

Школьный музей с. Старое Ермаково был организован в 1965 году учителем истории А.В. Мухаметзяновым и бывшим директором школы А.Я. Шагиевым. В 1980-м году, когда собранная коллекция увеличилась настолько, что потребовалось отдельное помещение, в школе появился музейный кабинет. В настоящее время хранителем богатого музейного собрания является преподаватель татарского языка А.Р. Багаутдинова. В экспозиции представлены домотканые безворсовые ковры из овечьей шерсти, сшитые из двух-трёх узких полотнищ. Они наглядно подтверждают, что художественная система декоративно-прикладного искусства татар базируется на сложном колористическом взаимодействии широкой

цветовой палитры. Народные мастерицы сумели придать гармоничное сочетание ярким краскам шерстяных нитей. Самобытное название изделий утрачено, теперь довольно часто их именуют – палас. В музее также демонстрируется вышитый текстиль, характеризующийся плавными линиями, обрамляющими узорные формы, данными в контрастных цветовых соотношениях. Мастерицы, чье творчество относится к первой половине XX в., часто использовали концентрические круги в декоре предметов. Имена, некоторых из этих вышивальщиц, сообщили деревенские бабушки, опрошенные учеными. Данные респонденты, кроме того, рассказали, что каждая невеста должна была приготовить двенадцать изделий для оформления домашнего интерьера: занавески, постельные принадлежности, декоративные полотенца, салфетки и др. Такие предметы береглись и годами передавались от родственников родственникам. Указанные изделия составили большую часть собраний местных музеев в настоящее время.

Так, на выставке школьного музея, организованного в 2002 г. в с. Старая Мочалеевка под руководством Т. А. Миргалимова (учитель истории), демонстрируются искусные образцы вышивки, когда-то созданные в качестве приданого. Вниманию посетителей предлагаются праздничные полотенца, декорированные парными цветочными узорами, а также вышитые панно прямоугольных форм разных размеров, повсеместно украшающие на этапе XX столетия стены деревенских домов. Указанный факт был зафиксирован членами экспедиций на всех исследуемых территориях, в том числе в сельских музеях татарских населенных пунктов Шарлыкского и Александровского районов Оренбургской области.

Полноценным источником для сбора данных об особенностях развития декоративно-прикладного творчества татар Оренбуржья послужили образцы работы мастеров XIX – начала XX века, сохранившиеся в сельских музейных фондах.

В Шарлыкском районе есть два школьных музея: один из них находится в с. Сарманай, где в общеобразовательной сельской школе в 1996 году было принято решение о выделении отдельного кабинета под краеведческий музей. К тому времени музей учебного заведения располагал обширной коллекцией. В экспозиции был воссоздан фрагмент традиционного интерьера деревенского дома.

Бытовую утварь, сундуки, колыбели и другие изделия, представляющие традиционные мужские ремесла по обработке дерева, принесли в музей односельчане. Деревянный настил в углу комнаты «саке» покрыт аутентичным войлочным ковром «киез» ручного исполнения. Бревенчатую стену над «саке» украшает «шамаиль» – изречение из Корана, написанное арабскими буквами на твердой основе прямоугольной формы. Рядом на полке располагаются образцы керамики местного производства конца XIX в., сделанные на гончарном круге. Издавна в селе Сарманай было развито гончарное дело, угасшее в условиях общего предпочтения промышленных хозяйственных изделий. До начала Первой мировой войны (1914) местные умельцы изготавливали из меди кумганы, необходимые для омовений перед намазом, которые в настоящее время демонстрируются в экспозиции.

Также как в с. Сарманай, мужчины в соседнем с. Новомусино, занимались обработкой дерева, металла и гончарным производством. В настоящее время некоторые сохранившиеся образцы их производства находятся в экспозиции музея, открывшегося в 2004 году в Новомусинской общеобразовательной средней школе. Также на выставке богато представлен разнообразный текстиль, вышитый гладью или крестиком за период 1950–1970-х годов работы неизвестных мастериц данного села.

Интересным оказался экспедиционный материал, собранный в татарских селах Тукай и Султукай Александровского района. Художественное творчество сельчан Султакая полноценно представлено в экспозиции школьного музея, бессменным директором которого является Ф.Ш. Агишев. Он долгое время был директором школы, где сорок лет назад организовал музей. Основой для собрания послужили образцы местных видов домашних занятий и ремесел, сохранившиеся у односельчан. В 2011 году музей приобрел статус народного, в 2013-ом стал краеведческим (районного уровня). В одном из экспозиционных залов воссоздан интерьер того дома, в котором Ф.Ш. Агишев родился и вырос. Была найдена и установлена мебель, изготовленная деревенскими мастерами. В соответствии с традицией, уютное убранство составил текстиль ручной работы. Здесь демонстрируются изделия домашнего ткачества: обычных и декоративных полотенец, коротких занавесей,

располагающихся под потолком по его периметру «кашага» и длинных – разделяющих пространство комнаты «чаршау», а также скатертей и паласов. В Султакае многие женщины до середины XX века ткали традиционные полихромные безворсовые паласы из овечьей шерсти. Один из них украшает экспозицию, дополняя интерьерное оформление. Благодаря деятельности музея был собран обширный материал об особенностях народного декоративно-прикладного творчества, о ремеслах оренбургских мишарей. Дополнительные сведения об этом были получены в школьном музее села Тукай, где хранятся изделия местных мастеров, охватывающие период XIX–XX вв. На формирование эстетических норм жителей Тукая повлияли представления о мироздании их предков, кочевавших по обширным степям и выкупившим у башкир землю, на которой обосновались.

В музеях, которые посетили участники экспедиции, работают увлеченные люди, их по праву можно назвать альтруистами, т.к. за данный сложный и нужный для общества вид деятельности в большинстве случаев, оплата сотрудникам не предусматривается. Они не являются специально подготовленными специалистами, возможно, этим объясняется отсутствие инвентарных номеров у экспонатов иных музеев. В некоторых заведениях отсутствуют книги учета. Без грамотного ведения этой документации забываются источники поступлений, авторы произведений и даты исполнения. Часто наблюдаются нарушения требований хранения. Но, несмотря на эти недостатки, местные музейные коллекции являются бесценным источником информации о декоративно-прикладном творчестве татар, проживающих за пределами Республики. Музеи выполняют функцию сохранения наследия самобытной культуры.

Собранные экспедиционные материалы анализируются и обобщаются участниками, затем по результатам пишутся и публикуются научные труды. Статьи печатаются в сборнике серии «Из сокровищницы научных экспедиций. Национально-культурное наследие». Таким образом, происходит популяризация традиционного татарского искусства, являющегося визуальным воплощением этноидентификации, транслируются нормы самобытного творчества, сформированные в конкретных условиях жизни, определяемых природно-климатическими, историческими и другими

факторами. Продуктивное и содержательное взаимодействие представителей ученого и школьного сообществ, изучающих локальную татарскую культуру за пределами Татарстана, эффективно способствует сохранению материального и нематериального культурного наследия татар.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валеев Ф. Х. Народное декоративное искусство Татарстана. Казань: Таткнигоиздат, 1984. 171 с.
2. Васильев И.Б., Матвеева Г.И. У истоков истории Самарского края, Куйбышев: Куйбышевское кн. изд-во, 1986. 232с.
3. Султанова Р. Р. Декоративно-прикладное искусство татар Нижегородской области // Из сокровищницы научных экспедиций. Национально-культурное наследие. Татары. Нижний Новгород. Казан, 2011. С. 209–233.
4. Шкляева Л. М. От колыбели до крыльев мельницы: искусство резьбы по дереву чепецких татар XX–XXI веков // Из сокровищницы научных экспедиций. Национально-культурное наследие. Татары Удмуртии. Казань, 2013. С. 305–311.
5. Шкляева Л. М. Особенности народного декоративно-прикладного искусства татар Самарской области // Из сокровищницы научных экспедиций. Национально-культурное наследие. Татары Самарской области. Казань, 2015. С. 178–204.
6. Шкляева Л. М. Декоративно-прикладное искусство, промыслы и ремесла татар Оренбургской области // Из сокровищницы научных экспедиций. Национально-культурное наследие. Татары Оренбургской области. Казань, 2016. С. 263–284.
7. Хатававов С. Т. Наша родословная – с. Арасланово. Нязепетровск. изд-во, 2012. – 144 с.: ил.

Часть 2
ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ
ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ У РАЗНЫХ НАРОДОВ

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ВЗАИМОСВЯЗИ
ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ КРЫМСКИХ ТАТАР

Н.М. Акчурина-Муфтиева, А.Ю. Мальчик

Аннотация. Крымскотатарский орнамент занимает значительное место в многонациональной культуре и искусстве Республики Крым. Орнаментальные мотивы крымских татар широко представлены в золотом шитье, узорном ткачестве, ювелирных изделиях, резьбе и росписи по камню и дереву. Основу орнаментального наследия крымскотатарского народа составляют знаки-символы и узорные мотивы, отражающие явления и предметы реального мира, которые были преобразованы художественной фантазией многих поколений талантливых мастеров.

В данной статье выделены три основные группы крымскотатарского орнамента. Опираясь на принципы системного анализа, рассматриваются музейные коллекции и этнографические материалы по крымскотатарскому орнаменту XVIII – начала XX вв., представленному в декоративно-прикладном искусстве. Авторами делается попытка проследить культурно-исторические взаимосвязи, истоки, пути развития орнаментальных узоров крымских татар и раскрыть их интерпретацию.

Ключевые слова: крымскотатарское прикладное искусство, цветочно-растительные, геометрические, зооморфно-антропоморфные мотивы, семантика

CULTURAL AND HISTORICAL INTERRELATIONS OF
ORNAMENTAL MOTIFS OF THE CRIMEAN TATARS

N. Akchurina-Muftieva, A. Malchik

Abstract. The Crimean Tatar ornament takes a great place in multinational culture and art of Republic of Crimea. The Crimean Tatar ornamental motives are wide-spread in golden-stitch embroidery, jewelry handicrafts,

carpet weaving, painting on wood, woodcarving and carving in stone. Ornamental heritage of the Crimean Tatars is based on symbols and patterns, which represent phenomenon and objects of the real world, transformed by creative fantasy of the talented artists' many generations.

In the article it is isolated three groups of the Crimean Tatar ornament. By means of structural analysis museum collections and ethnological materials on the Crimean Tatar ornament of the 18th – early 20th centuries showed in decorative applied art were investigated. The authors make an attempt to reveal the origin of the Crimean Tatar patterns and to give an interpretation to them.

Key words: Crimean Tatar applied art, flower vegetable, geometrical, animalistic anthropomorphic motives, semantics.

Крымскотатарский орнамент является важнейшей частью культуры и искусства народов Крымского полуострова. Орнамент крымских татар, украшающий произведения декоративного творчества, выделяется богатством и разнообразием мотивов, безупречной техникой исполнения, свидетельствуя о тонком художественном вкусе и исключительном мастерстве народных умельцев. В течение многих веков народные мастера не просто сохраняли древние орнаментальные узоры, но и постоянно дорабатывали их форму, вводили те или иные изменения в колорит и структуру композиций, создавали новые мотивы орнамента, которые в дальнейшем также подвергались совершенствованию. В основе орнаментального наследия крымских татар – знаки-символы и узорные мотивы, которые отражают явления и предметы окружающего мира, трансформированные художественным воображением многих поколений талантливых мастеров.

Происхождение и формирование крымскотатарского орнамента принадлежит к числу наиболее сложных и мало разработанных научных проблем в истории культуры и искусства Республики Крым. Отсутствие в исторической науке единой точки зрения по вопросу этногенеза крымскотатарского народа, недостаточность археологических и этнографических материалов по развитию архитектуры и декоративному искусству золотоордынского периода и первых веков существования Крымского ханства, существенно сужают возможности изучения возникновения крымскотатарского орнамента.

На всех этапах культурного процесса местные традиции играли определяющую роль, способствовали преобразованию внешних

влияний, подчинению их собственному стилю. Если в античный период наблюдалось преобладание привнесенных культур (кочевых, греческих, римских, византийских и др.), где местный компонент выполнял в основном преобразовательную функцию, то с раннего средневековья в крымскотатарском искусстве превалировали местные художественные традиции, в которых роль внешних влияний была значительна, но не являлась основной [3, с. 203–295].

Опираясь на работы ученых-лингвистов, мы попытались выявить близкородственные крымскотатарскому орнаменту аналоги, обратившись к культуре кыпчаков, волжских булгар, турок-осман, азербайджанцев, греков и тюркоязычных народов Центральной Азии, которые имеют как этногенетические, так и культурно-исторические связи с культурой крымских татар.

Как отмечают исследователи, в период Крымского ханства (XV–XVIII вв.) в художественной культуре крымских татар важное место принадлежало народным промыслам и ремёслам. На территории Крымского полуострова плодотворно развивались золотое шитье, узорное ткачество, филигрань, резьба и роспись по камню и дереву, украшенные сложными по форме орнаментальными узорами. Изделия крымских народных мастеров были хорошо известны за пределами Крымского ханства: в Турции, России, Польше, в украинских, балканских и северо-кавказских землях. После вхождения Крыма в состав Российской империи народные ремесла постепенно теряют свое былое значение, а наиболее популярные из них – ткачество и вышивка становятся частью домашнего хозяйства [3].

В данной статье мы проанализируем крымскотатарский орнамент XVIII – начала XX в., который в основном получил распространение в ковроткачестве, вышивке, металлических изделиях и росписи по дереву. Материалом для изучения стали коллекция фондов крымских музеев, в том числе Бахчисарайского историко-культурного заповедника с хранящимися в нем зарисовками крымскотатарского орнамента В.В. Контрольской, выполненные в 1906–1912 гг., коллекции из фондов российских музеев (Москвы и Санкт-Петербурга). Многообразии крымскотатарского орнамента рассмотрим на примере основных наиболее распространенных типов: растительных, геометрических и зооморфно-антропоморфных

мотивов, которые нередко тесно взаимосвязаны между собой, образуя богатые и многоцветные орнаментальные композиции.

К растительным мотивам, встречающимся наиболее часто, относятся: стилизованные изображения цветов (роза, мак, тюльпан, гвоздика, георгин и т.п.); выюнков и водорослей; растительности с геометризованными фигурами (цветок лилии, гороха, репейник и др.), а также плодов деревьев и растений (гранат, виноград, миндаль, груша, фасоль).

Изображения «тюльпана» (ляле) «розы» (гуль), «георгина» (йылдыз чечеги), «гвоздики» (къаранфиль), «мака» (алеш) и других цветочных мотивов чаще всего использовались в вышивке на декоративных полотенцах, покрывалах, платках и других изделиях, а также в росписи по дереву, ткачестве и ювелирном деле.

Широкое распространение во всех видах декоративного искусства получило изображение «тюльпана» (ляле) как главного или соподчиненного элемента. У крымских татар – это знак юноши или мужчины и символизирует «объяснение в любви». Тюльпан родом из Персии, где его красоту воспевали поэты, попал в Турцию и стал почитаем и любим. Как символ любви жен к султану, этим цветком всегда украшали различные предметы во дворцах. Разнообразные по трактовке изображения тюльпана бытовали еще в искусстве волжских булгар X–XIII вв. [4, с. 22]. и считались символом возрождения. Тюльпан распространен в мусульманском мире, так как ассоциируется с именем Аллаха (рис. 1).

Символическое значение цветочных узоров у крымских татар может быть совершенно разным. Так, например, тюльпан – знак юноши или мужчины, часто изображается в центре древа жизни; размещение розы на головном покрывале символизирует любовь, красоту, изящество, радость; гвоздика служит олицетворением постоянства, верности, способности к самопожертвованию [5, с. 56, 28, 48].

Мотив «миндаля» (бадем), известный в Иране с эпохи Сасанидов, является одним из самых популярных видов декора у народов иранского и тюркского происхождения. В России и на Украине мотив получил распространение под названием «турецкого или восточного огурца». В крымскотатарских узорах можно встретить двойной и тройной миндаль. Чаще всего он изображается на женских вещах, символизируя девушку, а двойной

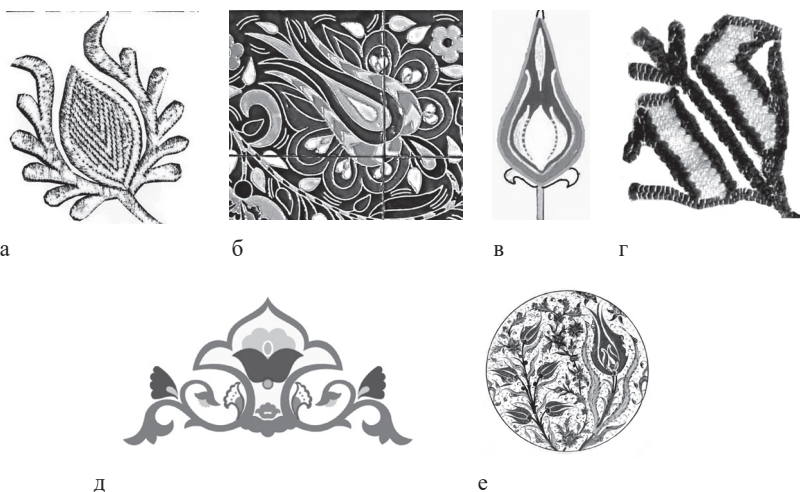


Рис. 1. Изображение тюльпана в декоративном искусстве: а, б, в, г) у крымских татар; д) у волжских булгар; е) в Османской империи.

миндаль – пожелание найти пару (суженого) [13, с. 123; 14; 5, с. 17]. В Центральной Азии в декоре тюбетеек уйгуров, узбеков и таджиков мотив носит название «тус-тупи», выделяется особой красочностью и большим разнообразием. У азербайджанцев узор «бута» распространен в коврах, тканях, росписях и архитектурных сооружениях. В каждой стране этот орнамент, не смотря на большую схожесть изображения, имеет различное значение.

Мотив «вьюнок» (сармашыкъ), применяемый в вышивке, резьбе по камню и гравировке, стилистически связан с древним узором «ислими». Этот древний вид декора, отличающийся многовариантностью исполнения, можно найти в декоре железных шлемов кыпчаков, в прикладном искусстве волжских булгар, оседло-земледельческого населения Чача, Согда и районах Ближнего Востока X–XIII вв. [9, с. 123; 4, с. 22; 10, с. 108]. У крымских татар мотив «вьюнок» символизирует непрерывность жизни на Земле, затухание, гибель и рождение [5, с. 75] (рис. 3).

Изображения лилии, гороха и репейника характерны для крымскотатарской вышивки. Мотив «репейника», представленный в разрезе, в виде цветка, плода, был распространен во всех районах

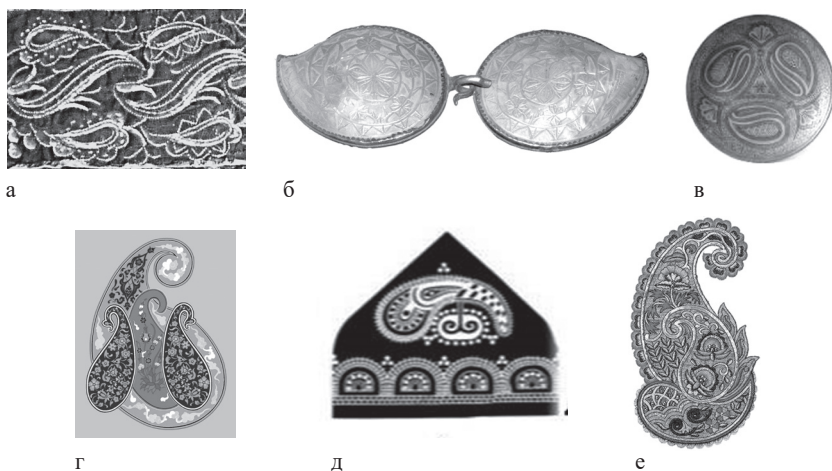


Рис. 2. Изображение миндаля в декоративном искусстве:
 а, б, в) «бадем» у крымских татар; г) «бута» у азербайджанцев;
 д) «тус-тупи» у уйгурцев; е) «пейсли» у иранцев.

Крыма. Этот вид декора встречается в турецком орнаменте начала XVI в. [11]. Изображение водорослей (сув лялеси), имеющих S-образную форму присущи южноречному району полуострова, начиная с XIV в. [6, с. 122].

Мотив «винограда» (юзюм), изображенный в виде ягод и листьев на волнообразной лозе, часто использовался в крымскотатарской вышивке и резных надгробиях XVIII–XIX вв. Мотив «граната» (нар), выполненный в форме цветка и разрезанного плода, кроме вышивки, был распространен у крымских татар в росписи по дереву и гравировке медной посуды [5, с. 65, 105]. Оба этих вида декора, очевидно, возникли в крымскотатарском искусстве в результате контактов предков крымских татар с греками, издревле населявшими Крымский полуостров. Садоводство и виноградарство – традиционные занятия греческого Херсонеса. В античный период, особенно в сельских местностях, большое значение имел культ Диониса – бога производящих сил природы, виноградарства и виноделия. Мотив «плода граната», символизирующий плодородие, богатство и счастье, помимо греков, получил распространение в культурах Шумера, Ассирии и Финикии, в разных видах

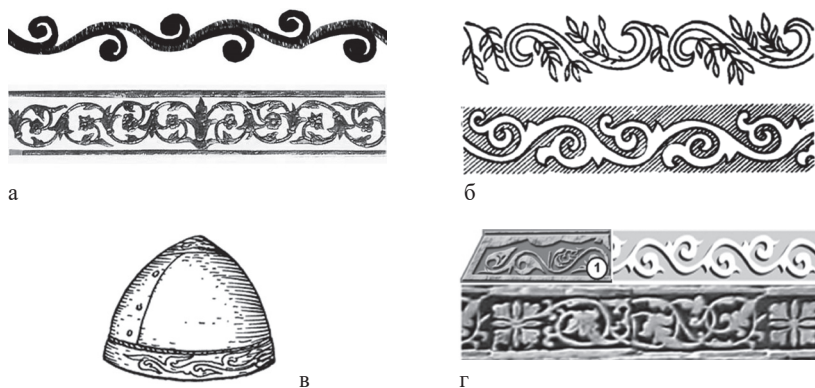


Рис. 3. Изображение орнаментального мотива «вьюнок»: а) у крымских татар; б) у волжских булгар; в) на половецком шлеме; г) архитектурный орнамент Согды.

прикладного искусства арабов, евреев, оседло-земледельческого населения Центральной Азии [12; 13, с. 122].

Особо следует остановиться на таких орнаментальных мотивах как «древо жизни» (омюр агачи), «вазон с цветами» (гуль чареп) и изогнутой веткой S-образной формы «эгри-дал», широко известных в крымскотатарской вышивке. От основного стебля мотива «древо жизни», который завершается крупным цветком или пучком листьев, отходят большие и маленькие ветви с лепестками, ягодами и цветами, нередко имеющими геометризovanную форму. Данный вид декора лежит в основе мировоззрения многих народов, олицетворяет собой миропорядок, ось мира, его центр. Орнаментальная тема в значении «древо жизни» – глубоко традиционное явление в искусстве волжских булгар и их предков, являющееся отражением древнего культа степного растительного мира. Дальнейшее развитие мотива «древо жизни» было связано с влиянием персидских тканей XVI–XVIII вв. [6, с. 121–122; 4, с. 29, 36]. Стоит отметить, что композиция с изображением деревьев очень распространена в народном искусстве Средней Азии и Кавказа, в том числе Азербайджана (рис. 4).

«Вазон» с цветами представляет собой разновидность мотива «древа жизни». Ваза, горшок или корзина являются композицион-

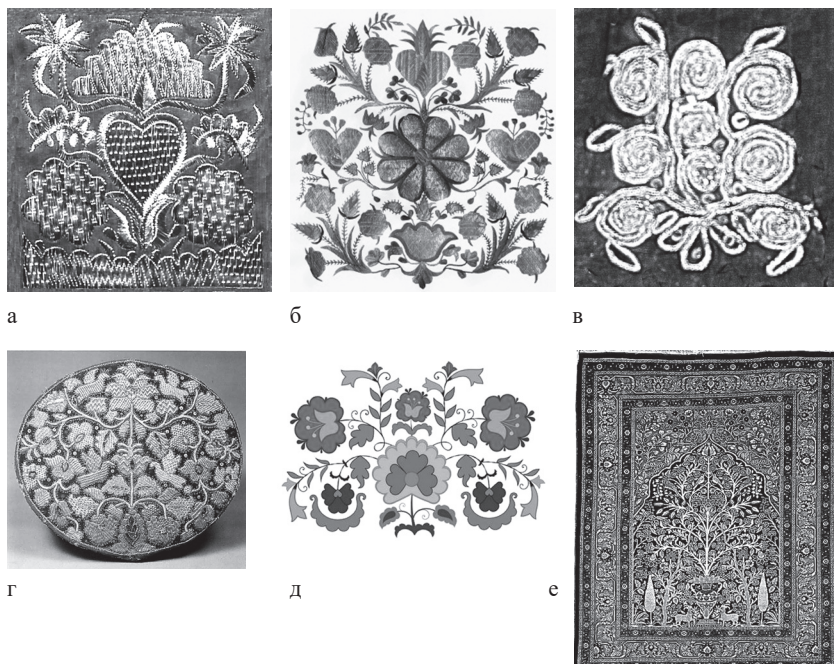


Рис. 4. Изображение орнаментального мотива «дерево жизни»: а, б, в) у крымских татар; г) у русских; д) у волжскихбулгар; е) у азербайджанцев.

ным центром, из которого вырастают ветви растения, заполняющие фон изделий. Можно встретить как статическое изображение мотива «вазона» (центральное расположение горшка с симметрично расходящимися ветвями цветов), так и динамическое (ветви направлены в одну сторону от вазы). Как считает Г.О. Маслова, такой мотив был характерен для искусства Восточной Европы XVI–XVII вв. [7]. Дерево жизни и его разновидность вазон в крымскотатарском искусстве имеют несколько иное значение, в отличие от мирового древа. Структура мотива, состоящая из 9 элементов и читающаяся как по вертикали так и по горизонтали позволяет считать его своеобразным родовым гербом – амулетом, знаком мира и цельности, счастья и процветания семьи. Изображения кувшина, вазы, корзины, чайника в основе древа означают дом, в котором процветает семья.

