

Министерство культуры Республики Татарстан

Академия наук Республики Татарстан

Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова

**Ресурсный центр внедрения инноваций и сохранения традиций в
сфере культуры Республики Татарстан**

Татарстанское отделение Ассоциации искусствоведов (ТатАИС)

Международный симпозиум

**Многонациональное искусство ткачества,
посвященный 100-летию со дня рождения основоположника татарского
искусствоведения Ф.Х. Валеева (1921-1984)**

Казань, 2021

УДК 745.522.2

ББК 85.125.3

Международный симпозиум «Многонациональное искусство ткачества» (из серии «Искусство тюркского мира») проводится на средства бюджета Республики Татарстан направленных на реализацию в 2021 году отдельных мероприятий по проведению в 2021 году в Республике Татарстан Года родных языков и народного единства, утверждённого распоряжением Кабинета Министров Республики Татарстан от 20.01.2021 № 79-р, в рамках реализации Указа Президента Республики Татарстан от 5 октября 2020 года № УП-653 «Об объявлении 2021 года в Республике Татарстан Годом родных языков и народного единства».

Печатается по решению Учёного совета Института языка, литературы и искусства им. Г.Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан

Редколлегия:

Гюль Э.Ф. (Ташкент), Беломоева О.Г. (Саранск), Ковычева Е.И. (Ижевск),
Мифтахова А.Р. (Казань), Шкляева Л.М. (Казань).

Составитель и научный редактор:

Султанова Р.Р.

Ответственный за выпуск:

Латыпова Г.М.

Многонациональное искусство ткачества: материалы Международного симпозиума, ""

***** посвященный 100-летию Ф.Х. Валеева, г. Казань, 16-17 декабря 2021 г./ Сост. Р.Р. Султанова,

***** 0 Шкляева; под ред. Р.Р. Султановой. – Казань- / "ë ì, 2021. – 358 с. –" *

*****ë " " ì ."вып.5).

УДК 745.522.2

ББК 85.125

ISBN"; 9: /7/; 272: ; /87/9

© ИЯЛИ им.Г.Ибрагимова АН РТ

© ГБУ «Таткультресурсцентр»

От редактора

В настоящий сборник вошли материалы Международного симпозиума «Многонациональное искусство ткачества», продолжающего цикл мероприятий по теме «Искусство тюркского мира», проводимых отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан с 2008 года совместно с Министерством культуры Республики Татарстан.

Нынешний форум посвящается 100-летию со дня рождения основоположника татарского искусствоведения Ф.Х. Валеева (1921-1984), который создал научно обоснованную теорию татарского декоративного искусства и архитектуры. Его исследования в области народного декоративного искусства, народного зодчества и орнамента казанских татар в историко-искусствоведческом аспекте не потеряли своей актуальности и в настоящее время, о чем свидетельствует огромное внимание современных исследователей к его наследию.

Обращение ученых и практиков всего мира к проблемам развития ткачества неслучайно. Как один из распространенных и традиционных видов искусства оно нуждается в решительных усилиях для своего возрождения. В том числе и на территории Татарстана. Узорное ткачество татар имело в быту универсальный характер и существовало в виде домашнего ремесла. Наделенное особым этническим своеобразием, оно нуждается во всестороннем изучении. Поэтому в рамках симпозиума при поддержке Министерства культуры Республике Татарстан с 28 июня по 3 июля 2021 года нами 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 Юсуфович Чурлу предложил интересную программу тренингов, в результате которых каждый участник семинара получил твердый навык работы на станках.

Мастер-классы, проведенные на втором этапе симпозиума 16-17 декабря 2021 года ведущими мастерами из разных регионов страны, вызвали огромный интерес у общественности: из Татарстана Смирнова Е.В. (г. Казань) по браной технике; из Удмуртии Вахрушева А.А. (г. Ижевск) по закладной технике, Измайлова Н.В. (с. Алнаши) по многоремизному ткачеству; Сунцова Е.Г. в технике «браное в рубчик» (дер. Узей-Тукля); из Башкортостана Мустафина Г.Р. по многоуточному ткачеству (г. Уфа); из Республики Коми Дмитрошина Э.А. (г. Сыктывкар); из Чувашии Гайнутдинова С. И. (г. Чебоксар) по закладной технике.

Собранный в ходе симпозиума материал по ткачеству разных народов, населяющих нашу страну (славянских, тюркских и финно–угорских народов), открывает перспективу дальнейших исследований для типологического сравнительного анализа, даёт возможность для более объективного и углубленного рассмотрения их территориального сходства и локально выраженных национальных особенностей.

Значимость форума состоит в том, что исследования специалистов из разных областей (историков, этнографов, искусствоведов, культурологов, художников и др.) способствуют междисциплинарной интеграции, а также могут внести огромный вклад в решение практических дел. Важным является исследование ткачества как историко-культурного феномена, сконцентрировавшего в себе разнообразные сюжеты, архаические образы и архетипические представления.

Традиционное ткачество у разных народов в контексте проблем взаимодействия и взаимовлияния этнических культур, комплексное исследование формирования и развития художественных традиций на основе архивных и экспедиционных материалов, музейных коллекций позволяет всесторонне представить данный вид деятельности: осветить историю и

социально-культурные связи, нашедшие отражение в технологических приёмах, орнаментах; в композиционных особенностях.

Весьма интересен опыт музеев, центров народного творчества и ремесел по сохранению и популяризации основных видов ткачества и их дальнейшее возрождение в современном дизайне (моде, интерьере и т.д.).

Народное ткачество, непосредственно относясь к духовной и материальной жизни общества, имеет богатые многовековые традиции, касающиеся также воспитания и обучения детей искусству, что является неотъемлемой частью национальной художественной культуры и представляется актуальным в свете духовно-нравственного, патриотического и трудового воспитания молодежи в наши дни. Очень актуальным является использование ткачества как метода арт-терапии. В этом направлении огромный интерес вызывает деятельность мастерской «Стильные традиции» под руководством Уразгильдиной Н.Е. из г. Набережные Челны (Республика Татарстан) по работе с детьми с ограниченными возможностями и с взрослым населением.

Современное искусство ткачества имеет большое значение в качестве экономического ресурса, привлекательной инвестиционной сферы для бизнес-инициатив, а также важного инструмента для развития туристической деятельности. Всестороннее изучение функциональных особенностей и композиций художественных изделий; раскрытие семантики орнамента и его символического осмысления в сознании современного человека актуализирует значение тканых изделий в традиционном домашнем укладе; вызовет интерес молодежи к ткачеству, как богатому пласту национальной культуры.

Султанова Р.Р.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ТКАЧЕСТВА У РАЗНЫХ НАРОДОВ

УДК 745.522.2.(479.24)

Азербайджанские ковры: основные направления развития коврового орнамента и их краткая семантика

Алиева Кюбра Мухтар кызы

В статье раскрываются основные типы азербайджанского ковра, отличающегося своими многочисленными вариациями, многообразием орнамента. Характеризуются ковровые изделия полукочевого овцеводческого населения; ворсовые и безворсовые ковры, создававшиеся среди оседлых земледельцев; городские ковры, развивающие темы и мотивы, зародившиеся в коврах оседлого сельского населения; ковры, созданные по заказу. В статье затрагивается символика некоторых орнаментов (ромб, квадрат, S-образный элемент, бута, дракон, феникс, свастика).

Ключевые слова: азербайджанский ковер, орнамент, мифология, искусство.

Azerbaijani carpets: brief semantics and the main directions of the development of carpet ornament

Alieva Kubra

The article reveals the main types of the Azerbaijani carpet, which is distinguished by variations and of ornament. The diversity of carpets characterized by semi-nomadic sheep-breeding population; pile and napless carpets created among sedentary farmers; urban carpets, wich have themes and motives that originated in the carpets of the sedentary rural population; custom-made carpets. The article reveals the symbolism of some ornaments (rhombus, square, S-shaped element, buta, dragon, phoenix, swastika).

Keywords: Azerbaijani carpet, ornament, mythology, art

Как известно, при изучении основных направлений и стилей как национального, так и мирового искусства, специалисты обычно отдают предпочтение живописи, скульптуре и архитектуре. Однако орнамент в различных видах декоративно-прикладного искусства имеет не меньшее значение.

Орнамент является художественным языком и более точно выполняет функцию отражения этапов истории, образа каждого века. Орнамент – это летопись, унаследованная от наших предков или древний информационный знак, ключ к изучению истории, философии, религии, этнографии и литературы разных периодов. Вся информация, которую мы хотим знать о наших предках, мы можем узнать через орнаменты, и неслучайно искусствоведы называют его «почерком различных периодов». Поэтому исследователи, занимающиеся декоративно–прикладным искусством, помимо художественных особенностей произведения, должны изучать именно ту закодированную информацию, которая сокрыта в орнаменте. Конечно, это важное условие. Однако для правильного понимания искусства орнамента важно изучать и другие области науки, включая археологию, этнографию, мифологию, историю и даже точные науки.

Изучая культуру разных народов, мы часто сталкиваемся с одинаковыми орнаментами, с одним и тем же значением, что свидетельствует о схожем мировоззрении разных цивилизаций. Например: S–образные элементы, прямые, горизонтальные, вертикальные и волнистые линии, квадраты, прямоугольники, ромбы, треугольники, меандры и др. древние орнаменты. Все эти элементы были широко распространены в эпоху неолита, в старинных прикладных изделиях из кости, дерева, камня, а также на керамике.

Слово «орнамент» используется во многих европейских языках. В странах Востока он используется в персидском языке как «нигар», «нагш», в тюркском языке как «бязяк», «дюзяк» и так далее. Русские называют это искусство «узором». С начала XX века орнамент получил новое название – «дизайн». Как и в мировом искусстве, в азербайджанском декоративно–прикладном искусстве, существует множество видов орнамента: геометрические, зооморфные (птицы, животные), антропоморфные, астральные (луна, звезды и др.), растительные орнаменты, символы.

Изучением орнаментов азербайджанского ковра занимался Лятиф Керимов. До него проблема составных элементов в ковровом орнаменте практически не рассматривалась.

В первом томе «Азербайджанского ковра» он дал классификацию основных деталей классических азербайджанских ковров. Почти всем элементам даны их народные названия, указаны композиции, в которых они используются. Мотивы азербайджанского орнамента представлены в 1300 таблицах. Они составляют отдельные группы: растительные, животные, бытовые, геометрические. Самой ценной стороной анализа ученого явилась расшифровка знаковой системы многих узоров. Сам автор не раз говорил о том, что он не смог бы разрешить эту сложную проблему без помощи старейших мастериц коврового дела. Многие его информаторы жили в конце 19 века и хорошо помнили своих бабушек, родившихся в 18 веке. А бабушки же в свою очередь получили сведения от представителей более старого поколения [3, с. 158,159].

Почти 26 лет я работала с великим мастером, художником, ученым. Увлечшись искусством ковра, я начала исследовать безворсовые ковры Азербайджана, которые создавались руками женщин и детей, жившими на этой земле еще до н.э. Это был тюркоязычный народ, который зимовал в низменностях Азербайджана, таких как – Миль – Муган, затем вел своих овец в горы – Кельбаджар, Шуша, Карабах, Абшерон. Мне пришлось работать с ними более 20 лет. Я жила в палатке, месяцами изучала технологию, название и семантику основных геометрических узоров и их символику, которые впоследствии были собраны в моей книге «Безворсовые ковры Азербайджана». Оказалось, что технология ткачества очень сложная и существует более 11 способов. Материалом для ткачества являлась чистая шерсть, но где-то в 19 веке использовали хлопчатобумажный материал, то есть нити из хлопка.

Ниже вкратце попробую раскрыть символику ковровых орнаментов, которые существуют также в других видах декоративно-прикладного искусства Азербайджана. Начнем с геометрического орнамента, которым веками пользовались азербайджанские овцеводы, женщины ткачихи – полукочевники – «Тярякьям». Именно в те годы мои исследования помогли определить четыре направления и основные школы создания азербайджанского ковра.

К первому направлению относятся: различные ковровые изделия и ковры мастеров полукочевого овцеводческого населения. Благодаря стабильному бытовому укладу, жестко predeterminedенному спецификой жизни и характера труда, орнаментальные мотивы этих ковров наиболее консервативны. Их естественное изменение на протяжении огромных периодов жизни замедлено, а трансформации незначительны. Тщательно охраняемые традицией древние элементы декора в наиболее чистом виде сохранялись в пределах одной семьи и, повторяясь веками, передавались по женской линии. В этих узорах можно прочесть картину мира, существовавшую в представлении наших предков; в них сохранились черты тотемической магии. Имея значение оберега, узор как бы табуирован, и их хранители опасаются изменить их очертания.

Количество канонизированных орнаментальных элементов ограничено, их характер – геометрический, но в этой системе можно прочесть как бы зашифрованные изображения животных. Они встречаются крайне редко, что особенно примечательно при сравнении с обилием их в орнаментике узоров безворсовых и ворсовых ковров оседлого населения.

Общие черты декора этого направления: геометричность, родовые и племенные знаки, определяемые древними верованиями и обрядами, вошедшие в ковер в качестве основного элемента, монументальность и обобщенность элементов, стремление выделить каждый элемент линией контура, контрастирующей в колорите; отсутствие растительных мотивов и единичные зооморфные мотивы, стилизованные и предельно обобщенные; их статичность, динамика, крайне редка; сложнейшие композиции, складывающиеся из комбинации простейших элементов, столкновение контрастных цветов, приводимых, однако, к гармонии, к удивительной целостности, уравновешенности композиции.

Ко второму направлению мы отнесли ворсовые и безворсовые ковры, создававшиеся среди оседлых земледельцев. Рядом со строго сохранившимся в орнаменте каноном, становится возможным и включение элементов, рожденных фантазией автора. Расширяется информация в орнаменте,

появляются другие узоры, их вариации. Возникают многочисленные изображения различных животных, особенно их можно увидеть в пополах, ковровых сундуках и различных коврах типа «щедя». Отметим пышность, щедрость, изобилие зооморфных и растительных мотивов. Узоры легки и плавны.

Орнаменты, которые относятся к третьему направлению, присущи и коврам городским, которые как бы продолжали и развили темы и мотивы, зародившиеся в коврах оседлого сельского населения. Городской ковер, в свою очередь, влияет на сельский ковер. Но дело в том, что в безворсовых коврах деревни бордюры не выделены, они скромны и являются частью общей композиции, помогают выразить центральное поле. Но в городских коврах бордюры под влиянием ворсовых ковров становятся широкими и нарядными, превращаясь как бы в пышную раму.

В городских коврах старинные узоры сохраняются, но наряду с ними в ковер входит так называемый общевосточный орнамент, в частности, растительный. Например, в едином поле рядом с древними элементами, уже утратившими первоначальный смысл, включается изображение предмета, например, фигурного сосуда, прообразом которого является недавно привезенный из России самовар; в изменившихся крупных медальонах, орнаментированных цветами и достаточно традиционных для восточного ковра, можно угадать мотив жестовского подноса. Фигурки людей на коврах как бы расстаются со своей многовековой символичностью, обретая характерность; точнее выражена поза, разработаны линии одежды, иногда можно различить черкеску. Ощутимо влияние исторических стилей, соответствующего времени – барокко, модерна и др.