В основе композиции мотива «эгри дал» (изогнутая ветка) – S-образная линия-ветка, на которую нанизаны разнообразны цветы, листья, плоды. Изогнутый стебель ветки расположен горизонтально или вертикально, с ритмично отходящими вверх и вниз мелкими цветками, ягодами или листьями. В крымскотатарском искусстве, как и в других культурах мусульманских народов, «эгри дал» олицетворяет райский сад, бесконечное цветение, вечную гармонию и совершенство [8, с. 31–32].

Геометрические мотивы крымскотатарского орнамента, особенно ковровые, составляют: зигзаг, вихреобразный узор, ромбы, концентрические круги, S-образные узоры, звезды, гребнеобразные фигуры и спаренные треугольники. Зигзаги, ромбы, концентрические круги, спаренные треугольники и многие другие элементы орнамента типичны для крымскотатарских килимов (рис. 5).

По своим орнаментальным узорам и колористическому решению безворсовые ковры имеют схожие черты с декором ковровых изделий азербайджанцев, узбеков, каракалпаков, казахов и киргизов [15, с. 187–188]. Как считают исследователи, такие символы, как круг, ромб, треугольник и зигзаг, являются древнейшими архетипами общечеловеческой культуры и отражают древние космогонические представления земледельцев и кочевников. По прошествии многих веков, первоначальное значение этих знаков-символов было забыто, переосмыслено, и поэтому у разных народов мира они имеют несхожий, нередко противоположный друг другу смысл [16, с. 5–13; 17, с. 78–79; 18, с. 69–74].

Мотив «солнца» (кунеш), изображаемый в виде круга с расходящимися лучами-завитками, – один из видов декора крымскотатарского декоративно-прикладного искусства, встречающийся в вышивке. Данный мотив, возможно, восходит к узору «вихревой розетки» – другому солярному знаку, берущему свое начало в комплексах скифо-сарматского времени [19, с. 90]. Вихревые розетки получили широкое распространение на глазурованной керамике и ювелирных изделиях X–XII веков Согда, Чача, Южного Казахстана, Таласской и Чуйской долин [20, с. 21–22]. Для ногайца-кочевника солнце олицетворяет саму жизнь с ее вечным обновлением [5, с. 45].

S-образные тканые узоры «вода» (сув) и «пасть льва» (арслан агъыз) под разными названиями распространены у многих народов

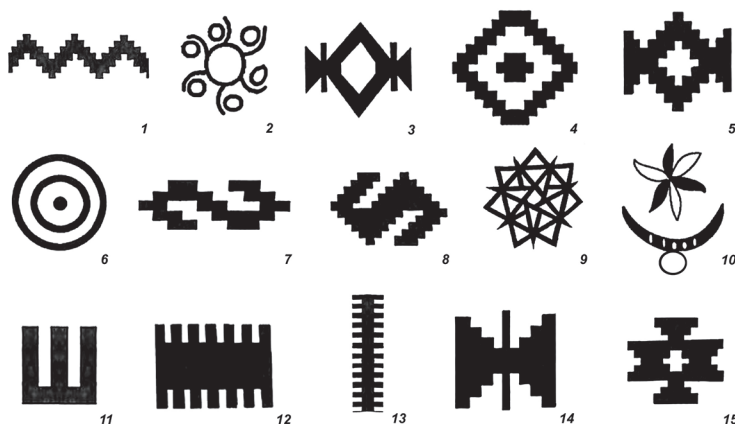


Рис. 5. геометрические мотивы крымскотатарского орнамента: 1 – след вола (огюз сийдиги); 2 – солнце (кунеш); 3 – глаз верблюжонка (бота козь); 4 – сердцевина (кобек); 5 – глаз вола (огюз козь); 6 – радуга (кок кьушагы); 7 – вода (сув); 8 – пасть льва (арслан агъыз); 9 – звезда (йылдыз); 10 – звезда с полумесяцем (ай ве йылдыз); 11 – петушиный гребешок (кекирек); 12 – сколопендра (кьыркакь); 13 – серебристый тополь (мырза терек); 14 – тонкая талия (индже бель); 15 – наковальня (налбанд тезьасы).

Центральной Азии от древности до наших дней. S-образные завитки встречаются на медных монетах и фигурном ассуарии II в.н.э. в Древнем Хорезме, на металлических изделиях скифских племен апасиаков VI–IV вв. до н.э. из Чирик-Рабата, в архитектурном орнаменте Южной Туркмении X–XII вв. [21, с. 36–37; 22, с. 42, 44].

Мотив «звезда» (йылдыз) – один из самых древних орнаментальных узоров, который используется во всех видах декоративно-прикладного искусства крымских татар, но особенно часто в вышивке и медной чеканной посуде, а также в ювелирном навершии женского головного убора фес. Звездчатые мотивы (гирихи), построенные на сочетании различных многоугольников с многолучевыми звездами, широко применялись в эпоху средневековья в ганчевой резьбе и облицовках кирпичиков в караван-сараях Рабат-и-Малик, мавзолеях Узгена, Магоки-Аттари и Шах-и-Зинда [23, с. 86–87]. Полумесяц со звездой (ай ве йылдыз), являющийся символом ислама, в различных вариантах используется в крымско-

татарской вышивке и ювелирных изделиях: в головных покрывалах, диванных подушках, брошках, пряжках поясов и других изделиях [5, с. 9].

Зооморфные-антропоморфные мотивы орнамента главным образом включают в себя как довольно реалистичные, так и сильно стилизованные изображения птиц, рыб, скорпионов, крабов, частей тела животных и изображения антропоморфного характера.

Мотив петуха (хораз), который часто встречался в вышивке декоративных полотенец, в ткачестве и гравировке медных сосудов, играл у крымских татар важную роль, являясь отражением важного статуса этой птицы в свадебных обрядах. Как указывает С.Н. Абдураманова, данный образ, имевший глубокие языческие и мифологические корни, был почитаем в исламе, символизировал мужскую силу, взросление, переход в статус жениха [24, с. 119].

Павлины, орлы и голуби, вышитые на полотенцах, головных платках и покрывалах, часто образуют геральдические композиции из парных фигур, что было характерно для традиционного искусства Закавказья, Центральной и Передней Азии в средние века. Самое древнее изображение птиц – пары голубей – было обнаружено на крымскотатарском надгробии XV в. [5, с. 52].

Реалистично исполненные изображения рыб получили распространение в декоре лотков декоративных фонтанов XVIII в. и различных медных емкостях для воды XIX–XX вв. Рыбы в сочетании с плодами в символике Востока являются обозначениями дня и ночи [25, с. 140].

Рогообразные мотивы в крымскотатарском декоративном искусстве имеют сходство с рогообразными мотивами в прикладном искусстве узбеков, туркмен, каракалпаков, казахов и кыргызов. Народные названия этих мотивов у тюркских народов в основном связаны с рогами горных козлов и баранов. [21, с. 34–35, рис. VI, 2,5; 22, с. 40, 44].

Отдельно следует остановиться на антропоморфном орнаменте различной степени стилизации, изображенном на трех головных покрывалах из коллекции Бахчисарайского историко-культурного заповедника. По мнению автора статьи (Н.М. Акчуриной-Муфтиевой), данные орнаментальные узоры представляют собой стилизованное изображение богини монголо-тюркского мира Умай

(Умай-ана) – покровительницы детей и матерей, богини плодородия (в дохристианских культурах). Кроме того, изображение Умай может означать порождающие женские органы (матку, утробу) и одновременно сказочную птицу, которая якобы гнездится в воздухе (Алтай, Центральная Азия, Казахстан, тюрки Сибири, шорцы) [26, с. 20–22].

Подводя итоги проведенному исследованию, мы пришли к выводу, что крымскотатарский орнамент в процессе своего становления и формирования на протяжении многих веков испытал многочисленные культурные влияния: кыпчаков, волжских болгар, греков, турок-осман, персов, кочевых и земледельческих народов Центральной Азии. Орнаментальный декор крымских татар XVIII – начала XX в. находит наиболее близкие параллели в народном прикладном искусстве азербайджанцев, казанских татар, уйгуров, узбеков и таджиков, которые в свою очередь многое восприняли из арабо-мусульманских и согдийско-иранских художественных традиций. Вместе с тем, обнаруживая родственные связи с орнаментикой других народов, крымскотатарский орнамент никогда не теряет свой собственный художественный облик, узнаваемые самобытные черты и национальный колорит. Эволюция крымскотатарского орнамента свидетельствует об исключительной открытости к различным влияниям. Общение с соседними этносами, проживавшими на полуострове и Черноморском побережье, а также торговые пути, соединяющие Крым с Северным Причерноморьем, Кавказом и Центральной Азией подтверждают общность изображения многих орнаментальных мотивов при схожей и различной их трактовке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Изидинова С. И. Крымскотатарский язык // Лингвистический энциклопедический словарь / Главный редактор В.Н. Ярцева. М., 1990;
2. Гаркавец А. Н. Кыпчакские языки. Алма-Ата, 1987.
3. Акчурина-Муфтиева Н.М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX вв. Симферополь, 2008
4. Валеев Ф. Х. Народное декоративное искусство Татарстана. Казань, 1984.
5. Акчурина-Муфтиева Н.М. Терминологический словарь крымскотатарского декоративно-прикладного искусства. Симферополь, 2007.
6. Акчурина-Муфтиева Н.М. Орнаментальна вишивка Криму у малюнках В. В. Контрольської // СхіднийСвіт. 2005. № 2.

7. Маслова Г.О. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978

8. Чурлу М.Ю. Символ рая. Материалы республиканской научно-теоретической конференции. Пятое крымские искусствоведческие чтения. Симферополь, 2000.

9. Плетнева С.А. Половцы. М., 1990.

10. Ремпель Л.И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История и теория построения. Ташкент, 1961.

11. Миллер Ю. Художественная керамика Турции. М., 1972.

12. Древняя Греция / Под ред. В.С. Струве и Д.П. Каллистова. М., 1956.

13. Мальчик А.Ю. Уйгурский орнамент: возникновение, эволюция, национальное своеобразие // Вестник КазНПУ им. Абая. № 1 (66). Алматы, 2021.

14. Значение орнамента уйгурской бадам доппа. URL: <http://bizuyhurlar.com/ornament-badam-doppa/>

15. Акчурина-Муфтиева Н. Традиционное крымскотатарское килимарство // Крымское историческое обозрение. № 2. Казань-Бахчисарай, 2018.

16. Брентьес Б. Квадратура круга как проблема истории культуры // Информационный бюллетень МАИКЦА. Вып. 1. М., 1981.

17. Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970.

18. Антонова Е.В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии: Опыт реконструкции мировосприятия М., 1984.

19. Тревер К.В. Памятники греко-бактрийского искусства. М.-Л., 1940.

20. Мальчик А.Ю. Декор художественной керамики Чуйской долины X–XIV вв. – культурное наследие Центральной Азии // Сохранение культурного наследия: проблемы и перспективы. Алматы, 2012.

21. Алламурастов А. Каракалпакская народная вышивка. Нукус, 1977.

22. Мальчик А.Ю. Роль орнамента в формировании архитектуры Кыргызстана (генезис, эволюция, национальные традиции. Бишкек, 2010.

23. Иманкулов Д.Д. Монументальная архитектура юга Кыргызстана XI–XX вв. Бишкек, 2005.

24. Абдураманова С.Н. Образ петуха в декоративно-прикладном искусстве крымских татар // Вопросы крымскотатарской филологии, истории и культуры. Симферополь, 2019.

25. Аманбаева Б.Э. Резной штук в интерьере средневековых жилищ Краснореченского городища // Красная речка и Бурана. Фрунзе, 1989.

26. Акчурина-Муфтиева Н.М., Абдураманова С.Н. Коллекция женских головных покрывал в фондах Бахчисарайского историко-культурного заповедника // Материалы II Бахчисарайских научных чтений памяти И. Гаспринского «Исмаил Гаспринский и мусулманский мир России». Вып. 1. Бахчисарай, 2014.

27. Акчурина-Муфтиева Н.М. Проблемы и современные тенденции развития крымскотатарского декоративного искусства // Восток (ORIENS), Афро-азиатские общества: история и современность. 2015. № 6.

ИНГУШСКОЕ ВОЙЛОЧНОЕ КОВРОДЕЛИЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

З.М.-Т. Дзарахова

Аннотация. Статья знакомит с древним искусством войлочного ковроделия у ингушей. Процесс ковроделия представлен несколькими этапами: валянием войлока, определением орнаментальной композиции для конкретного назначения и скреплением орнаментов, переложённых из одного цветового поля в другое.

Ключевые слова: культура, искусство, войлок, ковёр, орнамент, символ.

INGUSH FELT CARPET: HISTORY AND MODERNITY

Z. Dzarakhova

Abstract. The article introduces the ancient art of felt carpet weaving among the Ingush. The process of carpet weaving is represented by several stages: felting felt, determining the ornamental composition for a specific purpose and fastening ornaments transferred from one color field to another.

Key words: culture, art, felt, carpet, ornament, symbol.

Ковроделие у ингушей было развито с древних времен. Оно представляет как материальную культуру, так и духовную, являясь в некотором смысле летописью народа. Были известны войлочные и ворсовые ковры, однако, наибольшую популярность имели войлочные.

Войлок (ферт) – это сваленная овечья шерсть. Слово «войлок» происходит от метода работы с шерстью, а именно, от «волочения», то есть скручивания, сворачивания шерсти, что на ингушском языке звучит как «ферт». «Ферт» – производное от более древнего слова «х1орч/ корч (де)», что означает – «волочить» или «корчить» [11]. Из войлока изготавливали многие необходимые для жизни и быта вещи.

Использование шерсти животных в быту началось ещё на заре человеческой цивилизации. Со временем были придуманы различные технологии валяния войлока. Войлок вошёл в жизнь и быт разных народов, в том числе и кавказских. К тому же, народы Кавказа, жившие в горах, прежде всего, разводили овец. Наличие овец в хозяйстве считалось благородным делом, от увеличения их

численности, как считалось, увеличивался достаток в семье. В ингушском фольклоре говорится: «Овца молвила: приобретите меня и я в один угол брошу сыр, в другой – шерсть, в третий – удобрение для земли, и изгоню бедность». Сегодня, как отголосок прошлого звучат выражения, связанные с изобилием, которое исходит от наличия в хозяйстве овец. Шерсти было много, что давало возможность для развития разных промыслов из шерсти.

Среди ингушских мастериц по изготовлению национальных войлочных ковров славилась тушинская порода шерсти. Называлась она так по названию этнографической группы тушин, проживающих в Грузии. Овцы тушинской породы характеризовались повышенными показателями диаметра и длины шерстяных волокон, что могло быть связано с их круглогодичным содержанием в высокогорных условиях естественных пастбищ [2].

Первые войлочные ковры были однотонными. Позже их стали орнаментировать, придавая некую таинственность изделию, используя различные естественные цвета шерсти. Затем стали красить войлоки в различные цвета. Краски делали из природных материалов. Следует отметить, что крашение являлось одним из трудоемких процессов. Со временем на войлочных коврах стали изображать орнаменты, которые отражали взаимоотношение человека с природой.

Орнаментированный войлочный ковёр ингуши называют «исти-нг». По мнению некоторых респондентов, своё название он получил от того, что дарился женщинам и был менее иллюстрирован орнаментами. Слово женщины в ингушском языке звучит «исти», следовательно «исти-нг», как адресованное женщине изделие [12]. Однако войлочный ковер с врезными орнаментами называют у ингушей «хетта ферт», что в буквальном переводе означает «соединённые куски войлока», т.е. «соединение войлочных аппликаций».

Войлочные ковры различных размеров и назначений (настенные, напольные, молитвенные) широко использовались у ингушей в быту. Из войлока делали постельные принадлежности; ими покрывали почетные кресла старейшин; из войлока делали одежду и обувь. В традиционных обрядах войлок был незаменим. Орнаментальные ковры часто старались наполнить информацией

в зависимости от события, к которому он готовился (свадьба, подарок другу, рождение ребенка). Перед вводом невестки в новый дом у порога до сих пор кладут «нув ферт» (войлок с венником), как пожелание изобильной жизни и оберег. Орнаменты войлочных ковров «говорили» о благодати и горести. В день похорон тело больного выносили на войлочном ковре. Убитых в сражениях воинов-мужчин покрывали войлочными бурками и мн.др.

Вообще, искусство войлочного ковроделия было сродни священному действию у многих народов. Так исследователь М.В. Яцышина пишет: «Образ ковра – это образ мира и, наоборот, природа-это огромный ковёр»[22]. Изучая фольклор разных народов, обращаешь внимание на то, как перекликаются сюжеты, связанные с тайной ковроделия. «Некогда Хава – «великая мать племен туркменских» – увидела сон, в котором голос солнца повелел ей выбрать трёх девушек и научить их ткать по белой основе узор из разноцветных шерстяных ниток», – читаем мы в одной из восточных легенд [22]. В ингушском фольклоре некая Петимат также увидела орнаментальную композицию ковра во сне и воспроизвела его в реальности, собрав цветы в округе:

«Много дней старая Петимат бродила по горным лугам,
Собирая цветы и травы, необходимо нужные ей..!
И вот наступил долгожданный день, весь заполненный солнцем:
Трижды постлав кошму на кошму и ещё кошму, Петимат
Сухой, как лапа орла, рукой начертила снившийся ей узор...
Нож пошёл по кошме хрустя, как плуг по горному полю,-
Сон делался явью и зацветал пышнокрылым ковром долины...
Дальше и дальше резала Петимат, шепча свои сны и грёзы,
И все шесть её дочерей кивали в такт головами...
Шесть девушек иглы взяв, шили двенадцать дней,
И старая Петимат говорила им о молодости своей...
И когда на тридцатый день сшита была кошма,
Опустилась на глаза Петимат густая, как полночь мгла...
Шесть девушек, иглы взяв, шили двенадцать дней,
Чтобы обвести узор белой порошей контура!» [5]

И на ковре «появились» луна, как почитавшееся в доисторические времена божество [3], звезды, как источник энергии и сил

[18]; олени рога, как символ солнца, природа, окружавшая мастериц – цветы, зелень горных долин и закат [5] и много другое.

Исследование различных ковров у народов Кавказа и Средней Азии стало активным в конце XIX века. Касательные сведения о ремеслах мы видим в трудах Е.И. Крупнова, В.И. Марковина, С.М. Броневского, И.Э. Бларамберга [7]. В исследованиях Б.Е. Хишнякова [19], О.В. Маргграфа [18], А.С. Пиралова [17] дается более широкая информация о способах обработки шерсти и изготовлении войлочных ковров. Они «отличаются большим изяществом, красятся цветами сплошь или узорами, ...разноцветные куски войлока вырезаются в причудливые формы и сшиваются.... Отделка таких ковров требует большого искусства и вкуса» [6], – писал Г.Г. Маргграф.

Заметную роль в изучении этого ремесла сыграл Первый съезд деятелей кустарной промышленности Кавказа, прошедший в 1901 году и Кавказский кустарный комитет (ККК), созданный в 1903 году [9].

И все же «язык истингов», орнаментальные композиции ковров, так и оставались неисследованными в должной мере.

В изучении памятников изобразительного искусства ингушей, следует отметить роль Музея Терской области, созданного в 1893 году в г. Владикавказе. В составе музея функционировал художественный отдел, в штате которого состояли бывший директор Строгановского художественно-промышленного училища Н.В. Глоба, выпускник Строгановского училища художник Х-Б. Ахриев, художник-специалист по изящным и прикладным искусствам И.П. Щеблыкин [10] и другие исследователи. Работа, начатая ими, была продолжена Северо-Кавказским институтом краеведения, созданным базе Терского музея в 1920 году.

Технология валяния войлока в основных своих чертах перекликается у разных народов. В основе валяния лежит необходимое условие – схватывание шерсти. «Валяли в немывтом состоянии и в нём сохранялся свой жиропот. Жиропот являлся хорошим условием для качественного валяния. Но при этом шерсть сушили под прямыми лучами солнца в течение нескольких дней, чтобы жир немного испарился. Затем, очищая от пыли и грязи, взбивали её прутьями и разрыхляли» [13], – вспоминала мастери-

ца Х.А. Барахоева. «Для войлоков использовали шерсть осенней стрижки. От взрослых овец, лучше считалась шерсть с шеи, где она чище и длиннее. Ценилась шерсть первого настрига от молодой овцы, – вспоминают другие. Шерсть раскладывали на солнце или у печки, т.к. подогретая шерсть становилась мягче. Затем расчёсывали. Эта работа доставалась невесткам и молодым снохам. Для такой работы молодые женщины собирались на белхи (коллективный труд взаимопомощи). Расчёсывали чесалками, состоящими из длинных металлических игл. Затем, специальными инструментами в виде лука и двух палочек взбивали шерсть, вытряхивали короткие шерстинки, жесткие ворсинки и мелкую грязь. Для того, чтобы шерсть становилась пушистой, мастерицы палками поднимали шерсть и потряхивали. Могли также смешивать различные цвета шерсти, создавая тем самым новый цветовой тон» [14]. «Над изготовлением войлока одновременно работали несколько женщин. На хлопчатобумажный материал, или циновку, накладывали тонкими слоями шерсть, опрыскивая горячей водой с мыльным раствором и укатывали. Кто-то использовал горячую сыворотку» [15].

Затем, высушив войлок, приступали к созданию ковра. Прежде всего, выбирали орнаментальную композицию, предполагаемую цветовую гамму. Нужно отметить, что «каждый народ вырабатывал особые технологические приемы, совершенствующие процесс и способствующие обогащению цветовой символики произведений, которая проявлялась не только в изобразительном, но и в устном поэтическом творчестве» [1].

Одни и те же орнаменты вырезали из разных войлочных полотен, перекладывая орнаменты из одного полотна в другое, сшивали. Затем делали «обводку» тесьмой. «Геч-йелай», т.е. укатали в канву» [16], – говорили в народе. Оно перекликается с ингушским понятием «гечув» – «вброд» (т.е. «по дну реки в мелком месте»). Так и «обводка» тесьмой шла – по руслу соединения разноцветных полотен.

Войлочное ковроделие было национальным видом искусства. Войлоки берегли, сохраняли как память. Кому-то удалось забрать их с собой в депортацию, где их хранили и берегли годами и, после возвращения на Родину, сохраняли как реликвии.

Интересной оказалась история орнаментальной композиции «Древа жизни», сделанной некогда мастерицей из ингушского селения Насыр-корт – З. Лолахоевой. Войлочный ковер этой мастерицы вошёл в рукописную книгу-альбом «Ингушские орнаменты. 1924» [3], зарисованный в те годы художником Х-Б. Ахриевым. Через 50 лет аналогичный ковёр, но с немного измененной гаммой цветов, зарисованный художником Г-М. Даурбековым в доме П. Гогиевой-Даурбековой, появился в альманахе «Декоративно-прикладное искусство Чечено-Ингушетии» [4] в 1974 году. Орнаментальная композиция, за исключением одной детали, совпадала с первичной композицией 1924 года. Разгадка крылась в том, что З. Лолахоева свой ковер забрала с собой в депортацию, а её родственник Халит Даурбеков, скопировав рисунок, помог молодой невестке Пятимат Гогиевой-Даурбековой сделать аналогичный рисунок ковра [17]. Потому, выходные данные одной и той же орнаментальной композиции, разнятся. Данное явление подтверждает то, что орнаменты древности пытались сохранять, не меняя рисунки. Сегодня войлочный ковер, изготовленный в депортации, хранится в семье потомков Даурбековых. Лаконичность, образность и простота орнаментов ингушских войлочных ковров говорят об их архаичности. «Ингушские ковры интересны не способом обработки. Являясь наиболее примитивными и простыми по выработке и изготовлению, они интересны своими оригинальными и своеобразными рисунками и той наивной простотой, которая проглядывает во всей композиции» [20], – отмечают исследователи.

Однако, по моим наблюдениям на ингушских войлочных коврах, сделанных в годы депортации народа в Киргизии и Казахстане, появились орнаментальные композиции, схожие с местными коврами.

Мастера-рукодельницы Пятимат Хусеновна Даурбекова из с. Барсуки, Насыпхин Хадисовна Ахриева из Фуртоуг, Эсет Шотоевна Шутурова из с. Ангушт, Хамхоева Ракият Абдул-Мажитовна из с. Ахки-Юрт, Тумгоева Пятимат Ибрагимовна из с. Барт-Босе, Хази Евлоева-Веджижева из с.Плиево, Куси Ахильгова из с. Гоусти многие другие продолжали заниматься искусством войлочного ковроделия, находясь в депортации в 1944–1957 гг. Перечислить имена многих мастериц-ковровщиц не представляется возможным, т.к.

искусство войлочного ковроделия было широко распространено среди ингушей.

Сегодня в Республике Ингушетия предпринимаются попытки возрождения этого ремесла. Уже второй десяток лет создает войлочные ковры с орнаментами мастер-рукоделия и художник Райшат Ахильгова. Толчком в этом деле для неё послужила рукописная книга «Ингушские орнаменты. 1924», из которого она извлекала старинные орнаменты и возрождала их на войлоке [3]. Приятным подарком для жителей Ингушетии и Чеченской республики стала книга «Истинг», изданная в Турции нашими соотечественниками, в которую вошли рисунки и фотографии ковров-истингов, вывезенных ингушами и чеченцами-мухаджирами в Турцию в XIX веке. Автором книги является Эрол Елдыр, составителем Салман Бештой (Ахриев) [21]. В этой книге более 90 видов ковров. Сбором материала для книги исследователи занимались более 25 лет.

С 2018 года в рамках Республиканского Дома народного творчества Республики Ингушетия ведётся огромная работа по популяризации войлочного искусства ковроделия, открыты кружки под названием «Истинг» в г. Назрань, с. Инарки и др.

В качестве положительного результата такой работы нужно отметить возвращение войлока в обрядовую культуру ингушей. Возрождается использование войлока на свадьбах, когда встречая невесту у порога дома к её ногам кладут «нув-ферт» (войлок с венником), который она, свернув, откладывает в правую сторону. Молодые мастерицы дарят изготовленные своими руками войлоки родственникам и друзьям.