К четвертому направлению относятся ковры, созданные по заказу. Расцвет этого направления приходится на период средневековья, когда в Ардебиле, Тебризе и Шемахе существовали специальные мастерские (карханэ), где создавались уникальные дворцовые ковры. В 16 веке уже многие феодалы

имели фабрики в Ширване, Шабране, Агдаше, Джаваде, где создавались прекрасные шелковые и ворсовые и безворсовые ковры.

В коврах городского типа отчетливо прослеживается влияние ворсового дворцового ковра. Можно допустить, что европейский гобелен сложился под влиянием безворсовых ковров Ближнего Востока и Азербайджана. Бесспорно также, что сам факт существования дворцовых ковров оказал влияние на ковры второго и третьего направления.

Естественно все четыре направления тесно связаны друг с другом стилистически, несмотря на региональную специфику и индивидуальность, на различие материала и особенностей местных природных красителей. Орнаменты отличаются друг от друга, и мы попытаемся кратко рассказать об орнаментике этих четырех направлений.

В безворсовых коврах первого направления основными узорами являются квадраты, ромбы и треугольники. В сущности, это вариации одной фигуры.

Ромб – это тот же квадрат и часть обращения одного в другое происходит в зависимости от крученности и плотности утка. Ромб и квадрат – самые древние элементы, появившиеся еще в неолитических поселениях и погребениях Азербайджана.

Археологами были найдены богатые сырьевые ресурсы для ткацкого производства. В средний период эпохи бронзы ткацкое дело было кустарным домашним ремеслом, которым были заняты женщины. Основным материалом, отражающим развитие, являются глиняные костяные пряслицы, костяные орудия труда, а также найденные каменные грузила, костяные инструменты, зубчатые выпрямители ниток, гребешки, киргиды, Это дает возможность утверждать археологам, что в то время использовались ткацкие станки простого устройства [4, с.149].

Семантика ромба принадлежит А.Амброзу, считающим его самым древним религиозным символом, восходящего к Ирану. По его мнению, простой ромб – символ женского начала, а также знак земли; шашечный ромб – знак земли, обработанный для посева, точки могли обозначать семена; ромб с

крючками – символ плодоносящей матери земли, символ плодородия, древа жизни [5, с.56–71].

Действительно, материал по ковровому искусству доказывает правильность его мнения. В безворсовых коврах Азербайджана простой ромб или ромб с крючками с изначальным смыслом относится к овцеводческому слою – тярякмя, хотя позже он со своими многочисленными вариациями украшает ковры оседлого населения и города.

Три простых ромба, соединенные вертикально, означают так же образ женщины. Одновременно показывает трехчастную структуру мироздания и древо жизни.



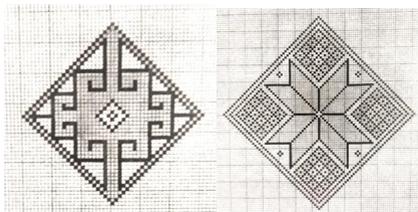
Ковер с ромбическим орнаментом, символизирующий Мать–Умай и мировое древо. Музей ковра Азербайджана. 19 в.



Ширванский ковер из Исторического Музея Азербайджана с изображением змеи или дракона к сказке М.Мухаммеда



Южно-азербайджанский ковер с узором мирового дерева, где показана трехчастная структура мироздания. Всадники, влюбленные люди символизируют живой мир. Змей – символ двух миров – живых и мертвых. Птица на верхушке дерева символизирует небесный мир.



Геометрические орнаменты, использованные в ворсовых и безворсовых коврах

Три простых ромба, соединенных вертикально, особенно средний медальон, означает женщину. Простой ромб с 9 мелкими квадратами означал беременную женщину. Часто края ромба трактуются как зубцы, плавные завитки, меандры. Эти крючки и завитки направлены внутрь ромба или обрамляют его. Ромб с двумя крючками в средней Азии в азиатских коврах означал бараний рог, с четырьмя – парный бараний рог, ромб с 12 крючками в Азербайджане был связан с глифами цикличности с 12 месяцами года. В. Мошкова полагает, что ромб с очень многими крючками означал мужчин и назывался «гочак». Простой ромб внутри с 9 маленькими квадратами в Азербайджане означал беременную женщину, а также плодоносящую женщину.

Если верхние и нижние ромбы завершались крючками, означало бараньи рога. В безворсовых или ворсовых коврах ромб обычно изображается отдельно,

либо ритмично повторяется, создавая горизонтальные, вертикальные и диагональные полосы. В городских коврах края ромбов трактуются в виде стилизованного листка или цветка.

Древо жизни

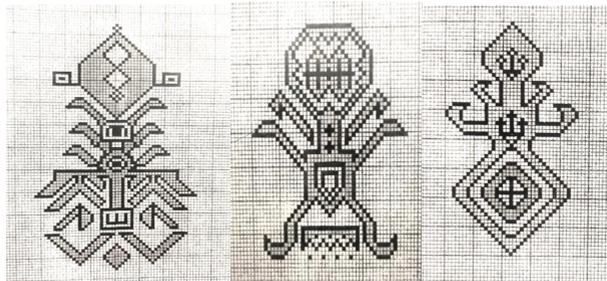
Вообще в Азербайджане традиционно до сегодняшнего дня, по старым верованиям, дерево считается святой матерью – Умай и до сих пор бесплодные женщины поклоняются этому дереву. После родов приносят дарования (очень дорогие, красивые головные уборы, режут барана или петуха). По азербайджанской мифологии девушка, женщина являются дочерьми солнца. Азербайджанский мифолог объясняет, что лысая дочь солнца – зима, а дочь с косами – весна. Естественно, весной начинают цвести все деревья, а дерево есть Мать – Умай [9, с. 23].

Праздник весны, который является самым древним праздником предков Азербайджана, также связан с женским образом матери – Умай. По мифологии правитель подземного царства украл девушку с именем Весна, но разрешает ей видаться с матерью Умай каждый год, и после того, как они встречаются, сразу все расцветает и приходит весна. По мифологии отцом этой девушки было Солнце, а матерью – Дерево [9, с.9–10].

Кроме того, Огуз хан был женат на девушке, которая была рождена от Солнца. Кыпчаки и огузы проводили ритуалы в честь прихода Весны. Пели песни, охавали Кёсу, а в честь Козы устраивали праздники. А гора считается мужчиной – отцом или дедом. Неспроста, что до сих пор названия всех гор в Азербайджане связаны с мужским полом – «Ата даг», «Баба даг».



Святое дерево «Мать-Умай». Азербайджан, Кабалинский район. Недалеко от археологического объекта. –2016 год. Фото автора



Антропоморфные фигуры на ковре, символизирующие Мать-Умай и мужской образ

В коврах оседлых терекем, как мы отметили выше, три вертикальных ромба означают женщину, дерево, а в городских коврах символика как бы переходит в повествование: это трехчастное мироздание, где раскрывается перед нами сюжет. Серединная часть, мир людей, где можно увидеть рисунки человеческих фигур и домашних животных, в том числе лошадей, баранов, петухов. Надо отметить, что с древних времен в Азербайджане любая птица считалась святой, и в то же время символом небосвода. Что касается змеи, то есть разные мировоззрения о них, о чем мы будем говорить ниже.

Как и в азербайджанских сказках образ змеи символизирует 2 мира – земной мир и мир мертвых.

Итак, нижняя часть – мир неживых, символом которого является змея. Как известно, змея может жить в двух мирах, а в верхней части дерева птицы, которые являются символом небес.

В этих коврах мы наблюдаем образ этих миров. Естественно, эти ковры городские и были созданы руками народных мастеров. При истолковании традиционных народных норм с новыми городскими веяниями складывается своеобразная эстетическая система, характерная для городской культуры.

Своими корнями эти ковры были связаны с народным ковром, что выражается в специальной технике. Но уже большую роль играют создающие свои школы мастера, обладающие высокой культурой, в совершенстве постигающие тайны технологии и законы композиции. Влияние миниатюры, ее лексики, живописности и специфической композиции на эти ковры несомненно.

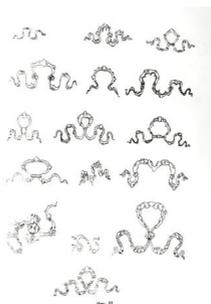
Мотив треугольника связан с магией оберегания от злых сил и дурного глаза и встречается не только в коврах. В функции оберега треугольник начертан на глиняной посуде, треугольные серьги, очевидно, служили амулетами. До сих пор во многих деревнях Азербайджана на шею ребенка и на шею домашнего животного вешают треугольный амулет из веток «дагдагана».

Элемент S можно встретить во всех коврах Азербайджана. У овцеводов «тярякья» S-образный элемент означает дракона, а у оседлых символизирует воду. Из рассказов старейших ткачих «тярякья» ковер с изображением дракона оберегает семью от несчастий. Висевший в шатре ковер с изображением дракона должен был приносить счастье, изобилие, поэтому символ дракона на нем попадал в круг понятий: дождь – орошение, плодородие. У осевших овцеводов S-образный элемент обрастает богатым самостоятельным декором, в безворсовых коврах «вярни» драконы изображаются пышно, нарядно, экспрессивно. Безусловно, S-образный элемент в коврах весьма устойчив и часто изображается на хвосте и шее птиц. Птицы с элементами S, считающиеся пловущими (утка), и поющими (петух), соловей повторяется один за другим [2, с.33–34].

Мастерица Азербайджана называют этот элемент «су» (вода), «гармаг» (крючок), «кыйнак» (когти), «ченгель» (крючок).

Рисунок из цепи, связанных с S, называется «Илангач», то есть змеинный бег или «Долан гач» (отойди, беги).

S–образный элемент – самый древний в археологии Азербайджана. Его можно встретить на керамике, на художественном металле и др., однако, на наш взгляд, этот элемент возник в религии, фольклоре Азербайджана раньше, чем ковры с этими изображениями. В Южном Азербайджане он меняет начертания, превращаясь в более сложную растительную форму и напоминает каллиграфический мотив «булут».



Как известно, зачатки мотивов и узоров, которые были применены в тех или иных произведениях искусства в 15–16 вв., прежде чем попасть в круг коврового орнамента, жили в фольклоре, народных сказаниях и литературных произведениях.

Изображения противоборства фантастических существ дракона и феникса на коврах Азербайджана появляются в эпоху Тимуридов. Можно предположить, что этот композиционный прием был создан на коврах ранних этапов безымянным художником, либо мастером из Тебриза.

Имеется ворсовый ковер 15 века с изображением феникса и дракона, выполненный в Азербайджане, в Карабахе, в традиции народных мастеров. Он уже много лет хранится в Музее искусства в Берлине. Мне посчастливилось даже потрогать этот ковер. Он небольшого размера, его серединное поле композиционно разделено на 2 части, на каждом из которых помещен шестиугольник с охристо-золотистым фоном. Края украшены

повторяющимися S-образными элементами красного цвета. Внутри каждого шестиугольника изображены 2 стилизованных рисунка – дракона снизу и феникса сверху. Фон рисунков темно-синий и красный. Оба рисунка окружены контурными линиями, повторяющимися крючкообразными и зигзагообразными элементами красного цвета. Удивительно то, что голова дракона скорее похожа на птицу, а феникс напоминает двуглавого дракона. На краях шестиугольников имеются 8 геометрических узоров в виде треугольника. Кайма ковра неширокая, состоит из 3–4 частей, как сверху, так и снизу. На ковре отсутствует правая часть каймы, а левую часть обрамляет только срединная кайма с S-образным рисунком, повторяющимся во многих безворсовых коврах Азербайджана. Более ста лет считали, что этот ковер был соткан в единственном экземпляре, однако моя поездка, которая была связана с Азербайджанским искусством в музеи Германии, изменила это мнение. В городе Мюнхене, в музее, расположенном на улице Максимилиана (Staatliches Museum für Volkerkunde München), я увидела двойника этого ковра. Это был ковер с изображением феникса и дракона, с похожим колоритом и узорами. В музее под этим ковром была помещена надпись о том, что это ковер «Дракон с фениксом» был соткан в 1894 году на Кавказе, был подарен музеем госпожой Улрике фон Штамм в 1999 году. Размер этого ковра намного больше, чем его первый вариант. (200 x 400). Ковер с пятью дефектами. Плотность небольшая (25x25), высота ворса 10 мм.

В Музее искусства Берлина сохранился шелковый безворсовый ковер, относящийся к 17 в., несомненно, сделанный по эскизу тебризского художника. На центральном поле ковра в яйцеобразном медальоне плавной линией вырисовывается изображение дракона и феникса. Композиция «лечек турунч», изобразительные элементы использованы в четырех углах среднего поля; «КЕТЕБЕ», «КАРТУШ», украшающие бордюрную полосу; растительные элементы, бутоны, покрывающие охристый фон ковра, выполненные в манере тебризских художников 16–17 вв. Имеется также ворсовый ковер, ныне находящийся в Тегеране, сотканный в 19 веке с аналогичной композицией.

Таким образом, нам удалось найти еще один памятник коврового искусства Азербайджана, относящийся к 19 веку. Однако надо отметить, что вариант «драконового ковра», хранящегося в Берлине, ввиду того, что был соткан в 15 веке, отличается от своего двойника бархатистой внешностью, тонкостью материала и совершенством рисунка.

Мотив борьбы дракона с фениксом, распространяясь по всему ковроткацким регионам Азербайджана, постепенно меняет первоизданную форму. Исчезает мотив феникса, остается лишь изображение дракона.

Как известно, в Азербайджане начиная с 17 века, именно в Карабахе, были сотканы ворсовые ковры с изображением дракона. Впервые я познакомилась с этими коврами в каталоге Чарльз Гранд Эллиса. В 1983 году, когда в Азербайджане был первый международный симпозиум по восточным коврам, я получила от него этот каталог. Это были удивительно красивые ковры из Карабаха с изображением элементов «Хатаи» и с рисунком стилизованного дракона. Каталог был посвящен 50-летию Музея текстиля, директором которого был Джордж Хевитт Майерс.



Как известно, даосизм связывает дракона с весной. В тибетском пантеоне это доброе существо – повелитель дождей. Турки в год дракона ожидают обильных дождей и по Махмуд Гашгари, год дракона – самый плодотворный год, и в этом году обязательно рождается очень много мальчиков. Однако

имеется авестийский вариант дракона, согласно которому дракон олицетворяет Ангра Манью – силу зла и выступает как символ зноя, засухи, смерти и тьмы.

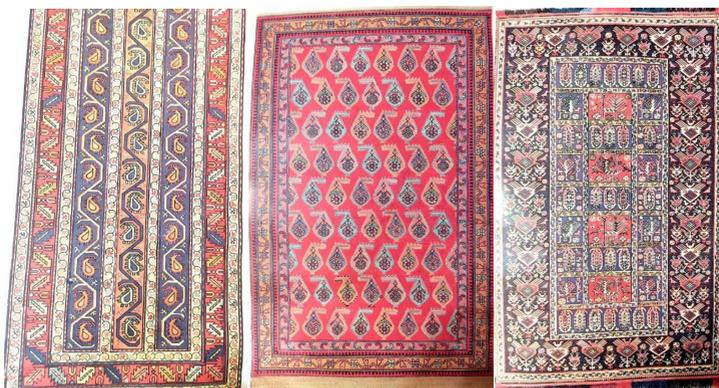
Ангра Манью противопоставит положительному началу мира, силе добра, Ахурамазде.