Таким образом, ингушское войлочное ковроделие, известное в народе исстари, находится на стадии возрождения. Молодые ученые занимаются исследованием этого ремесла, и в это же время, расширяются ряды мастеров декоративно-прикладного искусства по изготовлению орнаментированных войлочных ковров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базиева Г. Балкарское традиционное искусство // Археология, этнология, фольклористика Кавказа. Тбилиси, 2011. С. 299.
2. Гочияев Х.Н., Гаджиев З.К., Селькин И.И., Санькова О.Б., Албегонова Р.Д.. Характеристика шерсти овец грубошерстных пород // Сборник научных

трудов Ставропольского научно-исследовательского института животноводства и кормопроизводства. 2007.

3. «Галгалай гларчож. 1924» (Ингушские орнаменты. 1924). Рукописная книга // Архив Г. Ахильгова.

4. Декоративно-прикладное искусство Чечено-Ингушетии. Грозный, 1974.

5. Илли о том, как строили башню // Илли. Грозный, 1979. С. 227.

6. Маркграф О.В. Очерк кустарных промыслов Северного Кавказа с описанием техники производства. М. 1982

7. Марковин В.И. Культура племён Северного Кавказа в эпоху бронзы (Штыс. до н.э.). М., 1960; Броневский С.М. Новейшие географические и исторические известия о Кавказе. В 2-х частях. М., 1823; Бларамберг И. Кавказская рукопись. Ставрополь, 1992; Крупнов Е.И. Средневековая Ингушетия. М. 1973.

8. Пиралов А.С. Краткий очерк кустарных промыслов Кавказа. СПб., 1913; Пиралов А.С. Съезд деятелей по кустарной промышленности. Тифлис, 1910.

9. Пиралов А.С. Съезд деятелей по кустарной промышленности. Тифлис, 1910.

10. Пономарева И.З. Из истории Чечено-Ингушского Республиканского краеведческого музея // Известия ЧИРКМ. Вып. XI. Грозный, 1975.

11. ПМА-2015. Веджижева Тамара Идрисовна, 1952 г.р., с. Плиево РИ.

12. ПМА-2018. Полонкоев Мурад Махиевич, 1945 г.р., с. Средние Ачалуки РИ.

13. ПМА-2010. Барахоева Халимат Абдуловна (1936–2011), п. Карца РСО-А.

14. ПМА-2010. Шутурова Эсет Шотоевна (1908–1991), п. Карца, РСО-А.

15. ПМА-2009. Хамхоева Ракият Абдул-Мажитовна (1923–2011), с. Ахки-юрт-Гамурзиево РИ.

16. ПМА-2016. Тумгоева Пятимат Ибрагимовна, 1936 г.р., с. Барт-Босе-Сунжа РИ.

17. ПМА-2018. Даурбекова Ашат Халитовна, 1961 г.р., с. Басруки РИ.

18. «Раскинула пять лучей» из поэмы «Илли о том, как строили башню» // Илли. Грозный, 1979. С. 227.

19. Хишняков Б.Е. Описание кустарных промыслов национальных областей Северо-Кавказского края. Записки Северо-Кавказского краевого Горского-научно-исследовательского института. Т. II. Ростов-на-Дону, 1929.

20. Щеблыкин И. П. Искусство ингушей в памятниках материальной культуры // Известия Ингушского научно-исследовательского института. Вып. I. Владикавказ, 1928.

21. Эрол Елдыр, Салман Бештой (Ахриев). Истинг. Стамбул, 2015.

22. Яцышина М.В. Проникаясь духом ковра // Культурно-просветительский журнал Дельфис. 33/1/2003.

ТРАДИЦИЯ И ТЕХНИКА ЗОЛОТНОЙ ВЫШИВКИ В ГРУЗИИ

И.В. Меликишвили

Аннотация. В статье раскрывается история и современное состояние развития старинного грузинского искусства вышивки. Раскрываются основные ремесленные центры и технические приемы.

Ключевые слова: Грузия, традиционная культура, вышивка.

TRADITION AND TECHNIQUE OF GOLD EMBROIDERY IN GEORGIA

I. Melikishvili

Abstract. The article reveals the history and current state of development of the ancient Georgian art of embroidery. The main craft centers and techniques are revealed.

Key words: Georgia, traditional culture, embroidery.

Художественная вышивка в Грузии является одним из интереснейших видов декоративно-прикладного искусства. Его прекрасные образцы представлены в коллекциях различных музеев страны: Национальном музее Грузии, Музее грузинского театра, музыки, кино и хореографии, народного и декоративно-прикладного искусства. Эти произведения искусства ярко иллюстрируют путь зарождения и развития художественного шитья Грузии, его многовековую историю, значение для изучения истории культуры страны, значительные изменения и инновации в этой области декоративно-прикладного искусства.

В целом, вышивка в Грузии считалась в основном женским ремеслом. Владение ею было обязательным практически для всех женщин. Хозяйка дома, ее дочери и приглашенные мастерицы вышивали вручную. Об этом свидетельствуют многочисленные материалы в письменных источниках. Свидетельства в церковных документах доказывают, что образцы художественной вышивки создавались в церковных и дворянских мастерских. Процесс изготовления изделий был абсолютно одинаковым в обоих случаях, но цели создания определялись использованием вышивки. Церковная вышивка, безусловно, была связана с богослужением, а светская с бытом народа. В связи с этим изучение вышивки показало, что процесс ее создания определялся рядом факторов: тканью (лен,

шелк, хлопок, парча, бархат); цветом (определяется каноническими цветами символами); целью использования (ежедневно для бытовых нужд, или для церковной службы); экономическим положением страны (важным фактором были материальные возможности и вкусы заказчика (историческая личность, служитель церкви) и место поклонения – храм или монастырь)). Влияли и отношения Грузии с соседними странами: Например, в XVI–XVII веках в основном текстиль импортировался из восточных стран, а затем в XVIII–XIX веках из Европы и России. Иногда использовалась готовая, потерянная одежда из тех же стран.

Процесс инициации вышивки был в первую очередь связан с пальцами. Вначале ткань прикреплялась на пальцах, потом на нее наносилось желаемое изображение. Этот процесс выполнялся двумя способами. Первый – изображение или композиция наносилось прямо на ткань чернилами или карандашом. Второй – рисунок на тонкой коже или бумаге закреплялся на пальцах и прокалывался большой иглой (махат) по контуру. Далее марлевым мешочком наполненным пеплом проводили поверх рисунка, а оставленный пеплом след фиксировался иглой с нитками. Контурная линия скрепляла рабочий холст и основную ткань (в этом случае игла проходила через обе ткани), тем самым фиксируя контур рисунка и одновременно увеличивая прочность холста.

Интересно как обрабатывался уже готовый вышитый материал. Параллельно с иглой и нитью мастера использовали железные маффины «Dufitila». Золотняные и серебряные нитки были перемотаны на них.

На последнем этапе процесса вышивания для достижения плотности стежков мастер упрочняет вышивку следующим образом: специально полированной палкой или клыком кабана он проглаживает узор с задней стороны. Этот процесс способствует также увеличению блеска золотой или серебряной нити.

При изучении вышивки мы выяснили преимущества использования разных материалов. Шелковые нити используются в технике «двусторонней глади». В этом случае иголка с нитью проходит через ткань, и получается двустороннее изображение. Шелковая нить на основе текстуры дает разные эффекты. В случае использования нескрученной шелковой нити получается атласный блеск, и такую

вышивку называют «атласной». При вышивании многожильной скрученной шелковой нитью спирали теряют свое сияние, становятся менее блестящими, а вышивка получается рельефной и передает игру светотени.

В зависимости от материала и технических приемов вышивки выделяется вышивание золотыми и серебряными нитями (или золотянными и серебряными). Этот материал готовили специалисты – сканчики.

Общеизвестно, что грузинские ювелиры с древних времен изготавливали великолепные артефакты с тончайшей проволокой из золота или серебра, т.н. филигрань, поэтому вполне естественно, что они были мастерами по изготовлению золотых и серебряных, а также золотяных и серебряных нитей. Тем более что специальный инструмент, используемый в работе ювелира – цензор, в древней Грузии называемый «адида», по сей день все еще необходимый рабочий инструмент мастера ювелира.

«Адида» – металлическая пластина с многочисленными отверстиями разного размера в двух цилиндрических стволах, через которые проходит золотая или серебряная проволока. Металлическая нить настолько плотно скручивается с шелковой нитью, что их невозможно различить невооруженным глазом.

Одной из важных особенностей грузинской техники вышивки являются цветовые акценты. Здесь основу вышивки составляли золотные и серебряные нити, а цветовые акценты на оголенных частях тела выполнялись шелком. Примечательно, что подобная техника использовалась в художественной вышивке только в Грузии. В греческой, русской, европейской и кавказской вышивке обнаженные части тела обычно ткали шелковой нитью, а золотую или серебряную нить использовали для цветовых акцентов.

В грузинской вышивке были популярны спирально скрученные медные или серебряные проволоки («когти»). Также применялись драгоценные и полудрагоценные камни и цветной металл, которые закреплялись различными способами. Основные цвета камней: красный, зеленый, белый, синий и желтый.

Цветные металлы закреплялись с помощью золотых и серебряных пластин, различающихся по размеру: «петалеби» («лепестки») – крупные металлические пластины с гребнями большого

размера), «пипинеби» («плавники», небольшие пластины) и «пипинеби» («блестки» самые маленькие металлические пластины круглой формы).

При вышивке мастерица в соответствии с материалом до сих пор придерживается определенных принципов. При вышивании шелковой нитью игла проходит вертикально через ткань и горизонтально перемещаясь, образует серию звеньев, которые дают виды: «кирибули», «гвирстули», «кальмури», «кайснаури», «джврули», «килоури» и другие.

Элементы декора и изображения создаются с помощью движения по прямой линии, создаваемой стежками. Расположение стежков подчиняется трем основным принципам: гвирстули – прямолинейное движение иглы вперед и назад; ццицури – движение по зигзагу, стежки расположены углом (ёлочкой); ромбули – стежки прямоугольные, соединяемые формой ромба.

Традиции и формы технических приемов, используемых в грузинской вышивке, обусловлены ее связью с различными отраслями грузинского искусства – старинной грузинской керамикой (роспись, гравировка, накладка), гравировкой золотом и перегородчатой эмалью.

Важными для техники вышивки являются виды грузинского орнаментального декора, изображенные на стенах храма в виде картин или украшений. Эти изображения, которые в основном имеют геометрическую форму, почти всегда повторяются в вышивке (треугольники, ромбы, зигзаги).

Ряд стежков создают ощущение движения и основаны на принципе движения линий. Это можно сравнить с движением линий в графике, резьбой по камню, перегородками в перегородчатой эмали и средствами достижения эффекта света при штамповке. Следовательно, все методы, используемые в вышивке, имеют характерное назначение, например, для передачи эффекта движения персонажа мастер использует «техури» – это движущаяся линия расположенная на плоскости как вертикально, так и горизонтально. Эффект движения также передает драпировка одежды, которую вышивают в двух или трех видах техники. Контурная линия, которая завершает форму изображения вышивается техникой «килоури». Технику «калатури», которую мастер использует при передаче

эффекта плоскости, можно сравнить с движением широкой кистью художника. Для передачи формы и объема в вышивке мастер противопоставляет рядом два или три технических приёма.

Важными являются два способа крепления шелковой нити: «видимый» и «скрытый». В первом случае золотняные или серебряные нитки прикрепляются цветными стежками. Они используются как цветовая гамма, поэтому эти звенья имеют цветные акценты в золоте или серебре.

При вышивке «скрытым» накрепом, стежки шелковой нитки по цвету соответствуют цвету золотнянной и серебряной нитки и прикреп стежков почти невидим невооруженным глазом. Эффект такой вышивки приближает грузинскую вышивку к узорам металлической скульптуры.

Цвет шелковой нити, используемой для вышивки звеньев, идеально сочетается с золотыми или серебряными нитками. Используя вышеприведенные методы, мы получаем два основных вида вышивки:

1. Вышивка плоскостная, когда нет рельефа и вышивка оставляет впечатление златоткани. В этом случае мастер в основном использует золотые и серебряные нитки (сирма).

2. Вышивка рельефная, когда мастер достигает рельефа техническим приемом – вышивка с настилом («нафенит»). В этом случае между рабочим холстом и тканью делается настил тканью, крупными нитками иногда картоном, что усиливает эффект светотени и увеличивает объем вышивки.

Важным фактором, объясняющим интенсивность использования золота и серебра, в грузинской вышивке выступает символика данных металлов в христианской вере. Оба металла символизируют вечный свет, «которого не достигает тьма».

В грузинской художественной вышивке в отличие от русской и европейской используют более теплые, мягкие цвета, что придает вышивке своеобразное величие.

Используя методы и материалы, рассмотренные выше, мы наблюдали образцы тонкой вышивки в грузинском декоративном искусстве. Изучение их происхождения и представленных на них надписей выявило многочисленные школы и мастерские на территории Грузии, которые были размещены в церквях, монастырях и дворянских дворцах, как упоминалось выше.

Разнообразие и важность этих моделей в некотором роде способствовали возрождению почти забытой вышивки в наше время, которая в соответствии с традициями начала новую жизнь в частных, церковных и монастырских мастерских.

Что очень важно и интересно в современной жизни грузинской художественной вышивки, так это традиции технических средств. Современные ремесленники создают великолепные узоры на уровне искусства, а не ремесла. При их использовании они стремятся соблюдать канонические правила не только при составлении или украшении, но и при выборе качества исполнения.

Работы грузинских мастеров, хранящиеся в музеях, не являются единственными интересными объектами. «Жизнь» этих работ также очень важна в том смысле, что художественные образцы вышивки, воспроизводятся в работах современных мастеров. Возможно, с некоторой новизной, интерпретацией, но современная вышивка не отрезана от национальной основы.

Работы современных мастеров также становятся экспонатами музеев Грузии. Ярким примером являются образцы национальных костюмов в исполнении современных мастеров в Грузинском музее театра, музыки, кино и хореографии. Они вышиты традиционными двусторонними и легкими технологиями, а материал, использованный для их создания, близок к оригиналу. Так в иллюстрациях представлено традиционное мужское платье (каба) с бутафорными рукавами и мужская длинная, верхняя одежда, которая была создана для персонажа грузинского фильма в первой половине двадцатого века.

Интересно отметить, что профессиональные художники также вовлечены в эту область. Примером является художник С. Вирсаладзе, автор многочисленных костюмов хореографических ансамблей, театра и кино. В иллюстрациях представлен костюм хевсурской женщины т.н. Талавари, дизайн которого модернизирован художником, но в декоре использована традиционная вышивка крестиком.

Образцы вышивки, представленные в статье, дают некоторое представление о типах грузинской художественной техники вышивки, их использовании, а также важности и перспективах внедрения этого традиционного искусства в современную эпоху.

УЗБЕКСКИЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТКАНИ И КРАСИТЕЛИ

Д.Ш. Аманова

Аннотация. В статье идет речь о традициях и истории ткачества в Средней Азии, о приеме орнаментации тканей и о технике окрашивания нитей как шелковых, так и хлопчатобумажных. О том, какие натуральные красители используются для окрашивания тканей. Какой цвет дает каждый из натуральных красителей.

Ключевые слова: Ткани, локальные школы, традиционное ткачество, шелковые, хлопчатобумажные, древние традиции, абровая техника (облачная), натуральные красители.

UZBEK NATIONAL FABRICS AND DYES

D. Amanova

Abstract. This article says about traditions and history of cloth weaving in Central Asia. About ornamentation ways and threads dying techniques both silk and cotton. Also, what kind of natural dyes are used for fabric dying. Which color gives each natural dye.

Key words: Cloth, local schools, traditional weaving, silk, cotton, ancient traditions, abr (cloud) techniques, natural dyes.

Известно, что среднеазиатские ткани славились на всем Востоке, начиная с античности и раннего средневековья. Согласно свидетельствам историков X в. Наршахи, Максади и др., бухарские и самаркандские ткани вывозились в Багдад, Сирию, Византию, Египет. Производство тканей было тесно связано с бытовым укладом местного населения. Целые города специализировались на выработке тканей определенных сортов и расцветок. Существовали и продолжают существовать локальные школы художественного ткачества. Все это способствовало развитию искусства крашения тканей, сложению своих местных стилей, расцветок и узоров. Высококачественные ткани изготавливались в Ташкенте, Бухаре, Самарканде, Маргилане, Намангане, Шахрисабзе и других городах Узбекистана.

Выработанные на протяжении веков традиции никогда не умирали и дожили до наших дней. И сегодня традиционное художественное ткачество занимает одно из ведущих мест в современном национальном искусстве Узбекистана. Узбекские ткани имеют не

только историко-бытовое значение, но и большую художественную ценность.

Ткачество подразделялось на два основных вида: производства наиболее распространенных общедоступных хлопчатобумажных и более дорогих шелковых и полушелковых тканей.

Вплоть до 20-х годов прошлого столетия мастера сохранили древние традиции изготовления тканей и различных видов одежды для детей и взрослых, как хлопчатобумажных, так и шелковых. Производством шелка занимались мужчины, а хлопчатобумажные ткани и изделия из них изготавливали только женщины. Продукция местных мастеров поставлялась не только на местные базары, но и пользовалась спросом за пределами во всей Средней Азии и соседних странах. Как в кишлаках, так и в городах не было ни одного хозяйства без ткацкого станка (чарх), на котором выделывали бязь и алачу. Большинство городских мастеров, ткачей и портных, изготавливали свои изделия, главным образом, по заказу скупщиков. Широкой популярностью пользовались не только различные ткани, но и узбекские халаты, которые продавались как на внутреннем рынке, так и соседним кочевникам и даже поставлялись на российский рынок.

Особое место в изготовлении национальных шелковых тканей занимает Ферганская долина. Это своеобразные «шелковый центр» Узбекистана. В городах Маргилане и Намангане сложились свои оригинальные приемы орнаментации тканей, сформировались местные школы со своим стилевым своеобразием и техническими приемами.

Поражает необычайная фантазия потомственных народных мастеров – абрбандов, создающих сказочные узоры абровых (облачных) тканей. Они наизусть помнят и создают традиционные узоры, широко и умело используют красочный колорит, где каждый отрез уникален. На поверхность нитей тонкой палочкой, смоченной в разведенной водою саже или глине, художник абрбанд наносит половину узора по вертикальной оси, отмечая черточками его контуры.

В коллекции шелковых тканей своеобразно сочетаются традиции и современность.

Наибольший интерес представляют узорные абровые шелка. При изготовлении абровых тканей нити основы окрашивают

в специальной технике абрбандов, при заправке станка они подбираются в сложные орнаментальные композиции. Термин «абр» для обозначения вида орнамента встречается в литературных источниках XVI в. Абровая техника открывает широкий простор для творческой фантазии. Её суть заключается в следующем: отдельные места одноцветной ткани собираются узелками и искусно закрываются хлопчатобумажными нитями таким образом, что при погружении в краску они остаются защищенными и не окрашиваются. При вторичном окрашивании перевязываются узелками другие места, таким образом получаются узоры, отличающиеся особой мягкостью и переходом краски от одного цвета в другой.

Согласно легенде, абровые узоры были сделаны как подражание отраженных в воде бегущих облаков или же радужным пятнам от масла, вылитого в хауз (водоем). Растительные красители позволяют в силу своей высокой устойчивости сохранять цвета. Узоры абровых тканей – растительные, зооморфные, изображения предметов быта. Разнообразием отличаются растительные узоры-круги, квадраты, ромбы, прямые и зигзагообразные линии. Ткани, изготовленные в разных регионах Узбекистана, различаются по расцветке и колориту, хотя им присущи и некоторые общие черты.

Некоторые ткачи сами умели красить ткань в нужный цвет, иногда отдавали ее специальным красильщикам (бўёкчи). Изготовленная на ткацком станке бязь шла на белье и подкладку, а из цветной «алачи» шили различные халаты, форма и цвет которых в каждой области Узбекистана были разными.

Широкое распространение продолжали сохранять полосатые ткани «бекасабы», узор которых, как и в абровых, создавался цветными нитями основы, широко применявшихся для пошива мужских, женских и детских халатов, ватных одеял и др. бесконечное варьирование ширины цветовых соотношений полос создает сотни вариантов этих, на первый взгляд, однообразных полотен. Муаровое тиснение и лощение придают этим тканям невообразимое своеобразие.

Искусство сновальщиков в этот период достигало высокого совершенства. Сравнительно простым способом они выделяли ткани интересные в художественном отношении. Оперируя только

цветом и масштабом полос, они создавали ткани различного назначения и эмоциональной выразительности от бумажных калами, предназначенных для рабочей одежды бедноты до бекасабов для парадных одеяний вельмож.

Характерным для ткачества Ферганской долины было также производство чрезвычайно тонких полупрозрачных шелковых платков, которые ткали из неотваренной грежи (сырцовый шелк) и отваривали уже в сотканном виде.

Близки по рисунку хан-атласам и бекасабам полушелковые ткани адрас с абровым цветным узором, полосатые или одноцветные.

В яркости красок, в их причудливых, и одновременно гармоничных, сочетаниях, богатстве и разнообразии орнаментальных мотивов, используемых в украшении тканей, отразились щедрость и полнота души узбекского народа, его умение радостно воспринимать окружающий мир.

Среди произведений устного творчества народов Средней Азии имеются легенды, объясняющие происхождение абровых узоров. Согласно одной из них узоры «абр» впервые были сделаны в подражание отражению в воде пруда бегущих облаков, по другой – радужным пятнам, получившимся от масла, вылитого в хауз. Техника окрашивания нитей основы способом «абр» довольно сложна: она основана на кропотливом ручном труде и требует большого искусства.

Окрашивают ткани в натуральные красители – шелуха лука, индиго, корки граната и грецкого ореха, травы и корни растений, а также используется кошениль как светостойкий и щелочестойкий краситель ярко-красного цвета. Кошениль, кошенильный червец – насекомое из отряда полужесткокрылых, из самок которых добывают вещество, используемое для получения красного красителя – кармина. Существует несколько видов жучков кошенили. Наши мастера закупают кошениль в Латинской Америке и Германии.

Луковая шелуха – старинный природный краситель. Давным-давно женщины окрашивали шелухой лука ткани из хлопка и шерсти, а также пряжу. Современные рукодельницы тоже частенько используют этот способ, получая интересные терракотовые оттенки.

Из порошка корки граната получают горчично-желтый цвет. А вот если к высушенной коже граната добавить металлическую стружку, получится черный цвет.

Из черного тutowника получают фиолетовый цвет. Каркаде придает шелковым нитям нежно розовый цвет. Усьма – Вайда красивая произрастает в Средней Азии, из нее получают синий и зеленый цвета, иногда она заменяет индиго, дорогостоящий краситель, который завозят из Индии и Турции. Также холодным способом окрашивают в синий цвет при помощи индиго. Для оранжевых и красных оттенков используют корни и корневища Марены, народное название Руян. Марена культивируется в республиках Средней Азии.

Чтобы растительные красители прочно держались на материале, не выгорали на свету и не боялись стирки, их необходимо закрепить солями металлов – протравой. Процесс обработки материала протравой называют квасцеванием. Квасцевание можно выполнять перед крашением, во время крашения и после него. Выбор способа квасцевания зависит от особенностей растительного сырья, а также от качества самой ткани и отражается на тональности окрашивания. Вместо квасцов также можно использовать сильносоленый раствор.

Для шелка использовали растительные краски, добывавшиеся на месте, но после завоевания Средней Азии Россией здесь появляются анилиновые краски гораздо более низкого качества и более дешевые, чем растительные. Шелковые изделия в основном окрашивались и орнаментировались самими джаммобами. Наряду с производством метражных тканей выпускались красочные штучные изделия – скатерти (дастархан), одеяла, платки и т.д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Морозова А.С., Аведова Р.Ф., Махкамова С.М. Народное искусство Узбекистана. М. 1979.
2. Прикладное искусство Узбекистана, 2003.
3. Производство шелка // URL: <https://uzbekistan.travel/ru/o/proizvodstvo-vo-shyolka-v-uzbekistane> (дата обращения: 25.09.2022)
4. Сухарева О.А. Сузане. М. 2006.

ИСКУССТВО НАБОЙКИ (ЧИТГАРЛИК) В БУХАРЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ¹

О.Л. Улемнова

Аннотация. Статья посвящена одному из древних видов народного искусства Узбекистана – набойке (читгарлик), которая с конца XX в. переживает период подъема в своем развитии. В XIX в. набойка была широко развитым народным промыслом, одним из основных центров которого была Бухара. В XX в. с развитием промышленности набойка была вытеснена фабричными тканями и из народного промысла постепенно превращалась в вид декоративно-прикладного искусства, которым занимались профессиональные художники. Сейчас Бухара вновь стала одним из центров развития набойки благодаря деятельности художника и педагога М.М. Хабибовой. Автор представляет этапы становления М.М. Хабибовой как мастера набойки, раскрывает особенности орнаментальных и колористических решений, представляет ассортимент ее изделий.

Ключевые слова: Узбекистан, народные промыслы, печатная техника, натуральные красители, национальный орнамент, М.М. Хабибова.

THE BLOCK PRINTING ART (CHITGARLIK) IN BUKHARA AT THE PRESENT STAGE

O. Ulemnova

Abstract. The article is devoted to one of the ancient types of folk art of Uzbekistan – block-printing technique (chitgarlik), which has been experiencing a period of growth in its development since the end of the twentieth century. In the XIX century, block-printing was a widely developed folk craft, one of the main centers of which was Bukhara. In the twentieth century, with the development of industry, block-printing was replaced by factory fabrics and gradually turned from folk craft into a kind of decorative and applied art, which professional artists were engaged in. Now Bukhara has once again become one of the centers of the block printing art, thanks to the activities of the artist and teacher M.M. Khabibova. The author presents the stages of formation of M.M. Khabibova as a master of printing, reveals the features of ornamental and coloristic solutions, presents the range of her products.

¹ Статья написана по результатам стажировки «Опыт сохранения и развития традиционной культуры народов Узбекистана, взаимосвязи с татарским декоративно-прикладным искусством» по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» на средства гранта Правительства РТ «Алгарыш» 2021 г.

Keywords: Uzbekistan, folk crafts, printing, natural dyes, national ornament, M.M. Khabibova.

Набойка – один из древних видов народного искусства, получивший широкое распространение на территории современного Узбекистана в XIX в. Известны набойные ткани XIV в., найденные в гробнице Биби-ханым, жены Амира Тимура [7, с. 45]. Современные исследователи отодвигают зарождение промысла в глубину веков и видят его истоки в искусстве Индии и Китая, с которыми территория была связана Великим Шелковым путем [2, с. 21].

Набойка – искусство украшения ткани при помощи деревянных форм-клише (калыб), на которых мастер-резчик вырезает разнообразные узоры, переносимые затем на ткань (обычно хлопковую). Используя натуральные красители (к которым в кон. XIX в. добавился ализарин), мастер-печатник (читгар) наносил узоры на специально подготовленную ткань, ударяя по калыбу специальным молотком или кулаком (ребром ладони), т.е. набивая, отсюда и название. Мастер-читгар следовал традициям своего народа и проявлял собственную художественную фантазию. Набойкой украшали скатерти, покрывала, одеяла, молитвенные коврики, тюбетейки и пр., метражная ткань шла на пошив женских платьев, халатов и др. Набойный промысел был преимущественно семейным, а секреты производства строго хранились мастерами и передавались из поколения в поколение. Одним из основных центров производства набивных тканей в XIX в. была Бухара и прилегающие к ней селения. Также промысел развивался в Самарканде, Ургуте, Фергане, Хорезме, Ташкенте и др.

Набойка – сложное и трудоемкое производство, которое в условиях распространения фабричных набивных тканей и развития промышленности утрачивало свою конкурентоспособность и постепенно выходило из широкого обихода. Быстро потеряли актуальность метражные набойные ткани, но продолжало развиваться производство «штучного» товара – скатертей (дастарханов), покрывал (курпачей) и др. которые продолжали пользоваться спросом у населения [4, с. 46]. В советский период народные промыслы, в т.ч. набойка, переживали периоды и спадов, и взлетов. В 1920-е гг. набойный промысел трансформировали из семейного в артельное

производство. В 1930-е гг. началось систематическое изучение старинных набоек, собирание образцов калыбов и тканей, пополнение и создание выставочных и музейных коллекций. Параллельно организовывалось централизованное обучение молодежи, которая не только продолжала древние традиции, но и привносила в набойные узоры новые, в том числе советские, орнаменты и сюжеты [4, с. 48]. После Великой Отечественной войны эти процессы были продолжены. Набойка из кустарного промысла превращалась в вид декоративно-прикладного искусства, ареал распространения которого сужался, а сам он развивался профессиональными художниками, но в то же время сохранялась и семейная преемственность. Поэтому в музеях Узбекистана и сегодня набойка представлена образцами разных эпох: так, в Государственном музее истории культуры Узбекистана в Самарканде есть дастархан, созданный в 1940-е гг. Солиджоном Ахмадалиевым [5, с. 241], а в экспозиции Государственного музея прикладного искусства Узбекистана в Ташкенте рядом с образцами набивных тканей и калыбов нач. XX в. представлен дастархан 1987 г., выполненный в лучших традициях узбекской набойки.

С появлением независимой Республики Узбекистан «актуализировались процессы возрождения национальных духовных ценностей, осмысления национальной культуры, ее идентичности в искусстве», а «возвращение подлинной истории и самобытности стало одним из приоритетных направлений государственной политики страны» [1]. 31 марта 1997 г. был принят Указ Президента Республики Узбекистан И. Каримова «О мерах по развитию народных художественных ремесел и прикладного искусства». Все ремесленники были освобождены от налогов и таможенных пошлин. По всей стране стали создаваться центры ремесел, ремесленные мастерские с традиционной системой обучения «усто-шогирд» (мастер-ученик) [1]. Различные международные организации способствовали развитию народных промыслов Узбекистана, организуя обучающие программы по разным видам искусства. Очевидно, что в условиях спада промышленного производства страны в 1990-е гг. после распада СССР и развития туризма возрождение и широкое распространение традиционных промыслов и ремесел было еще и экономически обусловлено.

Важным этапом в развитии узбекской набойки стали учебные занятия (семинары), которые были организованы в 1997 г. в Самарканде при поддержке Программы развития ООН. По словам Р. Мирзаахмедова, занятия проводились потомственными мастерами-набойщиками Хасаном и Абдурашидом Рахимовыми (Ташкент), Солиджоном и Шукрулло Ахмадалиевыми (Маргилан); в них принимали участие 20 человек из разных областей Узбекистана, а также Мирамин Саидов из Таджикистана [2, с. 25]. Малика Хабибова из Бухары уточняет, что семинар был организован под эгидой ЮНЕСКО известной исследовательницей искусства Востока, в том числе узбекского текстиля, Картер Малик, которая привлекла к нему мастеров набойки из Индии [3]. Именно этот семинар дал его участникам основной импульс для занятий древним ремеслом, познакомив с технологией производства, расширив опыт местных мастеров знаниями и умениями зарубежных коллег. «Занятия не прошли даром, в Бухаре и Самарканде вновь открылись мастерские набойки», которые организовали соответственно Малика Хабибова и Игорь Рыбьянов [2, с. 25].

Малика (Малихон) Мирфайзовна Хабибова родилась в Бухаре в 1956 г. В 1977 г. она окончила художественно-графическое отделение Бухарского государственного педагогического института (ныне департамент изобразительного и прикладного искусства факультета искусствоведения Бухарского государственного университета) по специальности учитель черчения и рисования. В 1977–1991 гг. она преподавала на кафедре изобразительного искусства художественно-графического отделения того же института. В 1992–2002 гг. работала преподавателем кафедры декоративно-прикладного искусства художественно-графического факультета Бухарского государственного университета, вела курсы по художественному оформлению ткани: батик, аппликация, вышивка и др. В 2002–2004 гг. была заведующей кафедрой декоративно-прикладного искусства там же, в 2004–2011 гг. – старшим преподавателем, с 2011 г. – на пенсии.

Будучи заведующей кафедрой, Малика Хабибова в начале 2000-х гг. впервые ввела в программу Бухарского университета курс «Набойка» в составе «предметов на выбор». У М. Хабибовой был ряд учеников, которых она обучала технологическим процессам

подготовки ткани, красителей, собственно печати (набойки), знакомила с традиционными узбекскими узорами, составлению из них орнаментальных композиций. Первым необходимым этапом создания набойных тканей является подготовка штампов-кальббов, которые вырезались из груши, карагача, тополя, иногда других пород. Этим всегда занимались профессиональные резчики. К этому процессу М. Хабибова привлекла молодого талантливого резчика Шоназара Жумаева, который сегодня принадлежит к числу выдающихся узбекских мастеров резьбы по дереву. Под его руководством один из учеников М. Хабибовой вырезал комплект набоек, который стал дипломной работой этого студента.

Сама Малика Хабибова стала одним из ведущих современных мастеров набойки Узбекистана. Ее мастерская действует при Бухарском Центре развития ремесел (председатель – Матлюба Базарова), с самого начала имея форму семейной. Очевидно, что эта хозяйственная форма организации набойного дела не только продолжала национальные традиции, но и лучше всего отвечала потребностям производственного процесса, требующего совместной работы сплоченного коллектива и большой доли мужского (физически тяжелого) труда. Сначала вместе с М. Хабибовой работали братья Гафурджан и Гайрат Хабибовы, сейчас – ее сын Дамир Хабибов и невестка Мижгона Мурадова.

Важным аспектом набойки является её демократичность. Как говорит М. Хабибова, у узбекской знати было золотое шитье, у зажиточного класса – вышивка, а у бедняков – набойка [3]. Набойкой мастера украшали разнообразные предметы домашнего обихода, добываясь узорочья и полихромии, свойственных узбекской вышивке, привнося в жилища бедного населения декоративность, которую они могли себе позволить. В то же время, оказалось, что сама технология создания набойки, основанная по сути на свойствах и возможностях гравюры на дереве, обладает своими собственными выразительными средствами, позволяет создавать оригинальные произведения искусства, которые до сих пор привлекают коллекционеров и художников.

Объясняя свое увлечение набойкой М. Хабибова подчеркивает такие ее качества, как колорит и орнамент, которые ей хотелось возродить и по-своему претворить в творчестве. В своей работе М. Ха-

бибова использует только натуральные красители: марену – для красноватых оттенков, кожуру граната – для темно-фиолетовых, луковую шелуху – для оранжевых, маш (горох) – для черного цвета и др., добиваясь особой цветовой гаммы, которая выделяет ее среди других мастеров набойки. Колористическое решение изделий М. Хабибовой основано на сочетании теплых тонов – теплого черного цвета в линейном орнаменте и коричневато-оливковых цветов в его заполнении (в отличие от наиболее распространенного традиционно контрастного сочетания черного и красных, красновато-коричневых цветов). Часто при заполнении орнамента она прибегает к ручной раскраске кистью, привлекая к этому своих помощников [3].

Орнаментальная система работ М. Хабибовой построена на традиционной для узбекской набойки симметричной композиции нескольких типов. Все скатерти и покрывала имеют широкую, многорядную орнаментальную кайму, которая состоит из ярко выраженного широкого среднего ряда (у скатерти большого размера – два широких ряда), образованного мелкими регулярными узорами (трилистниками, ромашкам), и более узких «каймовок» с изображением волнообразного стебля с листочками или мелких цветочков (кстати, эти штампы индийские, они были подарены М. Хабибовой индийской мастерицей во время семинара 1997 г.). Срединная часть заполняется по-разному: например, в скатертях среднего размера – одной большой розеткой (кругом) с симметричным концентрическим узором, образованным цветочными и растительными формами; в скатертях большого размера – несколькими симметрично расположенными большими розетками, с половинками и четвертями розеток по внутреннему краю и внутренним углам каймы. В круг розетки бывает вписан восьмиугольник; часто от розетки радиально расходятся мелкие цветочные формы (например, трилистники). Иногда небольшого размера розетки регулярно, рядами заполняют всю срединную часть. Применяет М. Хабибова и другой тип орнаментации прямоугольных изделий: описанная выше широкая кайма образует решетку, в перекрестьях которой расположены большие розетки, а внутри квадратов, образуемых решеткой, расположены розетки другого типа, более легкие по рисунку.

Намазлыки М. Хабибовой орнаментированы по типу осевой симметрии: более узкая кайма (обычно двухрядовая) обрамляет три

стороны молитвенного коврика, оставляя открытой ту часть, где встанет на колени молящийся. В срединной части располагается стрельчатая арка, которая должна указывать на Мекку. Это обязательные элементы намазлыка, а дальше работает фантазия автора. В одном из ковриков поле внутри арки заполняют расположенные пирамидой сердцеобразные формы, а кайму с волнообразными стеблями дополняет ряд миндалевидных узоров «бодом». В другом намазлыке – две стрельчатые арки, под верхней (составленной из разного типа узоров) расположена большая розетка, выше нее в углах – четверти той же розетки; вокруг нижней арки (составленной из регулярной каймовки с четырех-лучевыми звездами) – формы «бодом».

М. Хабибова занимается изготовлением и женской одежды, украшенной набойкой. Например, из метражной набивной ткани, орнаментированной регулярным цветочным узором и традиционной широкой каймой, выкраиваются летние кофточки без рукавов таким образом, что кайма располагается по нижнему краю кофточки. Особенно интересны женские утепленные куртки с длинными рукавами, в композициях декора которых прослеживаются параллели с орнаментацией бухарских золотошвейных халатов: края полочек, подол, обшлага рукавов украшены широкой многорядной каймой, части больших розеток подчеркивают линию плеч, углы полочек, горловину и подол спинки, среднюю часть спинки акцентирует широкая вертикальная полоса из восьмиугольников в обрамлении трилистников.

М. Хабибова применяет набойку и для украшения мужских головных уборов. Ее тюбетейки имеют форму низких цилиндров. По боковой части идет либо кайма, либо ряды трилистников или бодомов; верхняя (круглая) часть украшается концентрическим узором: ромашка, вписанная в круг, в окружении бодомов.

У М. Хабибовой большой набор калыбов, который она собирала в течение многих лет: штампы для каймы, для фона, цветы, розетки. Среди них и древние бухарские калыбы, и подаренные индийской мастерицей штампы, и наборы, вырезанные ее собственным сыном Дамиром, который с конца 2000-х гг. стал полноправным участником семейного дела. Дамир Хабибов (1987 г.р.) окончил художественно-графический факультет Бухарского университета по специальности «прикладное искусство» в 2009 г.

Изготовление штампов для набойки стало темой его дипломной работы. В комплект вырезанных им калыбов входят: круг, $\frac{1}{4}$ круга, розетка, кайма, формы для фона, которыми он украсил настенное панно, выполненное в стиле вышитых сюзане. С тех пор эти штампы М. Хабибова использует в работе мастерской [3]. Из довольно ограниченного набора клише мастерице и ее помощникам удастся создавать разнообразные орнаменты, отражающие как древние национальные традиции, так и современные тенденции.

Таким образом, с конца XX в. в Узбекистане стало уделяться большое внимание возрождению и широкому распространению народных промыслов, что было обусловлено как актуализацией национальной культуры в период независимости, так и экономической целесообразностью в условиях промышленного спада страны в 1990-е гг. Большую помощь Узбекистану в возрождении и развитии в это время народных промыслов, в т.ч. набойки, сыграли такие международные организации, как ООН и ЮНЕСКО, которые организовывали обучающие семинары. Современная Бухара вновь стала заметным центром развития одного из древних видов народного искусства Узбекистана набойки (читгарлик), благодаря деятельности художника и педагога М.М. Хабибовой. Она внедряла набойку в учебные программы Бухарского университета, привлекая молодежь к полузабытому промыслу, а также занималась собственным творчеством в организованной ею семейной мастерской. Используя старинные технологии и натуральные красители, на основе древних традиций и собственных художественных находок М. Хабибовой удалось выработать собственный стиль, отличающийся характерным теплым колоритом, орнаментальной системой, построенной на традиционной для узбекской набойки симметричности нескольких типов. Широкий ассортимент набойных изделий М. Хабибовой – скатерти, покрывала, салфетки, молитвенные коврики, разные типы женской одежды, головные уборы, шарфы и пр., – их востребованность потребителем и художественным сообществом говорят о высоком профессиональном уровне мастера и о возвращении древних национальных традиций обществу.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Акилова К. Традиционные художественные ремесла Узбекистана периода независимости // <https://sanat.orexca.com/2016/2012-2-2016/traditsionny-e>

hudozhestvenny-e-remesla-uzbekistana-perioda-nezavisimosti/ (дата обращения 30.10.2022).

2. Мирзаахмедов Р. Читгарлик сирлари: методик материаллар=Секреты набойки: методические материалы. Тошкент: «San'at» журнали нашриёти, 2017. 60 с. (на узбек. и рус.яз.).

3. Полевые материалы автора, Узбекистан, Бухара, 30.05.2021, информант: Хабибова Малихон Мирфайзовна, 1956 г.р.

4. Сухарева О.А. Набойка // Народное декоративное искусство Советского Узбекистана. Текстиль. Ташкент: Изд-во Академии наук УзССР. С. 45–60.

5. Шедевры Самаркандского музея. Государственный музей истории культуры Узбекистана=Самарканд музейи дурдоналари. Ўзбекистон маданияти тарихи Давлат музейи-Masterpieces of the Samarkand Museum. The State Museum of History of Culture of Uzbekistan / Под науч. ред. А. Хакимова. Ташкент, 2004. 318 с.

СОВРЕМЕННАЯ НАРОДНАЯ КУКЛА КАК ЭЛЕМЕНТ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ УЗБЕКИСТАНА¹

Н.В. Герасимова

Аннотация. В статье раскрывается современное состояние развития старинного искусства создания узбекских народных кукол на примере деятельности трех мастеров из Хивы и Бухары.

Ключевые слова: Узбекистан, традиционная культура, кукла, костюм.

MODERN FOLK DOLL AS A PRESERVATION ELEMENT OF TRADITIONAL CULTURE OF UZBEKISTAN

N. Gerasimova

Abstract. The article reveals the state of development of the ancient art of creating Uzbek folk dolls for the manifestation of the activities of three masters from Khiva and Bukhara.

Key words: Uzbekistan, traditional culture, doll, costume.

¹ Статья написана по результатам стажировки «Опыт сохранения и развития традиционной культуры народов Узбекистана, взаимосвязи с татарским декоративно-прикладным искусством» по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» на средства гранта Правительства РТ «Алгарыш» 2021 г.

Сохранению традиционной культуры в современном Узбекистане уделяется значительное внимание со стороны государства, что обусловлено целым рядом причин. Одной из наиболее весомых является то, что многие традиционные изделия узбекских мастеров можно рассматривать, с одной стороны, как знаки национальной самоидентификации, а с другой – как сувенирную продукцию, которая с удовольствием приобретается приезжающими в страну туристами. Государственные власти приняли ряд эффективных мер, способствующих развитию местного ремесленного производства [2] – мастера, состоящие в ассоциации ремесленников «Хунарманд» освобождены от налога на прибыль и таможенных пошлин (согласно Указу Президента Республики Узбекистан И. Каримова «О мерах по развитию народных художественных ремесел и прикладного искусства» от 31 марта 1997 г.), платят низкую арендную плату за мастерские (либо освобождены от нее), получают льготные кредиты, а при выполнении ряда условий могут рассчитывать и на беспроцентную ссуду от государства для развития своей деятельности.

Одним из интересных видов традиционных ремесел в стране является изготовление игрушек, в том числе, кукол-марионеток. История их появления уходит своими корнями в древность, когда кукол изготавливали из дерева, керамики, соломы и камыша [1, с. 80–81]. Как указывает Ш.К. Абдусаламова, расцвет искусства пришелся на начало XX века, когда куклы изображали героев в представлениях бродячих комедиантов – маскарбозов [1, с. 83]. В настоящее время, по оценке известного узбекского искусствоведа К. Акиловой, изготовление кукол можно отнести к числу практически возрожденных видов ремесел [2].

В современном Узбекистане кукол делают в ряде областей (Ташкентской, Бухарской, Хивинской и др.). Мы остановимся на творчестве трех мастеров-кукольников, развивающих свое искусство в Хиве и Бухаре.

Первый мастер – Матякубов Матякуб из Хивы, изготавливающий перчаточные куклы, освоил ремесло под влиянием туристического спроса [4]. Несколько лет он владел сувенирной лавкой, в которую поставлял кукол мастер из местного кукольного театра. Изделий было мало, а спрос на них велик. Это обстоятельство

заставило М. Матякубова обучиться ремеслу кукольника. В процессе работы он обрел собственный авторский стиль. Его изделия одновременно просты и привлекательны. Голову куклы ремесленник изготавливает прямо в мастерской-сувенирной лавке в технике папье-маше и насаживает на обрезанный кусок ветки, с которой даже кора не снята. На полученную основу закрепляет костюм с выполненными из мягкой ткани и набитыми синтепоном ручками. Их изготовлением занимаются домочадцы ремесленника – преимущественно женщины. Несмотря на отсутствие художественного образования у мастера, в его изделиях прослеживаются несомненные эстетические достоинства: игрушки одеты в гармонично подобранные одежды, имитирующие национальные костюмы – халат, рубаху, чалму, папаху, выполненные из традиционных тканей и натурального меха. Разнообразны лица кукол – их прототипами служат образы как местных жителей, так и туристов, в том числе иностранных, а потому встречаются куклы с «европейской внешностью». Мастер планирует начать изготовление кукол с лицами европейских правителей, так как считает, что они будут пользоваться спросом у туристов.

Кроме изготовления и продажи сувенирной продукции Матякубов занимается пропагандой искусства изготовления кукол, проводя мастер-классы в детских садах, куда также передает свою продукцию.

Другой мастер – изготавливающий кукол в г. Бухара является Эшанкулова Рано Ахтамовна, старший научный сотрудник Бухарского музея изобразительных искусств» [6]. Мастерница – профессиональный художник и искусствовед: она окончила художественное училище по специальности «художник по росписи» и Художественный институт им. Уйгура по специальности «история и теория изобразительного искусства».

Куклы Рано Ахтамовны по способу изготовления значительно отличаются от описанных ранее. Она использует деревянную крестообразную основу, имитирующую тело и руки куклы и насаживает на нее головку, выполненную из декоративной тыквы. За счет различных форм плода достигается эффект многообразия лиц кукол, а имеющиеся внутри тыквы семена создают дополнительный звуковой эффект.

Главная идея мастерицы – создать Бухарский музей узбекских кукол в самобытных интерьерах, в экспозициях которого отражались бы национальные традиции, пронизывающие жизнь человека от рождения до смерти. Реализация этой цели – задача будущего, но уже сейчас Р. Эшанкулова создала широкую галерею персонажей для будущего музея – в ее коллекции есть юноши, узбекские красавицы, старушки, дервиши, танцовщицы, имамы, Эмир Бухарский, шахзоде, рабы и, конечно, фольклорные герои – Синбад, разбойники и т.д. Лица красавиц поражают удивительной нежностью, разбойников – дышат весельем и удалью, знати – напыщенностью.

Рано Ахтямовна уделяет пристальное внимание внешнему облику своих героев и одевает их в стилизованные бухарские костюмы, в которых уделено внимание даже мельчайшим деталям кроя и украшений. При изготовлении костюмов мастерица использует натуральные узбекские ткани, бархат, кожу, каракуль.

Третий мастер, также работающий в г. Бухара – Искандар Хакимов. Он занимается изготовлением кукол-марионеток более 20 лет (с 1996 года) [5]. Пресса называет его основателем сувенирной бухарской куклы [3]. И. Хакимов является почетным членом Ассоциации ремесленников «Хунарманд» и членом регионального отделения Академии художеств Узбекистана. Решение изготавливать куклы возникло после работы в частном кукольном театре, когда он понял, что зрители заинтересованы в покупке участвующих в представлении игрушек-героев. И. Хакимов обучался мастерству у главного художника Бухарского кукольного театра Эркина Жураева. Совместно с художником они осуществили ряд усовершенствований: ручки изделий не набивались, а оставались пустыми – для пальцев кукловода, что делало их более удобными и позволяло усилить эмоциональную выразительность при проведении представлений. Процесс изготовления кукол мастер описал следующим образом: «Сначала рисуем эскиз. Затем берем скульптурный пластилин, глину и лепим бюстик или головку куклы. Далее используя, гипс отливаем форму из двух частей. В дальнейшем используя клейстер (вода с мукой), небольшие кусочки бумаги наклеиваем на форму в 10–12 слоев. Через день, другой, вынимаем заготовку из формы. Отрезаем лишнее, шлифуем наждачной бумагой, соединяем, а потом опять 2 слоя папье-маше и вновь

шлифовка. Покрываем водоземulsionной краской и снова шлифуем. Процесс изготовления одной куклы от начала до завершения может занимать 6–7 дней» [3]. По словам мастера сейчас под его руководством над созданием кукол работают три семьи, всего 17 человек [5].

Изделия Искандера Хакимова выполнены на высоком художественном уровне. Основанием для его кукол служит толстый, обструганный колышек, головы, выполненные в технике папье-маше, идеально отшлифованы. Костюмы и прически кукол оформлены строго в национальном стиле. При этом изделия ранжируются по качеству исполнения: у рассчитанных на широкого потребителя экземпляров костюмы шьются из синтетических тканей. Для создания образа дорогих изделий кукольник использует натуральный текстиль (хлопок, шелк, вельвет), и для декорирования костюма обращается к мастерам золотного шитья, ювелирам, чеканщикам.

У И. Хакимова представлено широкое разнообразие кукольных образов – здесь не только увиденные на улицах Бухары лица горожан и туристов, но и лица, созданные по эскизам профессионального художника Э. Жураева, а также героев узбекского и арабского фольклора: сказок «Зумрад и Киммат» (мужичок-простак, и его трудолюбивая дочка Зумрад, злая мачеха, её капризная дочка, добрая старушка-фея), «Али-Баба и 40 разбойников», дилогии Л. Соловьева «Повесть о Ходже Насреддине». Куклы мастера имеют яркие, театральные образы – на их лицах читается весь спектр человеческих чувств и эмоций – радость, удовольствие, влюбленность, досада, злость, надменность и др., что придает им неповторимые индивидуальные черты.

Участвуя в различных республиканских и международных выставках и фестивалях (Монруж (1997), Москва (1998), Мальмезон (1999), Бонн (2000), Копенгаген (2004), Брюссель (2005), Санта-Фе (2008)), мастер пропагандирует свои изделия, а также искусство их изготовления. Кроме того, в целях популяризации кукольного дела, он оформил стены мастерской информационными стендами с фотографиями, раскрывающими историю развития народной куклы в Узбекистане.

Таким образом, изготовление традиционных кукол в современном Узбекистане – один из перспективных видов традиционного

ремесленного производства. Потребность в его развитии вызвана как активной туристической индустрией, так и внутренними потребностями возрождения национальной культуры. Данный вид ремесла, получая государственную поддержку, является одним из доступных для населения видов частного предпринимательства, а мануфактурный способ производства гарантирует появление дополнительных рабочих мест. Также отметим, что развитие данного ремесла активно поддерживает туристическую индустрию, позволяя приезжим покупать относительно недорогую сувенирную продукцию, отражающую местную традиционную культуру.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Абдусалымова Ш.К. Национальные куклы в Узбекистане // Наука, образование и культура, 2019. С. 80-82.

2. Акилова К.Б. Традиционные художественные ремесла Узбекистана периода независимости // URL: <https://sanat.orexca.com/2016/2012-2-2016/traditsionny-e-hudozhestvenny-e-remesla-uzbekistana-perioda-nezavisimosti/> (дата обращения: 21.10.2022).

3. Искандар Хакимов: Кукольник – в первую очередь не профессия, а состояние души // Портал города Бухара – URL: <http://bukhara-city.uz/interview/view/iskandar-hakimov/> (дата обращения: 21.09.2022)

4. ПМА-2021 – Полевые материалы автора, Узбекистан, Хорезмская область, г. Хива. Информант – Матякубов Матякуб, 1972 г.р.

5. ПМА-2021. Узбекистан, Бухарская область, г. Бухара. Информант – Искандар Хамроевич Хакимов, 1954 г.р.