Бута – миндалевидный элемент, символика которого спорна. Ее считают упрощенным изображением павлина – символом божественного огня и солнца у тюркских племен или схематизированным изображением пламени сияющего огня.

По нашему мнению, бута как символ мирового дерева является образом стилизованного кипариса, излюбленного дерева восточной поэзии. Естественно, бута является элементом, прослеживающимся в искусстве Ирана, Турции и Индии.

Однако бесчисленное количество разнообразных форм изображения народной буты еще раз доказывает, что самые лучшие ее формы были созданы руками народных мастеров Азербайджана. Их количество и количество их форм более 1000. Их нельзя заметить в искусстве Ирана, Индии и Турции. В Азербайджане каждая бутя имеет свое название. Фактически народные мастера очеловечили этот элемент. «Беременная бутя», «ссорящаяся бутя», «бакинская бутя», «ширванская бутя», «каштановая бутя», «бутя–водолей», «горящая бутя», «гюльбадан бутя» – в форме кувшина для розовой воды, «чичякли бутя» – цветущая бутя, «севгили бутя» – влюбленные бутя и т.д.



Зооморфный элемент

Обобщенно можно объединить знаки, изображающие как птиц, так и животных. Знак баран мы уже рассмотрели, говоря о ромбе с рогами. Добавим лишь, что изображения зооморфных фигур берут начало в культурах животных. Глиняные изображения животных, посвященных определенным божествам, на Северном Кавказе, например, использовались в быту как защита от злых духов. В Азербайджане рога барана, висащие на дверях, защищали дом от злых сил; в качестве оберега фигурки животных украшали попону лошади.

В коврах часто встречаются праздничные нарядные изображения петуха и собаки. На наш взгляд, это скорее связано с тотемизмом: так удаленные от города племена, а именно сельские ковроткачи, до сих пор сохранили племенные названия: племя петуха, племя волка, племя льва. Заслуживает

особого внимания изображения животных, внутри которых заключены их уменьшенные подобиya, что может означать беременную самку и рассматриваться в русле толкования магического обряда, связанного с призывом к плодородию. Но тут может быть и более сложная связь двух образов, входящих в круг тотемической магии.

Отметим, что фигуры птиц, собак, баранов, верблюдов, лошадей, по традиции восходящие к неолитическим рисункам и наскальным изображениям, трактуются в профиль, тогда как знак «ромб с крючками» в значении барана как бы показывает голову животного в фас.

Сохранилось немало уникальных памятников 18 века – мафраш, выполненный в технике зили, где изображены птицы с разделяющим их деревом жизни. Клювы открыты, очевидно, поющие птицы, на хвостах элемент S, что, как мы уже говорили, означает связь с водой. На спинах птицы изображено маленькое дерево жизни, уменьшенный дубль крупного. В условном плане ковровой трактовки они кажутся крыльями. На головке птиц гребнеобразный элемент (может быть, здесь есть аналогия с солнечным лучом), воспринимаемый как птичий хохолок. Таким образом, эти изображения, очевидно, являют собою наиболее цельную и развернутую космогоническую картину, отражающую взаимосвязь солнца, воды, единство земли и неба.

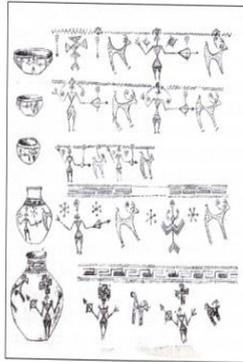
Свастика

Он встречается во всех коврах, особенно в безворсовых коврах и в сумахах Кубинской зоны, мафрашах, зили Абшерона и Карабаха. Наука склонна связывать его происхождение с Индией, но ряд гипотез относит начало этого элемента к древним верованиям Азербайджана и Средней Азии. Многими учеными считается, что он является знаком четырех сторон света, либо его связывают со схемой соединения четырех стихий: воды, огня, земли, ветра. Но наши исследования доказывают, что свастика является самым древним символом в искусстве Азербайджана и является символом Солнца. Это доказано мною впервые в моей статье «Истоки азербайджанского мугама».

астролябии поклонялись небесным свет



Рисунок 1: Астрологический сюжет, отражающий день равноденствия – начала весны и праздник Новруз.



170

Рисунок 2: Образцы керамических сосудов из Кизил-Дары обнаруженных Я.Н. Гунгером из кургана №79, Баль Мухаммед Искусства Азербайджана

Сюжет керамических сосудов следующий: стилизованный рисунок человека, стоящего в фас с раскрытыми руками, тело составлено из двух треугольников, а голова в виде круглого светящегося элемента. В левой руке он держит специальный космический инструмент в виде лука, направленный на стилизованного рогатого барана; над инструментом изображено солнце. Изображение человеческих фигур на сосудах практически не меняется, меняется только головная часть, где изображаются либо круглый элемент, с восходящими от него спиралями, выполненный точечными линиями, либо свастика. В композиции также участвуют: древо жизни, треугольники, ромбы. На наш взгляд, эти сюжеты далеки от сцены охоты, они носят сугубо астральный характер и связаны с древними представлениями наших предков. Человеческая фигура отражает астролога, который специальным инструментом указывает на фигуру горного барана. То, что инструмент является астрономическим, доказывает изображение стилизованного солнца, отраженного над инструментом. Горный баран также является небесным. То есть, его трактовка наводит на мысль, что он не земной, а космический, т.к. точечная спиральная линия над головой и под ногами является его основным признаком. Другими словами, эти сосуды являются религиозными – магическими, которые использовались в весенних церемониях Новруз нашими древними предками. Как известно, предки древних азербайджанцев, как и

кочевники Центральной Азии, хорошо разбирались в астрономии и наблюдали за движением небесных светил, а прежде всего – видимым движением солнца по небесной сфере. Как и астрономы различных стран древнего мира, древние азербайджанцы звездное небо делили на четыре части, в каждой из которых насчитывалось по семь созвездий, имеющих свою символику, изображаемых определенным животным, цветом, временем года. Один раз в году солнце, пересекая небесный экватор, входило в точку небесного равноденствия, т.е. в созвездие Овна. Этот момент пересечения солнцем небесного экватора совпадал с 20 или 21 марта. Как известно, этот день был первым днем праздника Новруз. Именно сюжеты и изображения на этих сосудах отражают начало праздника Новруз.

Черепаша

Представляет интерес один из карабахских ковров Физулинского района из селенья Бяхмянли с изображением стилизованного рисунка черепахи. В композиции 1, 2, 3 и иногда 5 и 6 рисунков выстроены по вертикали. На черном фоне серединного поля красные стилизованные рисунки черепахи расположены друг за другом по вертикали. Ноги украшены белыми цветочными узорами, хвост и голова имеют прямоугольную форму. Что касается спиральных элементов на спине черепахи, то они отражают не таз черепах, которых мы видим сегодня, а ребристые черепахи, которые жили 220 миллионов лет назад, в мезозойскую эру. Однако есть также идея, что они произошли от земноводных, которые являются дискозаврами. Одно время у них были ребра на спине и зубы во рту. Это один из факторов, доказывающих, что наши предки, жившие в Азербайджане, были знакомы с предками древнейших черепах. Они весили от 113 до 900 кг, которых еще называли «слоновьями черепахами». Она была настолько большой, что весила 2,2 тонны.