6. ПМА-2021. Узбекистан, Бухарская область, г. Бухара. Информант – Эшанкулова Рано Ахтамовна, 1966 г.р.

Часть 3

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В РАЗНЫХ ВИДАХ ТВОРЧЕСТВА

СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОГО КРЫМСКОТАТАРСКОГО КОСТЮМА

Н.М. Акчурина-Муфтиева, М.Б. Григорьева

Аннотация. В статье рассматриваются основные направления формирования и развития художественного мышления и профессионального исполнения в обучении дизайну современного этнического костюма как важной части сохранения традиционной культуры. Раскрывается роль традиционной культуры и научных изысканий в создании современного национального костюма. Методы формирования художественного образа раскрываются на примере работ студентов кафедры «Декоративного искусства» ГБОУ ВО РК «Крымского инженерно-педагогического университета имени Февзи Якубова». Определено, что наиболее используемыми приемами интерпретации традиционного костюма являются элементы традиционного кроя, аксессуаров и современная стилизация традиционного орнамента. Исследование показало, что создание образа современного крымскотатарского костюма может проводиться в 2-х направлениях: дословной передаче элементов традиционного кроя и авангардном решении, где обозначение этнокультуры передается посредством внесения намекающих метафор.

Ключевые слова: дизайн этнического костюма, современный крымскотатарский костюм; приемы интерпретации, художественный образ; ГБОУ ВО РК «Крымского инженерно-педагогического университета имени Февзи Якубова».

PRESERVATION OF THE TRADITIONAL CULTURAL HERITAGE IN THE DESIGN OF THE MODERN CRIMEAN TATAR COSTUME

N. Akchurina-Muftieva, M. Grigorieva

Abstract. The article discusses the main directions of the formation and development of artistic thinking and professional performance in teaching

the design of a modern ethnic costume as an important part of the preservation of traditional culture. The role of traditional culture and scientific research in the creation of a modern national costume is revealed. The methods of forming an artistic image are revealed on the example of the works of students of the Department of «Decorative Art» of the SBEE HE RC «Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov». It has been determined that the most used methods of interpreting the traditional costume are elements of the traditional cut, accessories and modern stylization of the traditional ornament. The study showed that the creation of the image of a modern Crimean Tatar costume can be carried out in 2 directions: the literal transfer of elements of the traditional cut and the avant-garde solution, where the designation of ethnic culture is transmitted through the introduction of hinting metaphors.

Key words: ethnic costume design, modern Crimean Tatar costume; interpretation techniques, artistic image; SBEE HE RC «Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov».

Населявшие Крым с древнейших времен многочисленные этносы сыграли значительную роль в формировании культуры крымских татар – одного из коренных народов полуострова. С возникновением в Крыму ислама, искусство и материальная культура крымских татар слились с мусульманской культурой, впитав в себя символику, обрядовость, представления об эстетических ценностях. Однако, массовая эмиграция в 1783 году в Турцию, а затем и депортация народа [1; 2], привели к частичному забвению национальной культуры.

С началом возвращения крымских татар на Родину начался процесс возрождения и нового развития культуры этноса. Забытая на чужбине история и утраченное искусство вновь стали развиваться благодаря духовной устремленности народа к восстановлению и приумножению культурных традиций. Разработанные программы возрождения культуры крымских татар получили финансирование от международных институтов, зарубежных диаспор, ряда правительственных и общественных организаций. В Симферополе и Ялте в высших учебных заведениях началась подготовка художников-мастеров крымскотатарского декоративного искусства. В ряде городов полуострова стали создаваться культурно-этнографические центры, включавшие небольшие музеи культуры и быта, лавки с продукцией начинающих мастеров-ремесленников. Здесь

же проводились мероприятия, способствовавшие ознакомлению с культурными традициями, музыкой, литературой, декоративным искусством. Молодежь с увлечением включилась в изучение традиционных ремесел: вышивки, керамики, килимарства, ювелирного искусства, чеканки [3].

На современном этапе в многонациональном Крыму наблюдается рост этнического сознания населяющих его народов, углубление интереса к истории и культуре Крыма, к сохранению традиционного народного искусства как генофонда его духовности. С возвращением крымских татар, в Крыму было создано крымскотатарское телевидение, открыт национальный театр, проводится множество концертов, тематических вечеров национального характера. Для проведения таких мероприятий становится необходимым использование современного этнического костюма. Для обозначения своей идентичности, особым спросом стала пользоваться одежда для свадебных торжеств с элементами традиционного крымскотатарского костюма, что повлекло к переориентации многих модельеров на народные национальные источники – крымскотатарский этно-дизайн.

Национальный костюм, являясь ярким и самобытным элементом культуры любого народа, в своей основе отражает различные стороны жизни человека, его восприятие окружающей среды, связь времен и поколений. Сегодня дизайн одежды предлагает чрезвычайно разнообразие стилей и направлений, сочетание традиций, технологий, обычаев и материалов. Тенденции в дизайне одежды меняются в наше время значительно быстрее прежнего. Изменение стилей, течений ведет к попытке преодолеть противоречия между унификацией и стремлением к индивидуализации образа. В связи с глобализацией в современном мире наблюдается тенденция роста духовных запросов людей, предпочтение эмоционального над рациональным [3].

В настоящее время традиционная культура, быт, а также костюм народов Крыма изучается в общеобразовательных школах, а также вузах, специализирующихся на направлении дизайна костюма, в том числе и национального. Философский, психологический и педагогический опыт прошлого и настоящего убедительно доказывает, что система образования молодежи должна опираться

на национальные корни. В направлении исследования и популяризации традиционной крымскотатарской культуры и искусства, на территории Крыма ориентирована кафедра декоративного искусства «Крымского инженерно-педагогического университета имени Февзи Якубова». Здесь на протяжении 20 лет в мастерской преподавателя В.А. Левицкой ведутся научные исследования в области традиционного костюма и его роли в современной культуре. Студенты, обучающиеся на специализации «декор костюма и текстиля» создают тематические коллекции костюмов, внедряют аутентичные компоненты традиционной культуры в современную моду¹.

Ведущие композиционные приемы разработки современного крымскотатарского костюма строятся на методах и принципах взаимодействия традиционного и современного дизайна одежды. Обучение направлено на профессиональную ориентацию будущих модельеров в области художественно-творческой деятельности современного этно-дизайна. Основной целью обучения является подготовка студентов к созданию современных моделей одежды на основе этнокультурных традиций, созданию нового за счет старого или созданию нового путем вхождения в старое. В процессе обучения студентов, ведущий педагог – Левицкая Вера Алексеевна использует обращение к этническому дизайну как явлению «стилизации, а не стиля», фиксируя, что «фольклорная стилизация не является отказом от современности, но в то же время и не является реставрацией прошлого» [4, с. 54].

Такое направление хорошо вписывается в ситуацию многонационального Крыма, где потребность жителей полуострова в самоидентификации, сохранении духовных и национальных традиций, преемственности поколений обусловлены региональными, социальными, климатическими и местными локальными условиями [5].

Основным направлением формирования и развития художественного мышления и профессионального исполнения в обучении

¹ «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова». Кафедра декоративного искусства. – [эл. ресурс] – URL: <https://kipurc.ru/fakultet-istorii-iskusstv-i-krymskotatarskogo-yazyka-i-literatury/kafedra-dekorativnogo-iskusstva.html>.

дизайну современного этнического костюма выступает взаимосвязь творческого поиска на основе научных изысканий, реализация авторской идеи во взаимодействии с обучением последовательности выполнения технологических приемов.

Обучение проводится поэтапно. На первом этапе, на протяжении 2-го курса бакалавриата, студенты изучают традиционный национальный костюм на основе теоретических источников и музейных коллекций. Выполняют эскизы копий национального костюма и костюм в натуральную величину, с использованием традиционных тканей, декоративной отделки (ручной вышивки, мережки, и т.п.) и орнаментации. Аутентичные образы используются в традиционном праздничном, в основном свадебном костюме. Здесь происходит калькирование традиционного кроя, набора элементов и декора. Данный подход позволяет сохранить и зафиксировать информацию об элементах традиционного костюма, что в свою очередь приводит к популяризации традиционной культуры.

Далее, на третьем курсе бакалавриата, проводится обучение проектированию и конструированию современной одежды. Студенты создают современные коллекции на основе интерпретации традиционных элементов национального костюма. При подходе к творческой интерпретации в основном используются элементы традиционного кроя, узнаваемые элементы традиционного костюма, традиционный декор (отраженные как в графическом рисунке орнамента, так и в традиционных технологиях вышивки и декора).

Такой творческий прием позволяет сохранить аутентичные технологии кроя, изготовления и декорирования костюма, но, в отличие от первого подхода, позволяет внедрить традиционные элементы в повседневную молодежную моду. Важным в этом подходе является аспект сохранения общих концепций костюма и соблюдение в них определенных мусульманских канонов.

Заключительный этап – четвертый курс бакалавриата с выходом на дипломную работу и далее магистратура – изучение авангардных коллекций современных кутюрье и создание авангардных этно-коллекций на базе традиционных компонентов. При авангардном подходе создаются яркие творческие коллекции, благодаря которым появляется возможность выхода крымскотатарской моды на

мировые подиумы. «Узнаваемость» в считывании образа происходит за счет единичных вкраплений (элемент вышивки, силуэт головного убора), что в свою очередь приводит к считыванию образа за счет намекающих метафор.

На протяжении всего обучения художественные традиции народного и современного крымскотатарского костюма формируются у студентов на основе осмысленного ознакомления с научными и изобразительными источниками, а также музейными коллекциями и коллекциями центров национальной культуры полуострова (илл. 1, 2). Теоретический материал преподносится на основе докторских и кандидатских диссертаций по теме крымскотатарского костюма и декоративного искусства (исследования Л.И. Рославцевой [6], Н.М. Акчуриной-Муфтиевой [7], Л.Х. Аблямитовой [8]) и систематизированных каталогов коллекций из фондов Бахчисарайского музея-заповедника [9–11].

Перед созданием коллекций студенты проводят научно-исследовательскую работу, основанную на анализе изобразительных источников – картин, зарисовок, фотографий, документально отражающих костюмы и аксессуары прошлых веков. В своих исследованиях студенты пользуются описаниями очевидцев традиционного крымскотатарского костюма некогда посещавших Крым либо проживавших на его территории. Все это позволяет проводить реконструкцию утраченных памятников, воссоздавать культурный код рассматриваемого периода. Материалы – рисунки, зарисовки, орнаменты, гравюры, фотографии, сохранившиеся немногие экземпляры одежды и другие источники для исследований, студенты собирают и изучают непосредственно в музеях полуострова.

Практическое обучение направлено на освоение специальных технологий и технологических приемов создания этно-коллекций, формирование практических навыков и умений пошива изделий, отвечающих тенденциям современного дизайна костюма. В работе широко используются техники и приемы народного творчества, имеющие национальные художественные традиции в культуре этноса: вышивка, роспись по ткани, декорирование различными материалами, имитация ювелирных украшений и другое. Направляющим ориентиром обучения является творческая художественная переработка и стилизация народных образцов. Перед

студентами ставится задача создания коллекции с ярким национальным своеобразием, обладающим определенной художественной ценностью, качеством исполнения, практическим назначением и востребованностью [5].

Выполняемые студентами коллекции в направлении прет-а-порте, авангард, классика, вечерних и свадебных нарядов, включают характерные для традиционного костюма элементы сакральности. Это пояса с декоративной пряжкой, ожерелья, серьги, футляры для свитков с молитвой, подвешиваемые к одежде. Украшения выполняются из материалов, имитирующих драгоценные металлы, и гармонично вписываются в ансамбль костюма, являясь яркими акцентами, одновременно подчеркивающими преемственность традиционного костюма. В качестве замены драгоценных ювелирных украшений используется вышивка металлизированными и шелковыми цветными нитями, сутажом, использование кружев и металлической фурнитуры.

Так, например, в коллекции костюмов для крымскотатарской невесты Эльмира Керимова (руководитель В.А. Левицкая) вместо ювелирных элементов – наверхия на фес, пряжки пояса, нагрудного украшения – использовала золотую орнаментальную машинную вышивку. В основе костюмов автор использует сочетание современных (шифон, органза) и традиционных (бархат, атлас) тканей, использовавшихся крымскими татарами в пошиве праздничной одежды (рис. 3). Коллекции современного этнического крымскотатарского костюма Эльмиры Керимовой были представлены в региональных и международных конкурсах и показах.

Авторские разработки машинной вышивки золотом и серебром использовала Айше Османова (руководители Н.М. Акчурина-Муфтиева, В.А. Левицкая) в свадебных нарядах, крой которых предельно приближен к традиционному крымскотатарскому платью *антер*. (рис. 4).

Дипломные изыскания студентов предполагают поиск и возрождение на современной основе традиционных костюмных комплексов, характерных определенным регионам и народам Крыма. В исследованиях студенты освещают свое видение путей возрождения или современного развития этно-моды, предлагают собственные коллекции костюмов.

Дипломная работа Кадыровой Айше – коллекция костюмов «Алтын Бешик» (руководитель В.А. Левицкая) – отличается яркой образностью. Данная Коллекция в 2016 г. удостоена похвалы зрителей на международном фестивале «Соцветие» (рис. 5). Концептуальное решение основано на интерпретации традиционного повседневного костюма. Нарядность образам придают головные уборы. Традиционная крымскотатарская курточка «салта марка», расшитая орнаментальной вышивкой шнуром, интерпретируется автором в современные кашемировые накидки, декорированные золотым шнуром и уходящим вниз силуэтом. При визуальной «современности» образов, использование традиционного декора позволяет отнести коллекцию к этнической. Соблюдая мусульманские законы «закрытости тела» концептуальное решение костюмов направлено на уважение старшего поколения. Использованному в коллекции традиционному крымскотатарскому шитью шнуром – «букме», автор видит символическое значение: в плотно закрученных нитях шнура прослеживаются «тысячи прерванных судеб, скрученных нелегкими поворотами и серпантинами человеческой судьбы» [12].

На этапе обучения в магистратуре студенты проводят научное исследование современных тенденций развития этно-моды и при выполнении выпускной квалификационной работы представляют авторское решение коллекции верхней одежды. Исследуя традиционный крымскотатарский костюм, его аксессуары и орнаментику, анализируя коллекции современных модельеров и кутюрье, тенденции дальнейшего развития дизайна одежды, предлагают собственное решение коллекций верхней одежды, отражающих современную культуру многонационального Крыма. Коллекции создаются при помощи, уводящих к Образ современного крымскотатарского костюма формируются с помощью намекающих метафор, узнаваемых элементов: стилизации традиционных орнаментов, аксессуаров, кроя, техник декора.

Магистерское исследование Репиевой Эльзары «Ювелирные украшения в формировании образа крымскотатарского костюма (семантико-морфологический аспект)» (руководитель проф. Н.М. Акчурина-Муфтиева) посвящено эстетическим функциям ювелирных украшений в костюмном комплексе крымских татар.

Магистрантка исследовала семантику, типологию, функциональность, роль и место ювелирных украшений в традиционном крымскотатарском костюме, и на основе полученных выводов выполнила дизайн-концепцию современной этнической коллекции верхней женской одежды «Алтын чильтер» (рис. 6). Вместо традиционных дорогих ювелирных украшений в крымскотатарском женском костюме Эльзара использует ажурную фурнитуру, формируя из нее орнаментальные мотивы. В создании коллекции (руководитель В.А. Левицкая) учитывались перспективные направления моды и особенности ювелирных украшений традиционного крымскотатарского костюма. Силуэтные формы коллекции кашемировых пальто в светлых тонах выполнены в едином этническом стиле, с декором, отражающим композиционные приемы, места расположения и имитацию традиционных крымскотатарских ювелирных украшений для одежды [12].

Современная этническая коллекция выпускницы кафедры Н. Эмиршаевой, выполненная из экологичных тканей с вытканными элементами традиционного орнамента, вызвавшая самые положительные эмоции на MILANO FASHION WEEK 2020, подтверждает тот факт, что разработки современной крымскотатарской моды, путем тактичной интерпретации компонентов традиционного костюма, способны поставить современную моду на путь сохранения народного этнического наследия.

Таким образом, в работе кафедры декоративного искусства Крымского инженерно-педагогического университета имени Февзи Якубова, основными направлениями развития творчества в этно-дизайне является последовательное изучение и создание коллекций от аутентичных традиционных моделей через творческую стилизацию и интерпретацию данных компонентов к авангардному подходу, формирующему образ за счет намекающих метафор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Козельски Мара. Побочные жертвы: крымские татары в годы Крымской войны. – [эл. ресурс]. – URL: <http://www.nlobooks.ru/node/7443> (20.09.2016).

2. Депортация крымских татар 1944 года. Инфографика // Новое время. 3 января 2018 г. – [эл. ресурс] – URL: <https://nv.ua/ukraine/events/>

deportatsija-krymskih-tatar-1944-goda-infografika-126499.html (дата обращения: 04.01.2018).

3. Акчурина-Муфтиева Н.М. Проблемы и современные тенденции развития крымско-татарского декоративного искусства // Восток (ORIENS), Афро-азиатские общества: история и современность. – 2015. – № 6. – С. 140–150.

4. Левицкая В.А. Развитие фантазии и ассоциативного мышления у дизайнеров одежды в образовательном процессе // Сборник материалов VII Республиканской научно-практической конференции Луганского национального университета имени Тараса Шевченко. – Луганск: Книта, 2018. С. 53–59.

5. Акчурина-Муфтиева Н.М. Региональная модель внедрения этнонационального направления в процесс подготовки специалистов ДПИ в КИПУ // Актуальные проблемы профессионального образования в области традиционного прикладного искусства: колл. монография. – Санкт-Петербург: ВШНИ, 2016. – 166 с. (С. 142–148).

6. Рославцева Л.И. Одежда крымских татар конца XVIII – начала XX в.: Историко-этнографическое исследование. – М.: Наука, 2000. – 104 с.

7. Акчурина-Муфтиева Н.М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX вв.: монография. – Симферополь: ОАО Симферопольская городская типография, 2008. – 392 с.: ил.

8. Аблямитова Л.Х. Традиційний костюм кримських татар середини XIX – початку XX століття: типологія, регіональна специфіка, художні особливості. Дис. . канд. історичних наук: 07.00.05 / ІМФС НАН України. – Київ, 2011. – 240с.

9. Абдураманова С.Н., Акчурина-Муфтиева Н.М. Крымскотатарское женское головное покрывало в коллекции Бахчисарайского музея-заповедника. Каталог / Под ред. Н.М. Акчуриной-Муфтиевой. – Симферополь: ООО «Издательство «Доля», 2015. – 96 с., 122 илл.

10. Чубукчиева Л.З. Ювелирное искусство крымских татар в коллекции Бахчисарайского музея заповедника: Каталог. – Симферополь: ООО «Издательство «Доля», 2015. – 64 с., 77 илл.

11. Абдураманова С.Н. Рисунок Валентины Контрольской в собрании Бахчисарайского музея заповедника: Каталог. / науч. Ред. Э. Гюль. – Белгород: КОНСТАНТА, 2018. – 144 с.: цв. ил.

12. Григорьева М.Б., Акчурина-Муфтиева Н.М. Современный крымско-татарский народный костюм: преемственность и новаторство (на примере творчества крымских модельеров) – [эл. ресурс] – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-krymskotatarskiy-narodnyy-kostyum-preemstvennost-i-inovatorstvo-na-primere-tvorchestva-krymskih-modelierov>.

СОВРЕМЕННЫЙ ДИЗАЙН ОБЩЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ЭТНИЧЕСКОЙ СТИЛИСТИКЕ

М.Б. Григорьева

Аннотация. Статья посвящена исследованию художественного образа в предприятиях общественного питания выполненных в этно-стилистике. Основной проблемой, рассматриваемой автором, является вопрос специфики восприятия художественного образа, в рамках обозначенной этнической стилистики. В статье приведены исследования как понятия «художественный образ» в целом, так и восприятия непосредственно «этнического» образ в среде. Делается акцент на том, что восприятие художественного образа в внутри определенной эстетической системы зависит от подготовки и ориентации воспринимающего сознания. При этом художественный образ рождается в процессе коммуникации «автор-зритель» и ориентирован на одномоментное восприятие посетителем заведения, минуя логический уровень. Обозначается вывод, что трансформирование традиционных народных приемов оформления пространства создает условия для формирования эмоционального и интеллектуального впечатления, строящегося на единстве образного и функционального назначения интерьера.

Ключевые слова: художественный образ, дизайн, кафе, рестораны, этно-стилетика, гротеск.

MODERN DESIGN OF PUBLIC SPACE IN ETHNIC STYLE

M. Grigorieva

Abstract. The article is devoted to the artistic image in the public catering enterprises performed in an ethno style. The main problem considered by the author, is the question of the perception of the artistic image, within the ethnic stylistics. The article contains the study of the concepts of «image» as a whole, and perception directly «ethnic» image in the environment. Emphasis on the fact that the perception of the artistic image of the inside of a certain aesthetic system depends on the training and orientation of the recipient consciousness. The artistic image is born in the process of communication «author-viewer» and focused on simultaneous perception of the visitor institutions, bypassing the logical level. Denoted conclusion that the transformation of the traditional folk techniques of design space creates conditions for the formation of the emotional and intellectual experience based on the unity of the imaginative and functional interior.

Key words: artistic image, design, cafes, restaurants, ethno-style, grotesque.

На образно-стилистическое решение современной предметно-пространственной среды кафе и ресторанов нередко влияет традиционная народная культура, а опыт художественно-прикладных ремесел становится базой дизайнерского решения. Именно за счёт авторской трактовки элементов традиционной культуры в дизайне зачастую решается проблема идентичности. Однако, путь дословного заимствования элементов традиционной культуры неизбежно приводит к декораторству, «украшательству» интерьера кафе, ресторана. Чтобы избежать дословного переноса компонентов культуры, который зачастую ведет к обезличиванию среды, необходимо научно обоснованно интерпретировать традицию. Целью данной статьи является выявление принципов восприятия художественного образа, а также систематизация приемов формирования этнической стилистики в предприятиях общественного питания в период культуры постмодерна.

Популярность этно-дизайна на современном этапе способствует развитию его как полноценного стилистического направления со своими приемами, принципами и характеристиками. Согласимся с мнением Я.В.Чеснова, который отмечает, что «этнический образ, воплощающий в себе единство общего и единственного, строится на основе такого понимания типичности, которое учитывает чувственную конкретность. Этим этнический образ близок к образам искусства. Его сходство с последними состоит еще и в том, что, будучи формой отражения действительности, он одновременно и программирует действительность, поощряя или ограничивая поведенческие акты людей. Как и художественный образ, этнический образ подчинен законам индивидуализации явлений» [1, с. 163].

Для определения художественного образа в дизайне среды, необходимо опираться на понятие «образ» и «образность», как эстетической категории при этом отвлекаясь от художественной деятельности. При этом в гуманитарных науках художественный образ характеризуется скорее как метафора, как результат любой творческой деятельности. В своем труде «Эстетика» Г. Гегель отмечает, что «художественный образ, включает в себя полноту реального явления и может непосредственно объединить его в изначальное целое с внутренним и существенным содержанием предмета [2]. Так, понятие «художественный образ» довольно разноплановое и

может выражать как абстрактные явления, так и вполне реальные персонажи или образы. Ученые обозначают художественный образ как результат любой творческой деятельности. В этом аспекте стоит обратиться к ссылке Т.И. Гаевской на автора А. Мигунова, который подчеркивает, что «считаться художественным может любое образное мышление, которое отвечает наработанным в истории эстетики и в художественной практике критериям, среди которых высокий уровень обобщения, единство формы и содержания, оригинальность» [3, с. 20].

Однако стоит обособить восприятие художественного образа при проектировании среды от аналогичного понятия в других видах искусства. Для дизайна интерьера характерна несколько иная трактовка понятия «образ», нежели в эстетике в целом. Художественный образ в дизайне среды ученые обозначают как категорию эстетической оценки результатов дизайнерской деятельности, как иррациональное, ассоциативное наполнение формы, в свою очередь напрямую связанное с основными принципами композиции. Композиционно организованный объект формирует особое эмоциональное и интеллектуальное впечатление и художественный образ в данном варианте выступает как категория, выражающая единство чувственного и смыслового, эмоционального и содержательного. При помощи художественного образного восприятия мы способны получить всю информацию об объекте сразу, мгновенно, так как принципиальной особенностью образа является одномоментность его восприятия в сознании, минуя логические рассуждения по его поводу. «Пытающиеся разобраться в существе творческого процесса художник с самого начала сталкивается с двойственностью того, что дает ему материал для рассуждений о композиции: с одной стороны, это «живое», кинетическое мышление, то навыки, способности, чувства художника, непрерывно меняющиеся у него видения мира, с другой – это уже законченные образцы творчества, в которых мышление реализовано в статической форме; другими словами, это и результат творчества и его процесс [4, с. 112].

При этом основа восприятия художественного образа человеком кроется в физиологических способностях мозга. В 1970 г. психологом Алланом Пайвио предложена гипотеза двойного ко-

дирования, согласно которой мозг для обработки информации использует всего два канала вербальный (выраженный словами) и визуальный (обозначенный образами). Когда при восприятии образа активируются оба режима, наш мозг создает ассоциативную «библиотеку» с помощью ментальных перекрестных ссылок между ними. Так, использование традиционной культуры в формировании образа окружающего пространства можно рассматривать с более глубоких психофизиологических процессов. Отметим, что одним из условий эмоционально-эстетического воздействия на человека (по И. Павлову) является биологически врожденная константа, то есть подсознательная любознательность индивида к историческим образцам. Е.Б. Новикова в монографии «Интерьер общественных зданий» подробно изучает данные процессы. Рассматривая это явление с психофизиологической стороны, автор отмечает, что положительная эмоционально-эстетическая реакция может возникнуть только в том случае, если извлеченная информация превысит ранее сложившиеся у человека представления, а одним из условий возникновения эмоций является контраст между представлениями о предмете, сложившимся на основании прошлого опыта и реальной действительностью [5]. То есть раскрытие образа, подающегося иносказательно, происходит не только на уровне восприятия, но требует также включения высших психических функций, наглядного и образного мышления о которых говорил А. Пайвио. Для нашего исследования важен тот факт, что образ продуцируется в определенной культурной среде, и его интерпретация подразумевает погружение воспринимающего субъекта в соответствующий культурный контекст. В связи с этим «этнический образ нужно рассматривать вместе с проблемой личности, особенностями ее восприятия в разных культурах и в разные исторические эпохи...» [6, с. 123]. А.В. Иконников отмечает, что «средовой подход, который стал утверждаться в художественной культуре последних лет, связывает системность, присущую архитектуре и дизайну, с представлением о неразрывности норм поведения и тех материальных структур, которыми они обеспечены, ориентируя на общечеловечность окружения как необходимое качество» [6, с. 6]. В своих исследованиях автор характеризует дизайн-объект как «сплав образного и рационального, отвлеченного и конкретного, материального

и духовного», а также делает акцент на единстве материальной и духовной культуры [7, с. 122].