Нам уже известно, что Змедальона, выстроившиеся друг за другом, символизируют древо жизни, одновременно ритмическое чередование этих рисунков означает, что они бесконечно находятся в движении. По нашему мнению, можно сделать вывод, что эти изображения черепахи являются

символом космоса. (см. в книге К.Алиевой – “Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənətinin müxtəlif sahələrinə aid seçilmiş məqalələr toplusu”). Черный фон отображает землю и тьму ночи. Черный фон символизирует небо, которое отражает и землю, и тьму, а маленькие цветы символизируют желтые звезды на ночном небе. В классических коврах Бахманли между черепаками размещены два восьмиугольных элемента. Среди них, как правило, есть графические изображения движения или вращения четырех небесных животных. Скорее всего, это отражает один из 12 животных лет древних тюрков – год лошади со склоненной головой. Исследования показывают, что такие изображения встречаются в шумерском искусстве до нашей эры. Во время археологических раскопок были обнаружены белые керамические тарелки, а на них черного цвета геометрические фигуры, а также фигура, образованная объединением четырех квадратов с девятью крестами с простым квадратом на концах, представляющим как колесо, так и старейший женский символ.



Ковры с изображением образа черепахи на ковре «Бяхмянли». Карабах. 19 в. Национальный Музей Азербайджанского ковра.



Элементы с изображением движения четырех небесных животных на ковре «Бяхмянли»



Шумерские белые сосуды из археологических раскопок, относящиеся к 5 тыс. до н.э., видимо, играет роль астралаба, т.е. движения на небосводе. Что касается рисунка, то он является самым древним зооморфным элементом, изображенным на наскальных рисунках Гобустана. Древние жители Азербайджана поклонялись черепахе, как символу небесных тел.

Список литературы

1. Алиева К. История орнамента. Учебник для искусствоведов. – I часть. – Баку, 2012. – С.3–4.
2. Алиева К. Безворсовые ковры Азербайджана. – Изд.–во «Ишиг». 1988. – С. 25–27
3. Алиева К. Жизнь и творчество Л.Керимова. – Баку. – Асполиграф. 2017 – С. 158,159.
4. Алиев Г.В. Культура эпохи средней бронзы Азербайджана. Баку. Изд.–во «Элм». – 1991. – С. 149.

5. Амброз А.Л. К истории верхнего поднесения в I тыс. н.э. // Советская археология. – 1964. – №1. – С. 56–71.
6. Керимов Л., Алиева К. О происхождении драконовых ковров или ковров типа «Хатаи». – Материалы Международного симпозиума по искусству восточных ковров. – 5-11 сентября 1983 г. – Баку, Изд. «Элм». – 1988. – С. 165–172.
7. Гатами М.Ф. Символы образа дракона в фольклоре тюркских народов. Изв. АН Азерб. ССР, Серия лит., языка и искусства. – 1969. – № 2. – С. 32-41. (на азерб. языке)
8. Сеидов М. Праздник весны. – Баку – Гянджлик – 1990. – С. 23.
9. Ларичев В.Е. Скульптура черепахи с поселения малая Сья и проблема космогонических представлений верхнепалеолитического человека (описание находки и повод предварительной интерпретации) // Первобытное искусство. У истоков творчества. – Новосибирск. Изд-во «Наука». Сибирское отделение. – 1978. – С. 32-69.

УДК 745.522.2.(479.24)

Азербайджанские молитвенные ковры из музейной коллекции дворца Топгапы

Асадова Хадиджа Вели кызы

Статья посвящена вопросам истории сложения и развития азербайджанских молитвенных ковров с арочной композицией. Здесь азербайджанские молитвенные ковры рассматриваются с точки зрения их территориальных и временных аспектов, орнаментации геометрического и растительного происхождения, их художественные особенности и семантика. Объектом исследования стали традиционные ворсовые ковры, которые были сотканы в Тебризе в дворцовых мастерских. Сбор материалов и трактовка мотивов композиций молитвенных ковров заняли много времени, вызвали множество вопросов и потребовали привлечения данных из различных областей, включая архитектуру, мифологию и др., казалось бы, далеких от ковроделия областей знания. Семантика каждого образа раскрывается только при обращении к символическим значениям сходных по форме природных явлений.

Ключевые слова: музей, молитвенный ковер, арка, орнамент, семантика.

Azerbaijani prayer rugs by the museum collection of Palace Topgapy

Asadova Khadija Veli kyzy

The article is about the history of the formation and development of Azerbaijani prayer rugs with an arched composition. Here, Azerbaijani prayer rugs are from the point of view of the territorial and temporal aspects, ornamentation of geometric and plant origin, their artistic features and semantics. The object of the study was the traditional pile carpets that were woven in Tabriz in the palace workshops. It took a lot of time to collect materials and interpret the motives of the prayer rugs. A lot of questions were raised about this issue and it required the involvement of various fields data from, including architecture, mythology, symbolism, and others, far from carpet weaving sphere. The semantics of each image is revealed only when referring to the symbolic meanings of natural phenomena similar in form.

Keywords: museum, prayer rug, arch, ornament, semantics.

Искусство и ремесла всегда высоко ценились нашими пророками. Ильяс покровительствовал ткачеству, Мухаммед был искусен в красильном ремесле. Когда в Медине была возведена мечеть, Всевышний велел архангелу Джебраилу, чтобы он поручил окраску мечети Мухаммеду. Следуя воле Всевышнего, Джебраил принес 32 оттенка красок и обучил Мухаммеда тонкостям окрашивания. Такова история образования мечети святой Медины. А в суре «Аль-Рахман» Священного Корана, ниспосланного нашему Пророку, приводится описание рая. На недостижимой вершине изображается пространство, устланное прекрасными коврами. В исламской философии и образе жизни мусульман ковер всегда занимал особое положение. В простом понимании это всего лишь настил на пол, но его таинство, мистика и притягательность заключены в цветах, художественной композиции и значении орнаментов. В этих завораживающих узорах, переливах оттенков отражена высшая, божественная любовь.

Особое место в ковровых орнаментах отводится растительным орнаментам. Воплощенные в реалистичном стиле в узорах ковров, являющихся воплощением исламской культуры, растительные элементы в своем смысловом и содержательном значении воплотили глубокие идеологические идеи своего времени. Эти растительные орнаменты, ставшие разновидностью художественного оформления, имели большое символическое значение в

исламской культуре. Они воплощали в себе душу, сердце мусульман, поклоняющихся Аллаху.



Рис. 1. «Ордудж» ковер. Губа. Азербайджан. XIX в. Из коллекции Национального музея ковра.

Рис. 2. «Гядим минаре» ковер. Губа. Азербайджан. XIX в. Из коллекции Национального музея ковра.

Цветы испокон носили сакральный смысл. Традиция наделять цветы чувствами человека, присуща восточной поэзии. В своем стихотворении Хафиз пишет, что фиалка, окутанная трауром, склоняет шею перед божественным, а цветок кунжута служит связующим звеном между людьми и Богом на пути к прощению грехов. Знаменитый узор «Шах Аббаси» (райский плод – цветок граната) воплощает собой божественное величие исламской культуры.

В исламской культуре было принято использовать в качестве ковровых орнаментов кувфические надписи. До наших дней сохранились традиции ткать на коврах аяты из Корана, имя создателя и стилизованные стихи на эту тему. В этом смысле можно привести древние образцы Бакинской, Ширванской, Губинской, Гянджинской, Газахской, Карабахской и Тебризской ковровых школ, где стиль каллиграфического письма хранит отпечаток исламской культуры. Идеи бесконечности, безграничности, присущие исламской культуре, указывают на то, что Бог обладает безграничной силой, могуществом, милосердием. Внутри контурной полосы, образующей кайму центрального

медальона губинских ковров «Ордудж» и «Гедим минаре» (рис. 1, 2) изображено стилизованное повторение слова «Аллах», что исходит из древних традиций, сложившихся под воздействием сильного художественно–эстетического влияния ислама и носит символический смысл.

Слово «Аллах» встречается в виде геометрического орнамента зигзагообразной линией на казахском ковре «Борчалы» (рис. 3), и это тоже традиционный мотив.



Рис.3. «Борчалы» ковер Казах. Азербайджан. Начало XX в. Из коллекции Национального музея ковра

Хотя «Намазлыг» – моленные коврики имеют несколько художественных вариаций с точки зрения сюжетной композиции, они всегда сопровождались атрибутами исламской культуры. Эти атрибуты, на первый взгляд напоминающие предметы быта – гребень, печать, четки, лейки восходят к моральной чистоте. Сюда же можно отнести и ковровый орнамент «бешбармаг», восходящий к образам пяти особо почитаемых в шиитском исламском мире святых – пророка Мухаммеда, его дочери Фатимы, имамов Али, Гусейна и Хасана (рис. 4,5).



Рис.4 «Сор-сор» ковер. Ширван. Конец XIX в. Из коллекции музея искусств народов Востока

Рис.5 «Демирчилер» ковер. Конец XIX в. Из коллекции Национального музея ковра

Объяснение этого элемента толкуется по-разному. То есть выполнение пяти намазов в день можно расценивать как указание на единого Бога и четырех ангелов. «Мехрабы», обогащающие художественную композицию молельных ковров, определяют направление священной киблы, а «светильник» символизирует божественный свет. Международно-признанные исследователи выдвигают различные суждения о возникновении конструктивной формы мехраба (арки). В первую очередь хотелось бы выявить круг определенных понятия «арка». Как выяснилось, термин крайне многозначен. Слово «арка» происходит от *лат.* *arcus* – дуга, изгиб. Термин наиболее применим в архитектуре, где он обозначает криволинейное перекрытие проёма в стене или в пространстве между двумя опорами (столбы, колонны, пр.). Арки могут быть частью конструкции (мосты) и самостоятельными сооружениями (триумфальные арки). Понятие так же распространяется на стенные ниши, например, *мехрабы* мечетей. Формы арок: полукруглые/полуциркульные, стрельчатые, подковообразные, многолопастные, килевидные и др. и

соответствующие им названия разработаны строителями. Однако, при описании любых объектов арочных форм, включая ковровые мотивы, мы используем принятые в архитектуре обозначения.

Семантика образа раскрывается при обращении к символическим значениям сходных по форме природных явлений. Поиски сведений о значении арки, как сакрализованного природного или рукотворного объекта, были долгими. Наиболее важные данные удалось найти в трактовках символики моста и радуги, древнеегипетских представлений об образах двери и пещеры и др. Приводимые в словарях и энциклопедиях данные подтвердили предположение о древности и символической значимости рассматриваемой формы. В соответствии с ними, прототипом арки послужили природные объекты, в первую очередь входы в пещеры, дуги радуги, солнечные и лунные гало, аркообразные скалы, сросшиеся деревья и пр. Всем этим феноменологическим и визуальным объектам человек приписывал особые, мифологизированные свойства, что обусловило их включение в ритуалы и закрепилось в сакральном образе арки как территории защиты или границы перехода в иное состояние.

Особо отметим пещеры, предположительно воспринимавшиеся древними, как области «другого мира», жилища обожествленных существ. Отсюда, видимо, их постепенно переоформление в святилища для совершения культовых действий и таинств. Для античного мира назовем Диктейскую пещеру, место сокрытия Зевса–младенца. В христианской церковной иконографии особое место занимает Святой Вертеп, как приятный образ места рождения Христа. В соответствии с исламской традицией, первое Откровение было ниспослано Мухаммаду в пещере Хира; другим важным моментом жизни Пророка было его и Абу Бакра сокрытие в пещере Савр.

В целом пещеры можно рассматривать как своеобразный маркер образа отшельничества пророков и святых. Равно как и принятую в языческой, буддийской, античной и христианской иконографии традицию помещения

священных образов в арки, которые мы рассматриваем как реминисцированный образ радуги, гало или входа в пещеру.

Как и во всех видах азербайджанского искусства, в средневековье во времена Сефевидов в художественном оформлении ковров широко использовались орнаменты арочного типа – «мехрабы» и «таги». В то время при шахском дворце в Тебризе (Азербайджан) существовали ковровые мастерские, где работали художники–миниатюристы, делавшие ковровые эскизы (рис. 6, 7) дворца музея Топкапы.

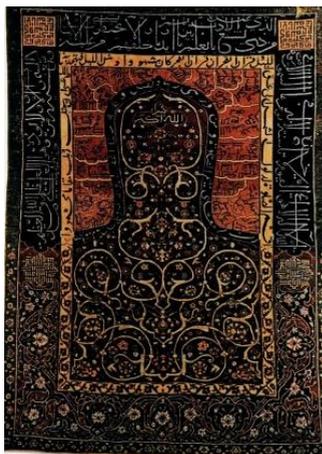


Рис. 6 «Намазлыг» ковер. Тебриз. Азербайджан. Конец XV в. Из коллекции Е. Паравачи



Рис. 7 «Намазлыг» ковер. Тебриз. Азербайджан. Начало XIX в. Из коллекции дворца музея Топкапы

Описанные ковры хранятся в коллекции музея дворца Топкапы. Основу композиционной системы этих ковров, носящих дворцовый религиозный характер, составляют арки и мехрабы, изображенные в верхней части промежуточного поля, а также стихи и изречения Корана, приведенные арабской вязью на кайме мехрабов. Чтобы не казалось, будто молящийся топчет священные слова в нижней части ковра, ковровые композиции популярных в то время ковров «Афшар» и «Шахаббасы» заполнялась орнаментами в виде растительных элементов – деревьев или веток. Несмотря на религиозно–философское содержание ковра, мастера все чаще использовали

различные орнаментальные композиции. Начиная с XVII века в орнаментально–композиционном решении молельных ковриков – «намазлыг» возникает четкая традиция: на верхушках арок становится все меньше надписей, овальные формы, окаймленные мехрабами со сложными «исламскими» узорами растительного происхождения, сменяются арками, надписи в промежуточном поле исчезают, появляются изображения деревьев.

В азербайджанских коврах много примеров с изображением мечети и светильников. С конца XIX века излюбленными темами Ширванских ткачей становятся привезенные из Турции в Азербайджан новые молитвенные ковры с изображениями мечетей Айя–Софья, Сулеймания. На этих коврах с большим мастерством создавались орнаменты в виде колонн, светильников, луны и звезд, минареты, купола, одним словом, все атрибуты ислама (рис. 8).



Рис.8 «Намазлыг» ковер. Ширван. XIX в. Частная коллекция

Одним из примечательных ковров является казахский ковер «намазлыг», который в настоящее время хранится в музее дворца Топкапы (рис. 9). Человеческие силуэты, сотканые в верхней части ковра, олицетворяют молящихся.



Рис.9 «Намазлыг» ковер. Газах. XIX в. Из коллекции дворца музея Топкапы.

Молельные ковры («намазлыг») изображались в миниатюрах, начиная с XIII века – произведение «Варга и Гюльша» (рис.10; 10.1).



Рис.10, 10.1 Иллюстрации из миниатюры «Варга и Гюльша». XIII в. Из коллекции дворца музея Топкапы.

А в XIX веке они нашли воплощение в работах европейских художников. Не оставили их без внимания и путешественники, которым доводилось бывать в Азербайджане. Западные дипломаты, иранские, иракские, турецкие и аравийские купцы, выдавшие мечети и склепы, став свидетелями богослужебных обрядов XI–XIX веков, предоставляли сведения о качестве текстильных изделий религиозного характера, их месте и значимости в быту различных народов, объединенных единой религией на огромной территории мусульманского мира. Массовое производство ковров «Намазлыг», сотканых

в XVI веке в Тебризе, в XVIII, XIX веках в Ширване и Газахе обусловлено спросом на них на внешних рынках.