В процессе творчества у дизайнера возникает идея формирования не просто изолированного, функционального пространства, но пространства гармонического, воздействующего на эмоциональную сферу человека. «Человек интуитивно стремится пребывать в некоем системно упорядоченном пространстве, где все окружение работает на поддержание этого эмоционально равновесного и устойчивого состояния. Человеческое сознание устроено так, что воспринимает как ценные те объекты, которые обладают отчетливой системной организацией» [6, с. 39].

Эмоциональное воздействие предметно-пространственной среды на человека рассматривается в фундаментальной работе А.Г. Раппопорта «Эмоции и профессиональное сознание архитектора», а также в работах А.В. Рябушина, В.Р. Раннева, Е.Б. Новиковой. В этом аспекте интересна позиция В.Р. Раннева, который отмечает, что «специфической особенностью формирования архитектурного образа является соединение конкретно-материальных факторов деятельных процессов с абстрактно-отвлеченной идеей организации пространства для них» [8, с. 56]. В этно-интерьере эмоциональное воздействие на посетителя становится основополагающим фактором. Это связано с генетически сложившимися факторами восприятия окружающей действительности. Художественные образы народного искусства, воплощающие жизненную стихию, имеют огромное психологическое, эмоциональное значение для человека. Можно сказать, что художественная выразительность является одной из главных характеристик этно-интерьера. Конечно, следует разделить образ, сформированный в сознании автора и материализованный в пространстве, и образ, возникающий в сознании у потребителя. В.Р. Раннев отмечает, что «художественный образ интерьера воспринимается человеком в целостности и единстве его характеристик, организованных архитектором с целью эмоционального выражения определенной социальной идеи» [8, С. 11]. Архитектура в этом случае выступает как среда восприятия и является источником эмоциональных переживаний, возникающих у человека во время пребывания в интерьере. Структурной единицей проектирования становится не материаль-

ная и выделенная в пространстве вещь, а поведенческая ситуация, в которой задействованы и люди, и вещи, а также их взаимодействие, настроение, эмоции. Любой общественный интерьер, в том числе и предприятия общественного питания, строится на основе комплекса требований к разрабатываемому пространству. Ученые отмечают, что наиболее важными являются социальные требования (соответствие объекта общественным потребностям), утилитарно-функциональные (быстрое выполнение заданной функции), эргономические (оптимальное функционирование системы «изделие-человек») и эстетические (рассмотрение интерьера как элемента художественной культуры общества). Эстетические требования, в свою очередь, напрямую связаны с понятиями «художественный образ» и «художественная выразительность».

Для рассмотрения этнического направления важным будет исследование автора О.Б.Чепуровой, которая определяет основные свойства образа в дизайне. Среди них функциональная окрашенность конкретного образного решения, указывающая через утилитарные задачи на его роль в образе жизни человека или общества; всеобщая узнаваемость образных характеристик, вызванная, с одной стороны, стремлением к оригинальности, с другой – массовостью их тиражирования, которая знакомит все срезы общества с соответствующими визуальными прототипами; принадлежность наиболее ярких образных предложений в дизайне конкретной творческой личности, которая раскрывается через индивидуальные черты авторского стиля [9]. Мы согласимся с мнением автора, что художественный образ в интерьере выражается посредством предметного содержания, эмоционального наполнения и идейного авторского замысла. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что образное решение интерьера, в первую очередь, способствует эмоциональному восприятию предметно-пространственной среды и, как следствие этого восприятия, психологическому комфорту субъекта.

Создание художественного образа, связанного с национальным наследием того или иного народа наиболее ярко отражается именно в решении общественных пространств, в частности интерьеров кафе, ресторанов. Это связано с различным функциональным назначением жилого и общественного интерьера. Одной из функций предприятия общественного питания, по В.П. Уреневу, является

получение эстетического удовольствия и соответствие интерьера определенным социальным требованиям. Переосмысление многовекового опыта формирования гармоничного пространства, использование элементов народной культуры становятся основополагающим звеном в формировании образно-стилистической структуры интерьера.

Опираясь на исследования ученых можно выделить два основных принципа формирования этнического образа в пространстве. К первому мы относим интерьеры, образный ряд которых строится на дословном воспроизведении элементов традиционной культуры. В своих исследованиях В.П. Уренев отмечает, что в предприятиях общественного питания «для передачи архитектурно-художественного характера и образности интерьера используются традиционные формы строений и композиция внутреннего пространства, применяется натуральная кладка из местного материала, естественная фактура дерева, элементы народного искусства и быта, характерное оборудование и индивидуальные светильники» [10, с. 118]. Создание художественного образа в данных пространствах происходит в значительной степени за счет прямого ретроспективизма компонентов национальной культуры. Как было отмечено раньше, такой подход к решению образа в интерьере имеет как достоинства, так и недостатки. К достоинствам можно отнести то, что в таких интерьерах образно-стилистические элементы несут не только эстетическую, но и образовательную функцию, знакомят посетителя с особенностями национальной культуры, ее характерными элементами. Говоря о психофизиологической стороне восприятия «дословного» образа отметим исследования психологов (например Томпсона и Павио), которые показали что понимание и запоминание конкретных и абстрактных образов и изображений, активируют разные зоны головного мозга, поэтому когда абстрактные образы поддерживаются реальными компонентами идет суммарное восприятие на мозг реципиента. Говоря о недостатках, отметим позицию Шервуда, что механическое калькирование элементов и перенос их на современную архитектуру обедняет не только сам объект, но и глубину его образно-стилистических характеристик. К методу дословного воспроизведения компонентов традиционной культуры можно отнести и принцип цитирования, однако, он гораз-

до глубже раскрывает художественный образ. Так, механический перенос компонентов исключает возможность участника среды «домыслить» предлагаемый образ, лишает его определенных кодов и знаков, способных придать образу неоднозначность и многогранность, при этом метод цитирования позволяет увидеть намеки на заложенные, но скрытые дизайнером смыслы.

Первые научные свидетельства проявления в постфункциональном дизайне этнического образа в интерьерах кафе, ресторанов на территории стран бывшего Советского Союза встречаются в середине 70-х гг. XX в. С профессиональных позиций построение этнического образа в интерьере предприятий общественного питания впервые рассмотрел В.П. Уренев. Именно этот автор вводит такое понятие как «национальный колорит» в дизайне и рассматривает эмоциональное воздействие данного художественного решения на посетителя предприятий этой группы. В своих работах автор классифицирует данные помещения как «тематические кафе» и кафе занимательного питания [9, с. 115]. Причем, если первая трактовка вошла в обиход и встречается у других авторов (С.И. Багмут, Е.Б. Новикова), то классификация «кафе занимательного питания» встречается, только у В.П. Уренева. Обратим внимание на тот факт, что, несмотря на актуальность принципа прямого ретроспективизма элементов традиционной культуры в решении пространства в 1970-е года, он часто используется в настоящее время (2010-е).

Вторым принципом формирования образно-стилистической структуры среды, характерным для дизайна конца XX – нач. XXI в., мы считаем творческую гротескную стилизацию с внесением в интерьер знаковых смыслов и метафор. Особое внимание стоит обратить на разницу между «стилизацией» и «творческой гротескной стилизацией» при формировании образа среды, так как благодаря ей выявляется еще один проектный метод.

Ссылаясь на иллюстрированный справочник дизайнера Г.Б. Минервина отметим что «стилизация – это формирование образа изделий путем использования внешних признаков выбранного дизайнером стиля. Стилизация...используется для лучшего включения предмета в тот или иной средовой контекст» [11, с. 138]. Соглашается с автором и Е.Н. Устюгова, обозначая что стилизация использует формы определенного стиля. «Стилизация – широко

распространенная в многообразном репертуаре стилевых смыслов культуры форма, играющая активную роль в разных исторических типах культуры, как и стиль, наиболее выразительна в художественной и поведенческой сферах. Формально она состоит в воспроизведении уже существующих стилевых форм, но культурные смыслы стилизаций содержательно насыщены и функционально разнообразны» при этом «стилизация – это не простое подражание, а создание *видимости* присутствия некоего уже знакомого образа» [12, с. 224]. Автор делает акцент на том, что стилизация это не «копирование» уже известных форм (что больше свойственно эпигонству), а их трансформация в рамках диалога старого и нового смысла.

В своем исследовании мы опираемся на типологию видов стилизации Е.Н. Устюговой дифференцирующей стилизацию в рамках классических стилей и в рамках постмодернистской культуры. «Идеологической установкой постмодернизма является отрицание наличия в современной культуре единой ценностно-смысловой основы и устойчивой структуры, а следовательно, и стиля. Вместе с тем последовательное претворение этой позиции оказывается парадигмой (обретающей стилевую конфигурацию) постмодернизма, с присущими ей методологией и инструментарием, одним из существенных элементов которого является стилизация. Стремясь освободить культуру от мертвых значений и ложных ценностных иерархий, постмодернисты занимаются деконструкцией культуры. Стилизация выполняет роль провокатора, вызывая из прошлого оригинальные формы культуры, но пародируя их помещением в несовместимые с ними контексты и тем самым разрушая их смыслы. В качестве объекта деконструкции выступают стили, сюжеты, жанры, отдельные произведения искусства любых времен и культур» [12, с. 232].

Согласимся с позицией автора, что «стилизатор, дискредитируя традицию, к которой принадлежал оригинал, разоблачает устоявшиеся стереотипы восприятия. В результате оригинал не совпадает сам с собой и с ожидаемым отношением воспринимающих, то есть коммуникативная акция осуществляется как образ встречи и не-совпадения. Если в предшествующих вариантах стилизации соотношение знака и значения регулировалось позицией стилизатора, устанавливающего между ними однозначную связь в соответствии

с ценностной доминантой современной культуры, то в постмодернизме это отношение представляется как абсолютно произвольное, игровое. Стилизация вносит в культуру ироническую интонацию, показывая, что все в ней не более чем стилевые игры, что все искусственно возникает и так же искусственно может быть разрушено, что каждый участник этих игр – художник, творчество которого состоит в бесконечной комбинаторике, «смешивании карт» традиционной культуры и современного общества. Таким образом, в постмодернистской стилизации заключен центральный парадокс этой культуры: смысл современной культуры состоит в доказательстве отсутствия смысла, а демонстрация отсутствия определенности становится знаком собственной стилевой определенности постмодернизма» [12, с. 233]. Соглашается с мнением автора и Е.В. Жердев, вводя понятие «альтернативного», «метафорического», «нового» дизайна, строящегося на гротескной стилизации, тесно связанной с ассоциативным восприятием.

Соответственно, можно обозначить разницу между понятиями «стилизация» и «гротескная стилизация» в принципах восприятия формируемого образа. «Стилизация» опирается на рациональный анализ и интуицию, создавая социально-психологический проект ожидаемого воздействия и находя соответствующую ему трансформацию формы оригинала, фантазируя в разработке смоделированного формообраза. Гротескная же стилизация в основном базируется на ассоциативном восприятии, которое «в дизайне поднимает большие духовные пласты в сознании потребителя. С одной стороны, в дизайне есть форма, связанная с функциональным назначением, но есть и семантика, вызывающая сложные смысловые ассоциации. Дизайн приобретает характер замысловатой игры, утрачивая свою предметную природу, становясь системой знаков» [12, с. 224]. При этом творческая гротескная стилизация строится на внесении в семантику проектного образа метафор. «На уровне семантики метафора становится оригинальной, индивидуальной, личностной, кодифицируемой художественной концепцией, которая требует своего раскодирования, то есть раскрытия авторского содержания в форме изделия и прочтения его потребителем» [11, с. 223].

Рассматривая категорию гротеска, воспользуемся ссылкой Н.И. Барсуковой на А. Цукера в определении «сущности гротеска

как целостной системы гиперболизированных образных антиподов, компоненты которой образуют новое интегративное качество – логический алогизм» [13, с. 218]. В соответствии с обозначенными изменениями отмечаем расширение методов дизайн-проектирования в современной постмодернистской культуре. Многие авторы, изучающие проектную культуру постмодерна, выделяют такое явление как «ирония в дизайне». Так, А.Г. Раппапорт в своем «3-м дизайне» отмечает, что «ирония, возникшая в русле антидизайна, изменила и уровни его языкового осмысления, над языком дизайна появился рефлексующий его метаязык», отмеченный «театрализацией» дизайна, который в свою очередь предоставляет больше возможностей для индивидуализации пространства. «Если в пределах простейшего «хорошего дизайна», то есть дизайна, выполненного в соответствии с нормами функционального и фешенебельного потребления, индивидуализация потребления могла осуществляться через количество вещей и их стоимость, то в игровом и рефлексующем дизайне открылись возможности и для «бедного» (в соответствии с «бедным искусством»), но богатого воображением комбинаторного дизайна [13]. Соглашается с его мнением и Н.И. Барсукова отмечая, что «постмодернистский дизайн формирует среду, в которой человек должен постоянно задавать вопрос: где он находится, и что он видит, и ответ оказывается неоднозначным. При этом посетитель «вовлекается в процесс», культурный диалог и превращается в зрителя, имеющего право на критику и собственное мнение, что и позволяет делать ему в данной ситуации выбор» [14, с. 224].

Также, важным для нашего исследования являются утверждения Ч. Дженкса, который отмечает, что в гротескных решениях оформления пространства «остроумие определяют как «неожиданное сочетание идей» и чем невероятнее, но острее это соединение, тем больше оно поражает и остается в памяти» [15, с. 43]. Особое место автор уделяет роли метафоры в формировании образа пространства. «Мы читаем метафоры сразу же без труда и, несомненно, мастерство художника зависит от его способности вызвать к жизни наш запас визуальных образов так, чтобы мы даже не осознавали его намерение. Возможно, для него это тоже в некотором роде подсознательный процесс» [15, с. 47]. Для нашего

исследования важно введение в дизайн Ч. Дженксом понятия «намекающая метафора», которая охватывает много различных вещей сразу и способна наводить на мысли, а значит, насыщает интерьер эмоциональным смыслом.

В исследованиях ученых отмечается, что иронию можно рассматривать как принцип создания художественного образа, в котором наиболее ярко отражаются ассоциативные, образные моменты. Это явление разными учеными определяется по-разному. У А.Г. Раппопорта и Паоло Портогези это «ирония», у П. Голдбера – «творческий коллаж», у Е.Б. Новиковой – «иррациональный дизайн». Роберт Стерн в своей статье «Возле края постмодернизма» вводит такое понятие как «аллюзионизм». Это явление исторического и культурного отголоска поколений в дизайне. «Аллюзионизм допускает, что есть уроки, которые необходимо взять у истории. Особо следует отметить в этом подходе, что «постмодернистская аллюзия может иметь много разновидностей – от сценографического возрождения всего настроения до внесения в новое произведение распознающихся фрагментов прошлого с семантической или чувственной целью» [337].

В аспекте раскрытия приемов создания образа в постмодернистской культуре особого внимания заслуживает исследование Н.И. Барсуковой «Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX – начала XXI веков» [14]. Ценным для нашего исследования будет выявление автором приемов реализации гротескного метода в решении проектного образа. Ссылаясь на исследования автора, мы выделим основные приемы формирования художественно-образного содержания объекта в рамках гротескного иносказательного метода:

– **парадокс** как явление, благодаря которому возможно «одновременное сосуществование противоположностей, взаимоисключающих и приобретающих порой характер взаимного отрицания, являясь проявлением логического алогизма;

– **аллюзия**, как прием передачи художественно-образного содержания образа «детальными, принадлежащими другим историческим стилям»;

– **коллажность** как рациональная комбинаторика, с возможностью перестановки и совмещения отдельных элементов;

– **ассоциативность** как сложная система символов при реализации образа, основывающаяся на смысловых связях, вызывающих ассоциации и еле уловимые ссылки.

Согласимся с мнением автора, что «в средовом дизайне используются приемы театрализации, сценарного моделирования, которые, не меняя исходной драматургии построения средовых систем, могут получать разное истолкование. Тут действует игра, мимикрия, маскировка, высвечивается возможность безграничной, вплоть до парадоксальности, рационально-игровой комбинаторики» [14, с. 221]. В поддержку данной теории приходят исследования психологов Томпсона и Пайвио (1994) показывающие, что комплекс изображений, звуков т.д. дают эффект суммации в памяти, что способствует запоминанию предлагаемого образа надолго.

И.А. Розенсон проводит аналогию раскрытия образа в дизайне и в поэзии, обращая внимание на сходство воздействия тропов (выработанного в поэтике особого способа повышения выразительности). Троп – двуплановое употребление слова, реализующее одновременно два его значения: буквальное и иносказательное. «Возможно, путь усиления образной выразительности во всех сферах творчества имеет общую природу, и привнесение в методологию дизайна приемов поэтики или стилистики – это не просто использование метода заимствования аналогий, но закономерное применение общего художественного принципа» [16, с. 75]. Особое внимание автор обращает на то, что в постмодернизме допустима интерпретация любых «народных» приемов, «это не примитивный плагиат, а очень сложная система заимствования и переосмысления, которая, как и все ценное в культуре, имеет свои генетические корни. Вся фольклорная культура строится на бесконечном варьировании одних и тех же образов и сюжетов ... человечество уже создало такое множество объектов «второй природы», а современные средства информации обеспечили им такую массовую доступность, что стало естественным рассматривать их как первичный материал и творить новые произведения, сопоставляя, трансформируя, комбинируя содержащиеся в них и уже обросшие аллюзиями и ассоциациями образы и сюжеты» [16, с. 126].

Критик постмодернизма Г.Л. Тульчинский так трактует стадии смысловой динамики в данном направлении:

- изменение привычного на необычное за счет изъятия его из привычного контекста восприятия;
- игра с абстрактными смыслами и значениями;
- выстраивание нового смыслового ряда из отстраненных смыслов (монтаж, агрегация, новый синтез, новая функция) [17, с. 35–53].

Данные пути становятся главными в инновационном современном дизайне предметно-пространственной среды, ставящем главной целью поиск нестандартных решений. Рассматривая иронию как одно из средств создания художественного образа в этно интерьере, мы опираемся на выводы И.А.Розенсон, что присущий постмодернизму стиль художественного мышления включает следующие свойства: метафоричность (включая эстетику нонсенса и абсурда), ироничность (но не сарказм), полистиличность (но не эклектику), следование эстетике деконструкции, то есть использование готовых форм в построении авторского текста (но не плагиат), внимание к историческим и этническим реалиям.

Другой прием трансформации народных приемов при формировании образно-стилистических характеристик состоит в стремлении, по возможности, полностью сохранить элементы народной культуры, традиционные приемы организации пространства. Данный прием характерен как для интерьеров, спроектированных в 70–80-е гг., так и для современной предметно-пространственной среды. В.П. Уренев отмечает, что на дорогах Украины, Прибалтики, Молдавии, Белоруссии в 70-е годы XX ст. построено много магистральных предприятий общественного питания. Стремление к сохранению национальных традиций делало архитектуру весьма разнообразной. Сохранялись и выявлялись элементы архитектуры, нехарактерные для дизайна того времени.

Исходя из вышесказанного сделаем вывод, что с конца XX в. наблюдается практический интерес к использованию принципа гротеска при решении образа пространств кафе и ресторанов, решенных в этнической стилистике. В этот период большое внимание с научной точки зрения уделяется методам и приемам культуры постмодернизма. Обращаясь к этнической теме при проектировании среды, в творчестве авторов часто находят отражение процессы, косвенно касающиеся дизайна среды. Повышенный интерес к этнической

тематике при проектировании кафе, ресторанов, наблюдающийся последние 20 лет, свидетельствует об экономической конкурентоспособности предприятий общественного питания, выполненных в данной стилистике. Также большое влияние оказывают историко-географические процессы, благодаря которым расширяются границы культурной диффузии и появляется возможность изучать аутентичную «экзотическую» культуру в первоисточнике.

Опираясь на исследования культурологов, искусствоведов и философов, установлено что художественный образ глубоко укоренен в культуре, поэтому его формирование и восприятие наиболее полно раскрываются лишь внутри определенной эстетической системы. Для дизайна предметно-пространственной среды важно, что художественный образ рождается в процессе коммуникации автора и зрителя, а оценка образа зависит от подготовки и ориентации воспринимающего сознания. Поэтому «этнический» образ воспринимается зрителем на генном уровне. С точки зрения психологии восприятия художественный образ в пространстве одномоментно воспринимается зрителем, минуя логический уровень. Для дизайнера художественно-образное моделирование пространства, в отличие от логического, основывается не на рациональном учете всех необходимых факторов, а прежде всего на эмоциональном, интуитивном и целостном видении конечного результата творчества. Трансформирование традиционных народных приемов оформления пространства создает условия для формирования эмоционального и интеллектуального впечатления, строящегося на единстве образного и функционального назначения интерьерера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чеснов Я.В. Обычаи, традиции и преемственность поколений. М.: Высшая школа, 1976. 216 с.
2. Гегель Г. Эстетика. Т. 3. М.: Искусство, 1968. 312 с.
3. Гасвська Т. І. Народна обрядовість в незалежній Україні: автореф. дис. на здоб. ступеня канд. історичних наук.: 17.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2006. 23 с.
4. Розенблюм Е.А. Художник в дизайне. М.: Искусство, 1974. 227с.
5. Новикова Е.Б. Интерьер общественных зданий: художественные проблемы. М.: Стройиздат, 1991. 366 с.
6. Мыльников А.С. Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л.: Наука, 1989. 304 с.

7. Иконников А. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М.: КомКнига, 2006. 352 с.
8. Раннев В.Р. Интерьер. М.: Высшая школа, 1987. 232 с.
9. Чепурова О.Б. Художественный образ в дизайн-проектировании объектов культурно-бытовой среды: автореф. дис. на соискание степени канд. Искусствоведения. М., 2004. 179 с.
10. Уренев В.П. Предприятия общественного питания. М.: Стройиздат, 1986. 176 с.: илл.
11. Минервин Г.Б. Дизайн: иллюстрированный словарь-справочник. М.: Архитектура-С, 2004. 289 с.
12. Устюгова Е.Н. Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2003. 260 с.
13. Раппопорт А.Г. Архитектура и эмоциональный мир человека. М., 1985. 208 с.
14. Барсукова Н.И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX – начала XXI веков: дис. доктора искусствоведения. Москва, 2008. 367 с.
15. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.
16. Розенсон И.А. Основы теории дизайна. СПб.: Питер, 2006. 224 с.
17. Тульчинский Г.Л. Национальная идентичность: социально-культурные технологии формирования // Диалог культуры: управление социально-культурными процессами, 2011. – С. 293–297.

МОЯ ДУША ОСТАЛАСЬ С ВАМИ...

(о художнике Д.О. Оздоеве)

Х.М. Акиева

Аннотация. В статье рассматриваются стилевые особенности произведений Дауда Османовича Оздоева, народного и заслуженного художника Ингушетии. Философское осмысление нартского эпоса послужило основой для замыслов мастера, воплощенных средствами станковой живописи в пейзаже, портрете и сюжетных картинах.

Ключевые слова: этническое своеобразие, народная мифология, авторский стиль, живописные полотна, эстетические ценности

MY SOUL IS WITH YOU

H. Akieva

Abstract. This article discusses the stylistic features of the works of Daud Osmanovich Ozdov, People's and Honored Artist of Ingushetia. The

philosophical understanding of the Nart epic served as the basis for the master's ideas, embodied by means of easel painting in landscapes, portraits and narrative paintings.

Keywords: ethnic identity, folk mythology, authorial style, paintings, aesthetic values.

17 сентября 2014 года в Государственном музее изобразительных искусств Республики Ингушетия открылась персональная выставка «Моя душа, осталась с Вами» живописца Дауда Оздоева. Смысловая глубина названия выставки раскрылась позже, когда художник ушел из реального мира. Трагедия произошла 10 апреля 2014 года и слова «Моя душа, осталась с Вами» стали пророческими. Для культурного мира ингушского народа смерть Дауда Оздоева – невосполнимая потеря. Он завещал горячо любимой родине самое дорогое, что есть у художника – свои картины. На полотнах, создаваемых автором на протяжении жизни, в той или иной мере был воплощен его сложный путь исканий и становления. Дауд Оздоев запечатлел в произведениях виды прекрасной природы Ингушетии, передал свое восхищение образами национальных героев и преклонение перед духовным наследием предков. Многие сюжеты его картин были основаны на реальных событиях и фактах. Часть работ посвящалась мифам и легендам ингушского народа. В своих замыслах художник видел их в романтической интерпретации.

Творчество Дауда Оздоева вошло в историю изобразительного и декоративно-прикладного искусства Республики Ингушетия, но еще не исследовано в целом. В данной статье, автор перелистывает страницы творческой биографии художника от юности до профессионального становления.

Дауд Османович Оздоев родился в 1959 году в селе Алексеевка Целиноградской области Казахской ССР. После рождения мальчика, его семья возвратилась на родину в поселок Карца Пригородного района Северной Осетии. В 15 лет юноша впервые пришел в художественную школу. Здесь произошла его встреча с талантливым профессионалом и прекрасным педагогом Н.М. Сухиновым. Это событие определило судьбу Д. Оздоева. Учитель открыл в будущем художнике природное дарование и умело поддерживал его желание рисовать. Постоянный и упорный труд юноши давал положительные результаты. Всего через год обучения в мастерской

Н.М. Сухинова, Дауд Оздоев стал участником Республиканской художественной выставки в г. Орджоникидзе. Первое признание принесла молодому живописцу картина «Призыв». Дауд Оздоев получил диплом «За лучшую работу». О выставке и ее победителях была написана статья в газете «Молодой коммунист». Советы педагога и большой успех на первой выставке убедили Дауда продолжить обучение. В 1977 году он решил поступать в Высшее учебное художественное заведение в Ленинграде, однако был призван в ряды вооруженных сил. Учиться мастерству он продолжил уже после возвращения из армии, посещая художественную студию В.И. Суворова. Замечательный педагог открыл для молодого художника такие техники как акварель и гуашь. Дауд Оздоев создал серии рисунков «Наброски танцующего», акварели «Гапурчик» и др.

Параллельно с обучением в художественной студии, Дауд брал частные уроки живописи у других мастеров, работающих в реалистическом стиле. В 1984 году он обучался у известных мастеров Ленинградской школы Т.К. Добровольской и Н.Г. Лебедева. В таком созвездии талантов трудно сберечь творческую индивидуальность, но Дауду Оздоеву (без конфликтов) удалось сохранить свое «Я».

Молодой художник пробовал себя в различных жанрах искусства: натюрморте, пейзаже, портрете. Работая в таком виде творчества как скульптура, он сделал большие успехи в области пластики малых форм. Также хорошо ему удавались акварели, среди которых можно назвать «Натюрморт с подсвечником», «Павловский пейзаж» и т.д. Ранние работы строгого академического плана позволяют видеть как развивались художественные навыки их автора, его уникальное восприятие и умение работать с натурой.

Изучение искусствоведческой литературы и произведений из собрания Государственного Эрмитажа оказали воздействие на дальнейший профессиональный рост художника. Копии с картин мастеров эпохи Ренессанса способствовали освоению творческих приемов и особенностей их стиля, передачи колорита, света и тени. Работая над созданием копий с полотен широко известных художников, Д. Оздоев уделял особое внимание произведениям П. Рубенса, исследуя присущий ему своеобразный спектр оттенков

красочного слоя. Также его внимание привлекал непревзойденный в своей области творчество А. Дюрер.

В начале 90-х годов Д. Оздоев много и плодотворно работал в таких жанрах, как пейзаж и сюжетно-тематические картины. В этот период он изучал живопись голландских и фламандских художников. Под впечатлением от их творчества, мастер освоил новые для себя жанры: портрет и натюрморт.

В 1994 году художник несколько месяцев жил в США, где выставлялся в двух галереях: «DIZAIN-ART» (Хьюстон) и «WEB-GALLERY» (Кросби). Его искусство вызвало живой интерес и имело большой успех. В 1996 году вместе с другими петербургскими художниками Д. Оздоев стал участником выставок в Финляндии и Германии. Огромен успех его произведений в этих странах. В этом же году, он получил предложение о проведении

персональной выставки в Государственном музее изобразительных искусств Ингушетии. Эта экспозиция картин показала, что Дауд Оздоев прошел определенный этап на своем пути философского осмысления мироустройства, многое пережил и понял. Ему удалось освоить профессиональные средства и техники, переработав проверенные временем достижения признанных художников разных эпох. В зрелости живописец обрел свой индивидуальный творческий стиль. Воплощая замыслы, он нашел собственные приемы и средства построения композиций и колористического решения картин.

Живопись Дауда Оздоева свободна и непосредственна. Создается обманчивое впечатление, что картины были написаны легко и быстро, но это не так. Художник находился в долгом и напряженном поиске своего видения сюжета. В работах, относящихся к бытовой тематике ощущается удивительная искренность автора, даже в обыденном ему удавалось выявить прекрасное. Романтическая идеализация доминирует в картинах «Это» (х.м., 110×90); «Пейзаж с цветами» (х.м., 103×73); «Весна» (х.м., 104×84,5). На многих полотнах, написанных на бытовую тему, раскрывается возвышенный духовный мир персонажей. Так, Д.Оздоеву удалось передать восторг подростков, любующихся красотой сада. Художник запечатлел их в оригинальной композиции: один мальчик стоит под деревом, другой – взобравшись на ветку,

срывает плоды. На изумрудной траве отдыхает верный пес. На заднем плане дан фрагмент берега реки. Автор виртуозно передал воздушное пространство, склоны гор и поток воды, но лучше всего ему удалось дети, их улыбки и радостные взгляды. В центральной части полотна «Пейзаж с цветами», на фоне жилого дома мастер создал образ, сидящего в непринужденной позе, очаровательного мальчика в шляпке, одетого в белую рубашку, контрастирующую с темным цветом безрукавки. Красивой формы голубые глаза и темные дуги бровей привлекают внимание зрителя к правильным чертам его выразительного лица. Желтый цветок в руках мальчика, как и брюки того же окраса создают красочную праздничность. В перспективе дан вид всего села: дорога, дома, ближайшее строение – фрагмент жилища, принадлежащего семье художника. Видна скамейка с сидящей на ней, спиной к зрителю, пожилой женщиной. Художник демонстрирует связь поколений и единение с природой так, что обычный пейзаж читается как его видение мироздания. Продолжением бытовой темы является полотно «Весна». Мастер эффектно передал полихромии цветущих деревьев и птиц, вспаханное поле и склоны гор, вызывающих восхищение богатой растительностью. На фоне этой нерукотворной красоты изображена молодая женщина, ведущая за уздечку белого коня. Художнику удалось создать впечатление спокойной размеренности происходящего. Живописец воплотил гармоничный мир, где в радости пребывает все живое. «Великая сила искусства – волновать душу человека, вызывая его устремления к добру и свету, – основана именно на этом, высоком значении образов» [1, с. 79]. Это состояние верно отражает искусствовед В.В. Ванслов: «Субъективистский же подход к прекрасному заключается в сведении его к ощущению, чувству, оценке, то есть к человеческой реакции на предмет, в которых якобы нет ничего объективно-прекрасного [...] прекрасное существует в качестве [...] и человеческая субъективность является предпосылкой его усмотрения и наслаждения им [...] прекрасное и по содержанию, и по форме объективно» [2, с. 178].

Д. Оздоев создал такие живописные произведения как: «Пейзаж с радугой», «Цыганские дети», «Рыцарь. Смерть и Дьявол», «Переселенцы», «Изгнание Агари» и т.д., в которых проявляется уверенность зрелого мастера. Вызывают размышления пейзажи

художника: «Вечер» (х.м., 40×35), «Зимний этюд» (к.х.м., 45×36), «Ущелье реки Асса» (х.м., 50×88,5), «Ущелье реки Чанты-Аргун» (х.м., 77×50). Каждая работа характеризуется умело построенной композицией, автор создал перспективу пространства, также искусно ему удалось воспроизведение природных форм. Цветовая гамма на полотнах передает фактурность лесного массива, горных склонов и берегов рек. Свето-теневое решение подчеркивает неповторимый абрис и объемность каждого объекта природы. Произведения Д. Оздоева отражают оригинальную мысль В.В. Ванслово, о том, что: «Простота – одно из главных качеств красоты» [3, с. 226].

Полотна Д. Оздоева завораживают торжеством цвета. Пространство и время, земля и небо – в качестве антологических единиц – вот те объекты, которые захватили внимание художника и воплотились в таких картинах, как «Кавказская легенда» (х.м., 88×127,5); «Священная груша» (х.м., 76×102); «Латар-Тохар» (х.м., 67×49). Образное видение поднимается в них от мифического аллегоризма до символики широких философских обобщений. Благодаря ритмической повторяемости изобразительных элементов, категории пространства и времени разворачиваются в космическом исчислении. В работе «Кавказский водопад», художник осмысливает мифологию ингушского народа. Внимательному взгляду зрителя откроется образ горца в белой черкеске, возникающий в силуэте горного хребта. У самого края другого склона стоят серны, из трещины скалы струится водопад, на который смотрит царственный олень, другой грациозный зверь лежит на траве у подножия горы. Д. Оздоев с большим мастерством передал фактурность горных склонов и водяного потока. Он запечатлел романтический уголок природы – идеализированный растительный и животный мир. «Прекрасное в искусстве – есть высшая, наиболее развитая и совершенная форма прекрасного так, что прекрасное в природе мыслитель рассматривает лишь как «рефлекс красоты, принадлежащий духу» [4, с. 9]. Эти слова философа Гегеля можно применить к характеристике пейзажей Д. Оздоева. Полотно «Священная груша» – наводит на размышления о том, что великолепный окружающий мир надо сохранить для будущих поколений, ибо он хрупкий и использовать его богатство следует бережно и рационально. Центральное место в композиции на переднем плане

картины занимает спиленная груша, видны ее корни. Живописец усиливает впечатление обреченности дерева, изобразив рядом беззащитный молодой росток. В дальней перспективе даны средневековые башни, над которыми раскинулось голубое небо с белоснежными облаками, уводящие зрителя ввысь – к бесконечному свету. Мастер глубоко переживал гибель дерева и передал это чувство нам. Исследователь Лиманцева точно описывает это состояние: «Образы прекрасной природы [...] художник одухотворяет пафосом своих идеалов, чувств и мыслей, передает в них свои раздумья, окрашивает их музыкальной настроенностью своих эмоциональных переживаний со всеми присущими им переливами, оттенками, тонкими нюансами чувств, то есть рисует их поэтически просветленными» [5, с. 33–34]. Жанровый аллегоризм Д. Оздоева получил такую обобщенность по форме и содержанию, что практически перешел в новое символическое качество.

Живописец любил родную кавказскую природу с ее красотами гор, необозримыми далями лесов, прозрачными водами рек, самобытной поэзией исторических селений. Национальные мотивы более всего можно ощутить в таких произведениях посвященных народному эпосу как «Ущелье реки Асса», «Чудесный источник Хаврахий», «Старинная мелодия», «Рассвет».

В качестве духовного наследия художник оставил своему народу воплощенные в произведениях представления о красоте, вере и добре. Фонды Государственного музея изобразительных искусств Республики Ингушетия пополнились 24 полотнами Дауда Османовича Оздоева. Среди них картины: «Возчик камней» (х.м., 127×87), «Фортуна» (х.м., 91×110), «Адонис и Венера» (х.м., 84×90), «Пейзаж с радугой» (х.м., 127×88), «Золотой телец» (х.м., 68,5×98), «Изгнание Огары» (х.м., 67,5×49), «Античный миф» (х.м., 123×93) и др. Каждое из данных произведений требует исследовательского анализа, раскрывающего индивидуальные черты творчества Дауда Османовича Оздоева.

Как пишет Т. Малинина – ведущий научный сотрудник Государственного Эрмитажа, Член Союза Художников России: «Оздоев продолжатель традиций реалистической школы живописи XIX–XX вв. Он освоил трудным путем опыт западноевропейских и русских художников осознав себя как часть мирового наследия,

создав свой собственный стиль, свою технику, манеру красочной палитры» [6, с. 2].

Список выставок, на которых демонстрировались произведения Д. Оздоева, свидетельствуют о популярности художника.

1998 г. – участие в выставке «Художники Республики Ингушетии», г. Уфа;

2000 г. – персональная выставка в Государственном музее краеведения им. Т.Х. Мальсагова РИ, г. Назрань;

– участие во Всероссийской выставке «На встречу третьему тысячелетию». Дом художников г. Москва;

– пленэр в Джейрахском районе, отчетная выставка в РИ;

– «Осень-2000» – выставка, посвященная женскому празднику «Сесарий цей» в РИ, г. Назрань;

2001 г. – персональная выставка в Мраморном зале Российского Этнографического музея, г. Санкт-Петербург;

2002 г. – участие в Международной программе «Клуба профессионально активных женщин», пленэр в г. Краков;

2003 г. – Ингушское региональное отделение Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России». Участие в выставке «Игра воображения», с. Майское, Пригородного района, СО;

– участие в выставке «Творчество женщин Ингушетии», Государственный музей изобразительных искусств РИ;

– участие в 3 Межрегиональном празднике ремесла Юга России в г. Владикавказ;

– «Меж двух миров: творческое пространство кавказской женщины между культурой традиции и культурой европейской цивилизации». Пленэр-семинар в Тамисске. Выставка в г. Владикавказ;

– участие в выставке «Мир Кавказу», г. Москва. Участие в выставке, посвященной 300-летию Санкт-Петербурга в г. Санкт-Петербург.

Тематика живописных полотен, реальное восприятие окружающего мира, непосредственное общение с портретируемыми и участие самого автора картины в отражаемом сюжете – вызывает у зрителя глубокие позитивные эмоции. Очень тонко эту особенность отмечает Народная поэтесса Республики Ингушетия – Раиса Дидигова:

Народный дух тебя взрастил...
К признанию путь – непререкаем;
Неподражаемый твой стиль
Легко повсюду узнаваем [7, с. 18]

В 1998 году Дауд Оздоев получил звание «Народный художник Республики Ингушетии», а 4 июня 2012 году глава Республики Ингушетия Ю.Б. Евкуров наградил его орденом «За заслуги».

Созданное годами неустанного труда творческое наследие Дауда Османовича Оздоева является национальным достоянием Ингушетии. Основными принципами жизни художника были: честь, достоинство и добро. В каждом произведении раскрывается авторская мысль о прекрасном – любви к человеку и окружающему нас миру природы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лиманцева С.Н. Поэтическое в искусстве. М., 1966. С. 79.
2. Ванслов В.В. Что такое искусство. М., 1989. С. 178.
3. См. Ванслов В.В. Указ. соч. С. 226.
4. Гегель Г.-В.Ф. Эстетика. М., 1968.
5. Лиманцева С.Н. Поэтическое в искусстве. Москва, 1989. С. 33–34.
6. Малинина Т.Г. Каталог. Персональная выставка «Путешествие на Кавказ». Живопись. Графика. Открыта с 31 октября по 18 ноября. Санкт-Петербург. Смольный, 2001.
7. Дидигова Р. Сборник стихов. РИ. Назрань. 2002.

АРХАИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ АПАНДИ МАГОМЕДОВА

Д.А. Дагирова

Аннотация. Апанди Магомедов является сегодня не просто ведущим и известным художником в республике, но и одним из главных идеологов большого и глубокого диалога с традиционной народной культурой, открыв и уяснив для себя главные генетические основы ее существования – это ритм и структурность. Народная культура, «народное тело архаики» открыли Апанди простую, но главную истину – о том, что весь миропорядок – от легенды и молитвы, от орнамента ковра и «архитектуры»-фактуры кизяков – не архаический хаос, а строгий порядок, где главным законом выступает ритм.

Статья посвящена обзору как творческого стиля художника в целом, так и одного из этапов его последовательной творческой эволюции.

Художник планомерно и последовательно, расширяя и привлекая все новые материалы и технические приемы, от проекта к проекту изучает суть и закономерности структурно-ритмичной основы бытия горца. От первых живописных абстрактных полотен, исполненных в стилистики ковровой фактуры художник перешел к малым формам и «архитектурному» рельефу, как прообразу узелка. В начале 2000 Апанди открывает для всех еще один ритмический пласт – это предмет «кизяк» и выложенные для хранения из него архитектурные народные формы. Кизяки дали мощнейшее поле для творчества современного художника, его абстракция обрела еще большую осознанность и прямой контакт с прошлым. Проект «Мовлид», следующий этап – продолжение разговора о упорядоченности и особой структурной сетке традиционного общества – но теперь уже через обряд «мовлид», построенный на многократных линиях и дистанциях в едином поле.

Ключевые слова: Дагестан, кизяк, мовлид, галерея, Апанди, абстракция.

ARCHAIC AND MODERN OF APANDI MAGOMEDOV

D. Dagirova

Abstract. Apandi Magomedov is one of the most famous and prominent artists in the republic and also one of the main ideologists of a big profound dialogue with traditional folk culture who discovered and clarified its principal concepts such as rhythm and structure. By means of folk culture and its archaic nature Apandi understood a simple yet essential truth about world order which is not an archaic chaos but is strictly controlled by rhythm, from legends to prayers and from carpet patterns to architectural facture of pressed dung (*kizyak*).

The article aims to review creative style of the artist in general, as well as one of the stages of his gradual creative evolution. The artist consistently explores the essence and patterns of structured and rhythmical everyday life of highlanders, expanding the scale of materials and techniques in all his projects. From the first abstract pieces performed in carpet facture stylistics, he switched to minor forms and architecture relief as a prototype of a knot. In early 2000s Apandi unveiled another rhythmical layer of pressed dung (*kizyak*) and architectural folk objects made of it. This material inspired the artist and made his abstract art more mindful and directly connected to the past. His next project «Mawlid» follows up this conversation about the order and the specific structure of traditional society through the ritual of mawlid, which is based on numerous lines and distances in the common field.

Keywords: Dagestan, pressed dung (*kizyak*), mawlid, gallery, Apandi, abstraction.

В основе горской цивилизации, ее сути и организации лежит ритуал. Ритуальный ритм. Он – стержень, на который нанизываются все составляющие жизни людей: быт, право, культура, вера. Все они находятся между собой в строгом иерархическом порядке, образуя извечную архаическую систему миропорядка страны дагов.

Нартовые усилия всего общества в их духовных, физических, материальных выражениях, при естественном подчинении и следованию существующего ритуального ритма создают и сохраняют те устойчивые формы собственной ментальности, которые и сегодня являются основными в поведенческом строе дагестанцев. Особый порядок, статика и ритм, равномерность и размеренность общего уклада естественны и целесообразны, обратив весь жизненный цикл в единый ритуал. Но архаический ритуальный ритм не стал догмой, застывшей на «археологическом» этапе. Особенность этого ритма позволяла во времени органично присоединять новые, но не свои ритуалы, законы, формы.

Наиболее востребованными стали те формы, ритм и порядок которых наиболее совпал с ритуальным ритмом горца. Наиболее органичными были явления сакрального толка, не противоречащие главным представлениям горца о вере. Тем более что с глубоких времен сакральное и обыденное в сознании горца неразделимо. В каждом движении, поступке. Любое действие – это в первую очередь ритуал, который тесно завязан с предыдущим и от которого зависти будущий. Нет ничего лишнего, есть только строгий порядок в виде четко работающих ритмов в общей цепи.

Первые вспомненные субстанции и явления жизни горца – кладка стены, орнамент ковра, надмогильный камень, танец, песня, архитектура, обычаи и обряды, адаты и праздники, заготовка сена и кизяка, изготовление масла и хлеба, рождение и смерть, молитвы и колыбельные – во всех этих разных сторонах жизни есть все же единый стержень – ритуальный смысл единого ритма. Я думаю, что столь примерное перечисление (а их гораздо больше) натолкнет зрителя на мысль о некоей взаимосвязи, продиктованной единым законом. Возможно, именно эти мысли много лет назад открыли для художника некую тайну, а вернее смысл самостного и общественного бытия. Данные мысли и рассуждения становятся

понятными, когда речь идет о творчестве дагестанского художника Апанди Магомедова.

Много лет назад Художник вступил в равноправный диалог с историей, с реалиями художественной культуры. Долго и профессионально работая с коврами, с тканями художник прочно усвоил категории структуры, ритма и статики как основы построения мира, как основы творческой самоидентификации, создание собственного художественного языка. Народная культура, «народное тело архаики» открыли Апанди простую, но главную истину – о том, что весь миропорядок – от легенды и молитвы, от орнамента ковра и «архитектуры»-фактуры кизяков – не архаический хаос, а строгий порядок, где главным законом выступает ритм.

И если оглянуться на более чем пятнадцатилетнюю практику профессионального искусства Апанди, то перед нами встает очень тонкая, последовательная, неторопливая, все углубляющаяся в постижении этого ритма-ритуала творческая эволюция. Пиком ее можно назвать представленный сегодня новый цикл автора, условно названный «Мавлид». Мне думается, что этот цикл свидетельствует не только о новом этапе в творчестве автора, но и о повороте (а может и перевороте) – как тенденция, в современном дагестанском изобразительном искусстве.

Автор самодостаточен, он подтвердил верность и истинность однажды нашедшего своего, естественного визуально-изобразительного языка, где главной доминантой выступает ритм. Все беспредметное искусство Апанди – это ритмованные композиции, концептуально не имеющие начала и конца, они не имеют рамы, границы, композиционных акцентов, они не завершены и не закончены. Их можно продолжать в любую сторону.

Переведенные в изобразительное, законы ритуального ритма дают нам не только ощущения и понятия прошлого, они предстают перед нами некими «текстами» на языке современных абстрактных форм.

Живописные «Истина», «Занал», «Сахъ», «Шамайим» и др. начала 90-х годов, казалось, были первыми, еще интуитивными поисками некоего общего, единого, сути горской цивилизации. Это были еще полуфигуративные, но глубоко содержательные композиции, в их пластическом живописном языке уже тогда домини-

ровали ритмические колористические построения. Практические опыты подтвердились, и следующим этапом стал длительный период создания рельефов – белых, черных, без названий и обозначений. Это были четко организованные структурированные фактуры. Простейшие природные материалы, взятые за основу творчества, были преобразованы автором в разнообразные пространственные формы, где главной доминантой, преобразованной эстетикой был ритм, категории статики, покоя, движения.

Выявленное, как опыт, было перенесено в область новых исследований автора – «вне временному» циклу Апанди «Посвящение кизяку» (2000–2002). Монументальные рельефы – инсталляции и рельефные картины. Здесь уже не только композиционные ритмы и структуры перекликаются с темой кизяка. Само «тело» этих артефактов сложено из частей материального мира: древесная мука, опилки, пигменты красок, клей. Этот странный, почти рукотворный замес – часть телесной, рельефной формы картин. Кизяк – как концептуальный и художественно богатый материал проделал у Апанди «странный путь от своей природной и окультуренной в народной традиции формы к существованию в новых формах искусства».

Производство – как ритуал, сохранение – как ритуал, источник тепла (жизни) – как ритуал, «форма-фактура-материал» – как ритуал, кизячные «орнаменты» и «ландшафты» – как ритуалы – взаимосвязанный цикл, круговорот, находящийся в вечном подчинении строго порядка «отеческого» ритма.

Апанди Магомедов, верующий человек, занимающийся искусством. Его творчество неотделимо от духовной практики, и это произошло не сейчас, это идет из детства. Обращение к теме «Мавлид», чье поверхностное прочтение может завести зрителя в плен «исламских приоритетов», является естественным логическим продолжением его исследований в области феномена ритуального ритма – как основы жизнедеятельности горской цивилизации.

Мавлид – как форма общественного единения для воздаяния благодарения и славы Всевышнему, лишь конфессионально (формально) является исламской, но абсолютно естественна и традиционна для архаичной горской цивилизации. Опыт общественных усилий в духовном и материальном – первооснова жизни в суровых

реалиях гор. Архаико-демократические традиции социального общежития, сохранение общинно-родового строя (сознания), любое действие, равно как и молитву предопределяли как усилие масс, общее дело, подчиняясь закону ритма, строгому родовому порядку.

Исламская традиция Мавлида (молитва, праздник – покой, умиротворение, обычай), интересует художника именно с точки зрения единства миропорядка. Его «Мавлид» – ритуал в Идеале. Художник не занимается ревизией, не борется за чистоту веры (хотя уж больно часты сегодня расхождения на практике). Он ищет и находит общие нити, глубинные основы бытия в реальном времени своего пространства и космоса. Полотна Апанди – представления о чистоте и красоте человеческих намерений, усиленных многоголосьем молитвы.

Именно тема определила средства и формы ее прочтения – живопись – мягкая, пластичная, и большие форматы картин. Узнаваем авторский стиль – фактурные ткане-образующие структуры, доминирующие категории ритма и статики, покоя и равновесия. Полотно-сетка, ячейки-маленькие организмы, модули. При всей кажущейся композиционной простоте, их количество и качество создает ощущения состояния покоя, умиротворения, возвышенно-трепета.

Прямоугольник-квадрат, взят за основу беспредметного – как идея об идеальном порядке и равновесии. Четкие, но мягкие ряды с внутренней графической организацией, многократно повторяясь несут в себе монотонный образный эффект движения, некоего визуального мистического поля, вводящие зрителя в особые состояния. Некие композиционные акценты внутри каждого модуля также во множестве чередуются двумя попеременными рядами – модули утяжелены то верхним, то нижним «углом» сходного, но контрастно с общим полотном цвета. Они усиливают ритм, но сохраняют общую динамику заданного движения. Это как на мавлиде – когда ты часть всех, и, одновременно, наедине с молитвой. Твой ритм и твой покой – естественное выражение древнего ритуала.

Холодная палитра белого, размешанного в серо-синем, плюс синие блоки «углов» – палитра цельности, ясности. Художник нашел и показал не только ритм мавлида, молитвы, но точно, на мой взгляд, нашел ее и цветовой символ. Это энергия, управле-

мая силой невероятных эмоциональных и духовных усилий людей. Удивительная гармония линии и цвета мгновенно вызывает намерения....

А еще – мне слышится колыбельная, песня... Видится, ковер, стена, земля, четки, текст. А, впрочем, все и есть ритуал, каждый в себе и все вместе. Их ритмы совпадают, либо гармонично чередуются в жизни каждого из нас, организуя порядок, не хаос.

Картины художника – живопись и графика вызывают еще более глубокий ряд ассоциаций, но хочется, чтобы толчок, заданный автором подвинул зрителя к собственному осмыслению не только увиденного перед собой, но и вокруг.

Поняв этот ритм, приняв его как основу, вы обретаєте состояния полной гармонии, как после молитвы, ибо нет ничего ценнее того, как понимание себя в системе собственных (родовых) архаических порядков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петенина Т.П. Статья к каталогу выставки «А-2» (Магомедов А., Сутьянов И.-Х.). ВЗ СХ РД. Махачкала. 1995.
2. Августович Ю.А. Структурно-магические рельефы и объекты Апанди Магомедова: статья к каталогу выставки «От чёрного к белому». Первая галерея. Махачкала. 1999.
3. Августович Ю.А. Ритуалы искусства и фантомы реальности: статья к буклету «Даги. Арт-Москва 2000». Первая галерея. Махачкала. М. 2000.
4. Хан-Магомедова В. От белого к чёрному. Структуры Апанди Магомедова. На пути к упорядочиванию хаоса первоначального мира: статья к каталогу «Рельефы». М. 2000.
5. Гамзатова П.Р. И ритм отчества нам сладок и приятен: статья к каталогу «Вне времени. Посвящение кизяку». М. 2001.
6. Круг. Современные художники Дагестана. Ретроспекция 1970–1990-е годы: альбом, вст. статьи В. Мейланда, В. Хан-Магомедовой, Л. Бажанова, сост. М. Кажлаев. М. 2001.
7. Дагирова Д.А. Архаика и современность Апанди Магомедова: вст. статья к каталогу выставки «Мавлид». Первая галерея. Махачкала. 2003.
8. Изобразительное искусство Дагестана: краткий исторический очерк, сост. и текст Д. Дагировой. ДМИИ. 2015.
9. Преодоление горизонга: каталог выставки, вст. статьи В. Пацюкова, Г. Тебиевой, Д. Дагировой. СКФ ГЦСИ – РОСИЗО, Владикавказ. Первая галерея, НМ РД, Дагестан. 2017.
10. Игра: каталог Апанди Магомедова, авторы текстов И.-Х. Сутьянов, М.Д. Кажлаев, В.В. Пацюков. М. 2019.

11. Петенина Т.П. Аварская традиционная культура и современное изобразительное искусство // Возрождение. 1995. № 2.

12. Августович Ю. Структурно-магические рельефы и объекты Апанди Магомедова // НаДИ: сб. статей. Махачкала. 2005. № 1.

13. Петенина Т.П. Пространство и время Апанди // НаДИ. Первая галерея. 2016. № 2.

14. Петенина Т.П. «Контрацепция» как защита от бездуховности // Дагестанская правда. 1994. 10 сентября. № 180.

15. Дагирова Д.А. Ретрансляция Апанди Магомедова // Молодёжь Дагестана. 2017. 10 февраля.

ЖИВОПИСНЫЕ И ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В КОВРОВЫХ ИЗДЕЛИЯХ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МАСТЕРА ЭЛЬДАРА МИКАЙЛЗАДЕ

Ф.А. Мир-Багирзаде

Аннотация. В статье раскрываются роль и значение в становлении и развитии творческого метода мастера ковроделия Эльдар Хидаят оглу Микайлзаде живописных картин Саттара Бахлулзаде и орнаментальной системы азербайджанского ковра, исследованного Лятифом Керимовым. Анализируются тематика и композиционные приемы ковровых изделий, посвященных жизни и творчеству указанных мастеров.

Ключевые слова: Азербайджан, ткачество, ковроделие, живопись, восточная миниатюра, орнамент.

PICTURESQUE AND ORNAMENTAL REMINISCENCES IN THE CARPET PRODUCTS OF THE AZERBAIJANI MASTER ELDAR MIKAYILZADE

F. Mir-Bagirzade

Abstract. The article reveals the role and significance in the formation and development of the creative method of the master of carpet weaving Eldar Hidayat oglu Mikayilzade of paintings by Sattar Bahlulzade and the ornamental system of the Azerbaijani carpet, studied by Latif Kerimov. The themes and compositional techniques of carpet products dedicated to the life and work of these masters are analyzed.

Key words: Azerbaijan, weaving, carpet weaving, painting, oriental miniature, ornament.

Эльдар Микаилзаде¹ внес значительный вклад в развитие национального изобразительного и декоративно-прикладного искусства Азербайджана. На становление мастера оказали огромное влияние две яркие творческие личности со своими неординарными работами – живописец Саттар Бахлулзаде² и исследователь азербайджанского ковра Лятиф Керимов³.

Заслуга С. Бахлулзаде состоит в том, что он создал свою школу и направление в живописи Азербайджана, именуемое импрессионизмом. Как говорил сам художник: «Для меня реализм – это

¹ Эльдар Хидаят оглу Микаилзаде (1956 г.р. с. Амирджаны) – художник-ковровед, график, дизайнер и живописец, создающий орнаментальные и сюжетные ковры. Окончил живописное отделение Азербайджанского художественного училища имени А. Азимзаде (1971–1975), обучаясь в его стенах у заслуженного деятеля искусств Азербайджана Хафиза Мамедова, затем окончил факультет художественного ковроведения в Азербайджанском Институте Искусства и Культуры имени М.Алиева (1978–1983). Член Союза художников Азербайджана с 1983 года, России с 2004 года и Международной ассоциации художников при ЮНЕСКО. Народный художник Азербайджана с 2018 года.

² Саттар Бахлулзаде (1909–1974). Учился в Азербайджанском художественном техникуме (1927–1931) и в Московском художественном институте (1933–1940) у Владимира Фаворского и Григория Шегалея. Считается одним из основоположников современной азербайджанской пейзажной живописи, а также основоположником азербайджанского импрессионизма, внёсшим значительный вклад в развитие азербайджанского пейзажа 1960–1970-х годов. Заслуженный деятель искусств Азербайджанской ССР (1960), Народный художник Азербайджанской ССР (1963). Имя Саттара Бахлулзаде носит одна из улиц города Баку. На родине художника в поселке Амирджаны, открыт дом-музей, в котором выставлены его личные вещи и копии картин. Над могилой С. Бахлулзаде в Амирджанах воздвигнут надгробный памятник из дерева работы народного художника, скульптора Азербайджана Омара Эльдарова». [6].

³ Лятиф Керимов (1906–1991) – «азербайджанский ковроткач, народный художник Азербайджанской ССР (1960) [2]. Автор трехтомника «Азербайджанский ковер», в котором даны расшифровка более 1300 разновидностей и элементов ковровых орнаментов, точная классификация и характеристика азербайджанских ковров, доказана принадлежность Азербайджану многих ковров персидской и кавказской группы, получивших мировую славу. Для огромного количества ковров были изданы идентификационные паспорта, для сотен из них была установлена подлинная страна-производитель, и народ-создатель» [8]. Керимов стоял у истоков создания школы национального ковроткачества и ковроделия, которую он мог сгруппировать по региональным школам с характерными ворсовыми и безворсовыми коврами и паласами. Преподавал художественное ковроделие в Азербайджанском Государственном Институте Искусств и Культуры имени М. Алиева.

свобода воображения, умение продлить на холсте свои переживания. Мне важно выразить правду жизни всеми способами. Но реализм – это не только приём, это и широта сердца художника, щедрость его натуры» [1, с. 14].

В азербайджанских коврах отражено прошлое и настоящее нашего народа. Ковроткачество – это вид искусства, который впитал культуру и обычаи народа. В древности мастера ткали ковры, основываясь на том, что они видели в природе, быту и практически не использовали готовые образцы узоров. Современные художники-ковроделы воплощают в коврах свои фантазии и мечты, обогащая древнее искусство новыми узорами, формами и содержанием. Э. Микаилзаде именно такой художник-ковродел. Бережно сохраняя традиции, мастер в то же время придает философское содержание своим произведениям. Э. Микаилзаде изучал рисунок и живопись под руководством великого азербайджанского художника С. Бахлулзаде, а ковроделие – у знаменитого мастера Лятифа Керимова, которые сыграли значительную роль в его профессиональном становлении. Как отмечают специалисты, Э. Микаилзаде привнес свое философское видение в веками сложившийся декоративный стиль ковров, а его произведения по праву занимают достойное место среди лучших образцов отечественного искусства» [3] Художник редко создавал портретные ковры, предпочитая сюжетные и орнаментальные. Конкретную идею, тему и философию ковра, по его мнению, выражает все – размеры, узоры, расцветка ковра. В работах мастера чувствуется и влияние европейской культуры» [7].

Саттар Бахлулзаде уже при жизни считался самым влиятельным художником Азербайджана XX века. Его колоритные и живописные картины останутся на века в памяти у многих азербайджанских и российских художников – его сверстников и будущего поколения. Живопись С. Бахлулзаде органически переплетена с традициями азербайджанского искусства. В творчестве художника, как отмечает американский историк Одри Альтштадт, доминируют нежные сцены Азербайджана, а окрашенные в «мягкие» цвета картины напоминают полотна импрессионистов конца XIX века. Полотна Бахлулзаде, как правило, интерпретируются как «национальные» картины. Уникальный живописный стиль ху-

дожника наравне с образами и ритмами азербайджанской классической поэзии, знаменитой тебризской миниатюры и азербайджанского ковра его питали лучшие достижения русского пленэрного пейзажа и пейзажа импрессионистов» [4, с. 3].

С. Бахлулзаде любил изображать тёмные тутовые или гранатовые деревья на светлом фоне апшеронских песков, с наслаждением писал он выразительные по форме и цвету изгибы стволов декоративных деревьев. Особым своеобразием отличаются натюрморты С. Бахлулзаде. В ранние годы художник писал цветы: нарциссы и розы, тюльпаны и хризантемы. Позже его привлекали южные плоды: гранат, айва, шамама¹. Нередко художник изображал гранат или айву на фоне деревьев, гор, водопадов. Любил писать и рисовать большие деревья или ветки деревьев со спелыми красными или жёлтыми яблоками, крупные тёмно-красные гранаты на ветках согнувшихся под тяжестью плодов.

Есть у С. Бахлулзаде натюрморты, в которых гранаты или айва выразительно соседствуют с предметами азербайджанского национального быта – фаянсовыми сосудами, фарфоровыми разноцветными пиалами-кяса, с кувшинами, полными хризантем или иных осенних цветов. Плоды, цветы и утварь изображает художник на фоне полосатых или узорчатых тканей – джеджима, тирмы, набойки» [4, с. 11–12].

Рассмотрим ковры Э. Микаилзаде, копирующие масляные пейзажи и натюрморты С. Бахлулзаде. Ковродел посвятил знаменитому народному художнику несколько ковров: «Саттар Бахлулзаде и его друзья» (1982), «Саттар» (1999) и «Посвящение», в которых запечатлел внутренний мир Бахлулзаде, его красочные и колоритные живописные полотна.

Ковёр «Посвящение» отражает отношение художника, восторг и благодарность двум мастерам – живописцу С. Бахлулзаде и художнику-ковроведу, знаменитому искусствоведу Азербайджана Л. Керимову. В ковре излюбленные пейзажи и мотивы многочисленных предметов натюрмортов С. Бахлулзаде отражены в художественной кайме орнаментов Л. Керимова. В центре композиции ковра, как бы на заднем плане изображены цветочные и раститель-

¹ Шамама – разновидность круглых маленьких дынь.

ные узоры, а также элементы – хатаи, ислими, в которых проглядываются кипарисы, гранаты, видны сцены охоты придворных воинов с луками на животных – львов, газелей и джейранов, белых птиц, характерные для восточных миниатюр.

Кайму или бордюр ковра составляют две малые каймы из растительных орнаментов в форме хатаи и буты, и широкая кайма, в которой изображены орнаментальные элементы – ислими, хатаи, спиралевидные ветки, вошедшие в энциклопедический трехтомник Л. Керимова «Азербайджанский ковёр». В среднюю кайму бордюра ковра вписаны фрукты Азербайджана, из работ художника С. Бахлулзаде. В данной композиции ковра мы видим удачное сплетение древних восточных миниатюр и перевод их на символический язык ковра. Это позволило художнику Эльдару Микаилзаде в созданных им многочисленных коврах найти новые решения в поисках композиции ковров со своеобразным художественным вкусом.

В большой панораме ковра «Мечты Саттара Бахлулзаде» художник Э. Микаилзаде использовал 36 живописных полотен С. Бахлулзаде («Моя мама», «Джидыр дюзю», «Слёзы горы Кяпяз», «Мечта Земли», «Азербайджанская сказка», «Тутовое дерево», «Батабат», «Гюлюстан», «Дыни Джората» и другие). Бордюром этого ковра служит белая рамка – багет. Художник Э. Микаилзаде задался целью изобразить на ковре масляную картину о мечтах С. Бахлулзаде в интерьере на стене. Словно картина в картине, как в восточной миниатюре. Ковёр очень колоритен и многоцветен, что соответствует палитре художника Саттара Бахлулзаде. В нем всё сочетается гармонично – на белой скатерти мы видим продуманный коллаж из различных натюрмортов с колоритной национальной посудой – сатыл, кувшинами с цветами, ступкой для протирки пряностей, мяджмеи, сярпуши, на которых разложены дары щедрого Азербайджана – фрукты, плоды и ягоды: виноград, дыни, арбуз, айва, гранаты, яблоки. Левую часть полотна занимает изображение матери художника в белом одеянии и национальном платке – келагаи. Она сидит на ковре, олицетворяя Землю – мать, Родину, что является успешным решением данной композиции. Как говорил С. Бахлулзаде: «Две матери есть у меня. Первая – женщина, которая произвела меня на свет. Вторая мать это та, с которой я связан

всем своим существом – это земля Азербайджана. Земля с мощью Кёроглы, стойкостью Бабека, честью Физули, дерзостью Сабира» [5, с. 151]. Рядом в левом углу ковра изображён поднос с фарфоровым круглым чайником и национальными символическими стаканами в форме груши – армуды с лимонами и вареньями. В правой стороне ковра мы видим поднос, украшенный для весеннего праздника Новруз, с крашеными яйцами, разноцветными свечами, выпечками-сладостями (шекербура, гогал, пахлава и др.), традиционную проросшую зелень травы пшеницы-семени, обвязанную красной лентой. Рядом изображен деревянный круглый столик (юхайан) на подпорках, на котором раскатывают тесто скалкой (охлой), создающий ассоциации с приготовлением национальный мучных изделий к празднику.

В этом ковре ярко нашла своё воплощение и красота природы Азербайджана, в изображении которой мы видим изменения творческого почерка художника на протяжении 34 лет. Перед художником Э. Микаилзаде стояла нелёгкая задача – суметь соединить различные периоды творчества С. Бахлулзаде в единое эстетическое видение, что можно оценить как высокое искусство. В ковре есть одна деталь – изображение печальных и пронзительных глаз С. Бахлулзаде за розовыми горами Нахичевани – Бата-Бат, которые словно созерцают всё происходящее в картине.

Как и в ковре «Посвящение» в данной композиции ковра Э.Микаилзаде изобразил цветы, фрукты, плоды и ягоды, растущие на землях Азербайджана, цветущие деревья, горы в тумане. В правом углу картины изображён С. Бахлулзаде, сидящий на траве, словно усыпанной маками, с холстом, на котором он изобразил поэта Физули (заметим, что художник прекрасно владел поэзией классика азербайджанской литературы – стихами и газелями).

В левой части картины мы видим изображённые на ковре крепостные стены и Мардакянскую крепость, окутанную реками и водопадом, парящими белыми чайками и альбатросами.

Нижнюю часть ковра украшает этюдник художника, букет и корзина из цветов, как символ признания таланта его талант, а также столик с фотоаппаратом и тень от художника Э. Микаилзаде с распростёртыми руками, символизирующая сожаление о смерти учителя.

Ковёр Э.Микаилзаде «Сагтар Бахлулзаде и его друзья» (1982) посвящен жизненному пути и друзьям художника. Композиция ковра создана в плоскостной восточной миниатюре, в которой каждый сюжет самостоятелен и расположен ярусами друг над другом. Апшеронский пейзаж с крепостными замками и одноэтажными плоскими крышами белых домов занимает верхнюю часть ковра. Лужайки и фонтан дополняют этот пейзаж. Всю эту картину созерцает за своим этюдником на лоне природы художник С. Бахлулзаде. Центральную часть полотна занимают поэтические состязания, которые проводились во времена правления шахов. Среди изображённых в кругу придворных поэтов мы видим силуэты Вагифа, Физули, чьи выступления сопровождаются игрой музыкантов на кяманче, тютяке и уде в окружении шаха. В левой части ковра лошади – символ преданности и верности.

Над этими сюжетами мы видим цветущее дерево, под цветами и ветвями которого сидит, облокотившись на паласе-джеджиме, вдохновлённый поэт Альяга Вахид, сочиняющий стихи. Неподалёку от него слева изображён мужчина, который готовит еду на костре в большом чане. Справа – арабская вязь на песках, в которой прочитываются стихи из произведения Физули «Лейли и Меджнун». Там же изображён Меджнун в сопровождении старца и джейрана.

Переднюю часть ковра занимают сюжеты из повседневной жизни художника С.Бахлулзаде, его ближайшие друзья: чайханщик, заваривающий самовар; играющие в нарды и домино за столиком; музыкант с таром в руках за столиком с армудом и круглым чайником. В правом углу Э. Микаилзаде изобразил себя за ткацким станком. Кайма этого ковра состоит из двух малых полос из цветочного орнамента и одной большой широкой полосы, в которых вписаны такие элементы, как: кетебе, губпа, гандиль.

Ковёр Э. Микаилзаде «Лятиф Керимов» (1986) посвящён учителю мастера, знаменитому искусствоведу-ковроведу. Лятиф Керимов изображён в центре ковра в декоративной арке тсядиглячек украшенной растительным орнаментом из цветов и листьев, элементами гёли, губпа, спиралевидными ветками. В нижней части изображены симметричные ромбовидные геометрические элементы, в каждой из них помещены растительные элементы – цветы

справа, а слева ветви оливкового дерева, как символический знак победителя, талантливого человека. Видны и элементы форм облаков – булут.

Другой портрет, на ковре «Зили», изображает Керимова как скульптуру на пьедестале. Ковёр «Зили», украшенный характерными геометризованными изображениями различных птиц, обитающих на Земле Азербайджана, вызывает ассоциацию с летающим ковром из восточных сказок, который отправлялся в путешествия и мог исполнять желания владельца. Малая кайма из растительных и геометрических элементов с изображениями людей и птиц дополняет смысловую композицию ковра. Этот ковёр с самой бахромой, словно картина в картине изображён на фоне ковра, который имеет свои характерные малые полосы с изображениями из мышиных зубцов и средней большой полосы, в которой изображены сюжеты из жизни мастеров ковра. Сюжеты средней полосы можно наблюдать с нижней левой части и по нарастающей вертикали вверх: мужчину, стригущего барана для получения ковровой шерсти; женщину в процессе мытья шерсти в большом газане, подготавливающей ее к окрашиванию; женщину, которая с помощью просохшей деревянной ветки (юн чубугу) встряхивает шерстяные комки, из которых затем получается пряжа для изготовления нитей ковра; женщину, которая с прялкой растягивает и наматывает на катушку шерстяные нитки; процесс окрашивания шерстяных нитей женщиной-ткачихой. Между каждыми перечисленными элементами в бордюре этой средней каймы изображены растительные и сюжетные ковры с изображениями азербайджанских классиков-поэтов.

Сюжеты правой средней каймы ковра можно наблюдать по вертикали вниз: одна женщина наматывает на клубок уже окрашенные нити; другая – плетет ковер; третья – сметает веником пыль с ковра; сидящий на молельном ковре-намазлыг юноша – продавец ковров преподносит девушке цветок. Как и в левой стороне средней каймы, между сюжетами Э.Микаилзаде изобразил сюжетные ковры. Средняя кайма ковра сверху и снизу украшена и элементами хатаи, кетебе, гёли.

Эльдар Хидаят оглу Микаилзаде – значительное явление в современной культуре Азербайджана. Оригинальность его творчества заключается в том, что он, продолжая традиции азербайджанского

национального ковроделия, воспетыми в трудах Л. Керимова, обогатил это искусство новыми темами, образами и стилистическими приемами, почерпнутыми из живописи С. Бахлулзаде. Тем самым мастер расширил рамки национального искусства, вписав свое творчество в сокровищницу мировой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев З. Художник-сказочник из Баку // Наследие: журнал. 2006. 9 октября. – № 5 (23).
2. Керимов Лятиф Гусейн оглы. https://ru.wikipedia.org/wiki/Керимов,_Лятиф_Гусейн_оглы
3. Кямалы Алиева. Эльдар Микаилзаде приглашает всех в путешествие в историю ковра. Газета «КУЛЬТУРА», 5 декабря 2016. <https://news.day.az/culture/847392.html>
4. Наджафов Мурсал. Саггар Бахлулзаде. Живопись. М.: Изд-во «Советский художник», 1985.
5. Рагимли Ильхам. Мир Саггара. Баку, изд-во «Ишыг», 1990.
6. Саггар Бахлулзаде. https://ru.wikipedia.org/wiki/Саггар_Бахлулзаде
7. Эльдар Микаилзаде: воплощение философской мысли в коврах. <http://www.e-derslik.edu.az/books/96/units/unit-3/page84.xhtml>
8. Roya Taghiyeva. The Genius of Latif Kerimov. Publication dedicated to the 100th anniversary of the great carpet designer and scolar Latif Kerimov, p. 92. Baku, TUTU design, 2006. ISBN 5-8066-1240-6
9. Siawosh AZADI; Latif KERIMOV; Werner ZOLLINGER. Azerbaijani-Caucasian Rugs. Switzerland Ulmke Collection 2001. ISBN 3925813101 / 9783925813108 Архивная копия от 31 июля 2016 на Wayback Machine.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акиева Хава Магомедовна, кандидат философских наук, доцент Ингушского государственного университета, заслуженный деятель искусств Республики Ингушетия (Россия, г. Магас). akieva_hava@mail.ru

Акчурина-Муфтиева Нурия Мунировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры декоративного искусства Крымского инженерно-педагогического университета им. Ф. Якубова, заслуженный деятель искусств АРК (Россия, г. Симферополь). akchurina_05@mail.ru

Аманова Дильнора Шухратовна, заведующий отдела маркетинга и развития туризма Государственного музея прикладного искусства и истории ремесленничества Узбекистана (Узбекистан, г. Ташкент). gatablanca@mail.ru

Беккулова Айжан Абдыманаповна, председатель Союза ремесленников Казахстана, член Национального комитета по Нематериальному культурному Наследию Казахстана, почетный член и советник председателя Всемирного ремесленного совета по Азиатско-Тихоокеанскому региону, президент Общественного фонда «Our Heritage», художник, член Союза художников Казахстана, член Евразийской ассоциации этнодизайнеров (Казахстан, г. Астана). aizhanbekkulova@mail.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

Григорьева Марина Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративного искусства Крымского инженерно-педагогического университета им. Февзи Якубова (Россия, г. Симферополь). tigrovaya2019@mail.ru

Дагирова Джамиля Арслангереевна, заместитель генерального директора Национального музея Республики Дагестан им. А. Тахо-Годи, заслуженный работник культуры Республики Дагестан (Россия, г. Махачкала). mastihini@mail.ru

Дзарахова Зейнеп Магомет-Тагировна, доктор исторических наук, заместитель директора по научной работе Ингушского научно-исследовательского института гуманитарных наук им. Ч.Э. Ахриева (Россия, г. Магас). zeini@mail.ru

Мальчик Алексей Юрьевич, кандидат архитектуры, искусствовед, директор Центра германистики Кыргызско-Российского Славянского университета (г. Бишкек, Кыргызстан). maltschik@list.ru

Меликишвили Изольда Васильевна, доктор искусствоведения (Грузия, г. Тбилиси). i.melikishvili@yahoo.com

Мир-Багирзаде Фарида Алтай кызы, кандидат искусствоведения (доктор философии в области искусствоведения), доцент по эстетике, ведущий научный сотрудник отдела «Изобразительные, декоративно-прикладные искусства и геральдика» Института архитектуры и искусства Национальной академии наук Азербайджана (Азербайджан, г. Баку). faridamb2013@gmail.com

Мусина Раля Рифгатовна, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, член Федерального экспертного совета по народным художественным промыслам (Россия, г. Москва). vremenagoda_art@mail.ru

Султанова Рауза Рифгатовна, 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

Тактакишвилли Марина Ираклиевна, эксперт по нематериальному культурному наследию Национального агентства по охране культурного наследия Грузии (Грузия, г. Тбилиси). mttaktakishvili@mail.ru

Улемнова Ольга Львовна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Центра искусствоведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан (Россия, г. Казань). oulemnova@mail.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

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Часть 1. Проблемы сохранения и развития этнокультуры в современных условиях	5
<i>Мусина Р.Р.</i> Традиция в формировании современной культурной среды. Критический взгляд на опыт последних десятилетий.	5
<i>Мусина Р.Р.</i> Духовные традиции как охранная зона. К обсуждению закона о народных художественных промыслах	10
<i>Беккулова А.А.</i> Некоторый опыт союза ремесленников Казахстана по сохранению и развитию традиционной культуры	14
<i>Султанова Р.Р.</i> Проблемы и перспективы развития ткачества в Республике Татарстан	19
<i>Тактакишвили М.И.</i> Некоторые направления защиты и популяризации нематериального культурного наследия Грузии	31
<i>Шкляева Л.М.</i> Роль современных школьных музеев татарских деревень в деле сохранения и популяризации этнической культуры (по материалам экспедиций 2014–2017 гг. за пределами Республики Татарстан).	38
Часть 2. Особенности бытования традиционной культуры у разных народов	46
<i>Акчурина-Муфтиева Н.М., Мальчик А.Ю.</i> Культурно-исторические взаимосвязи орнаментальных мотивов крымских татар	46
<i>Дзарахова З.М.-Т.</i> Ингушское войлочное ковроделие: история и современность	59
<i>Меликишвили И.В.</i> Традиция и техника золотной вышивки в Грузии	67
<i>Аманова Д.Ш.</i> Узбекские национальные ткани и красители	97
<i>Улемнова О.Л.</i> Искусство набойки (читгарлик) в Бухаре на современном этапе	102
<i>Герасимова Н.В.</i> Современная народная кукла как элемент сохранения традиционной культуры Узбекистана.	110
Часть 3. Интерпретация традиционной культуры в разных видах творчества.	116
<i>Акчурина-Муфтиева Н.М., Григорьева М.Б.</i> Сохранение традиционного культурного наследия в дизайне современного крымскотатарского костюма.	116
<i>Григорьева М.Б.</i> Современный дизайн общественного пространства в этнической стилистике.	126
<i>Акиева Х.М.</i> Моя душа осталась с вами... (о художнике Д.О. Оздоеве)	141
<i>Дагирова Д.А.</i> Архаика и современность Апанди Магомедова	149
<i>Мир-Багирзаде Ф.А.</i> Живописные и орнаментальные ремесленничества в ковровых изделиях азербайджанского мастера Эльдара Микаилзаде	156
Сведения об авторах	165

Научное издание

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

Материалы I Международной научной конференции
Казань, 16 декабря 2022 г.

Компьютерная верстка *Н. Т. Абдуллиной*
Дизайн обложки *А. В. Булатова*

Подписано в печать 06.12.2022.
Формат 60×84 1/16. Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная.
Усл.-печ. л. 9,8. Уч.-изд. л. 9. 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