Надо отметить, что художественная структура мехраба находит отражение не только в ковровых композициях, но и в монументах. Так, в православном храме в грузинском городе Мцхета имеется множество надгробий. Среди них есть надгробия с изображением мехраба, на некоторых из которых даже выгравирован грузинский алфавит. Форма «Мехраб», оказавшая влияние на культуру православных христиан, проживающих на этой территории, веками сохраняется в церкви как факт, доказывающий взаимодействие культур и традиций (рис. 11, 12).



Рис. 11, 12 Арочные изображения с надгробья в Мцхета. Грузия

Анализ азербайджанских ковров позволяет сделать вывод о том, что узоры, композиции являются результатом устойчивой исторической и художественной традиции. Хотя в разное время они претерпевали значительные изменения, но никогда не теряли своего религиозного значения. Содержание, то есть семантика этих узоров, сотканых на коврах, дополняет форму их графического изображения. Их отличают друг от друга только формы, ритмические повторения и цвета.

Материалы и сообщения о молитвенных коврах прослеживают различные аспекты истории и развития мотива арки, в частности, поразительную

синхронность в изменении строительных и тканых арочных форм. Однако важнейшим выводом стало понимание того, что этот древнейший мотив тысячелетиями разрабатывался ткачами разных стран и эпох, и появление мусульманских постилочных молитвенных ковров с изображением *мехраба* является результатом слияния древнейших сакральных идей всего населения Евразии. Подчеркнем, что предлагаемые данные рассматриваются автором как первичный этап исследования названной темы, и ее дальнейшее раскрытие возможно только при общем обсуждении этого интересного, сложного предмета.

Список литературы

1. Topkapı Sarayı. Tapis sous la direction de J.M.Rogers Les editions du Jaguar. 1988. – Paris: – 270 pp.
2. Nekrasova N.P., Kinayevf K.G. Türk, azeri ve türkmen seccadeleri. Moskva Şark sanatları devlet muzesi. Ankara: 1997. – 66 с

УДК 930.85:89 (575.2) (04)

Особенности кыргызского ковро ткачества

Гульзада Кошоевна Абдалиева

В статье рассматриваются наиболее распространенные виды национальных кыргызских ковров, характеризующиеся своеобразной композицией и колористическими особенностями.

Ключевые слова: история, кыргызы, прикладное искусство, ткачество, ковры.

Features of kyrgyz carpet weaving

Abdalieva Gulzada Koshoevna

The article discusses the most common types of national Kyrgyz carpets, characterized by a peculiar composition and color characteristics.

Key words: history, Kyrgyz, applied arts, weaving, carpets.

Материально–духовное наследие есть неотъемлемая часть культуры каждого народа. Многовековое художественное творчество было рождено в условиях кочевого быта. Наряду с основной постоянным занятием — скотоводством и земледелием, народ в условиях домашних производств и ремёсел делал необходимые для жизни материальные ценности, используя сырьё, добываемое в своём хозяйстве (шерсть, кожа, шкуры) и частично приобретая со стороны (железо, серебро). Художественное творчество развивалось строго преемственно. Умение и знание из века в век передавались строго по наследству, развивались вместе с историей своего народа.

Прикладное искусство представляет собой одну из форм художественного самовыражения этносов. Анализ процессов и явлений, происходящих в каждом отдельном культурном компоненте – необходимое условие для воссоздания целостной картины состояния и тенденций развития культуры общества в целом. Одним из важных элементов традиционно–бытовой жизни кыргызов являются вещи, которые были изготовлены с помощью ворсового ткачества, тесно связанные с их этнической историей, производственной деятельностью, духовной культурой и бытом. Как вид декоративно–прикладного искусства ворсовое ткачество имеет глубокие традиции. Скотоводческое хозяйство, кочевой и полукочевой образ жизни кыргызов предопределили особенности прикладного искусства, в том числе традиции ковроделия.

Изучение традиции ковроделия, процесса ткачества, орнамента и семантики ковровых вещей дает возможность рассматривать их в качестве одного из источников, позволяющих глубже понять общие проблемы этнической истории, этнокультурного процесса и преемственности культурных традиций. Исследование традиций ковроделия способствует пониманию этногенетической и этнокультурной связи с другими родственными и соседними этносами. Традиционное ковроделие, ворсовое ткачество – уникальное явление кыргызской художественной культуры, один из наиболее

распространенных видов кыргызского народно–прикладного искусства, который требует системного исследования, значительного расширения границ сравнительного анализа и выхода за рамки национального представления, благодаря чему открываются новые глубинные грани данной формы творческого самовыражения этноса. Как вид декоративно–прикладного искусства ковроткачество имеет глубокие традиции [1, с.36].

Традиция ковроткачества в Кыргызстан складывалась с древних времен. То есть, это говорит о том, что в них переплелись искусства многих цивилизаций. То есть ковроткачество кыргызского народа является уникальным, самобытным изделием, вобравшим в себе мировоззрение, духовное начало кыргызов.

Известно четыре вида национального ткачества. Самым распространенным является узорные тканью терме. Ткань, изготовленная этим способом, относится к типу переборных (терме–сборный). Деревянные части юрты скреплялись узорными полосами боо и широкими орнаментированным поясам тегирич, выполненными терме. Орнамент тегирич – разнообразные фигурки, характерной чертой является равенство фона и узора. Для композиции типично заполнение всей центральной части одним узором и деление средней части на ромбы с заключенными в них роговидными завитками.

Другой вид тканья – каджары отличается большой плотностью изготовленной ткани и своеобразным рисунком в виде параллельных полос, заполненных мелкими роговидными фигурками в сочетании с различными треугольниками.

Третий вид национального ткачества – беш–кеште – обычно имеет ярко выраженный геометрический узор на белом фоне. Этот вид тканья по своей структуре напоминает вышивку гладью. Несколько полос, сшитых вместе, также образуют коврик для пола.

Четвертый вид – ворсовое тканье, т.е. изготовление ворсовых ковровых изделий [2, с.69].

Кыргызы употребляют исключительно горизонтальные ткацкие станки, размер которых зависит от желаемого размера ковра. При тканье пропускают как однородные, так и двойную нить после каждого ряда петель [3, с.338].



Ковроткачество во время работы. Село Кара-Булак. Баткенская область. Центральный государственный архив Кыргызской Республики.

В кыргызском ковроткачестве известна два приема технического выполнения: барак килем (ковер) – с двойной нитью и тас килем (ковер) – одной нитью. Ворс барак килемов значительно длиннее (9–20 мм) ворса тас килем и склоняется в одну сторону, напоминая этим шерсть животного. Необходимо заметить, что барак килемы изготавливаются из посредственной шерсти с примесью большого количества волоса.

Тас килемы намного прочнее барак килемов, благодаря высокой плотности тканья и низкому ворсу, длина которого не превышает 3–4 мм. На изготовление тас килемов идет самая лучшая шерсть.

Большие ковры ткались обычно во время зимней стоянки, так как для этого требовалось много времени (2–3 месяца), тогда как жапсар – баштыки и другие мелкие предметы могли быть вытканы в течение короткого срока на летних пастбищах.

Для выделки ковров применялись шерсть весенней стружки, так как она прекрасно воспринимает красители. Ворс весенней шерсти имеет особый шелковистый блеск и идет обычно на выделку ворса ковра. Часто для прочности пряжи в основу уток добавляли козью шерсть или волос грибы

жеребенка, иногда грубую верблюжью шерсть. Хлопок кыргызские ковровщицы стали использовать примерно в начале XX в., и то, как добавление к пряже основы и утка. Шелк добавляли для блеска [4, с. 41].

Шерсть, предназначенную для выделки ковра, сначала промывали, просушивали, затем расчесывали, удаляя сорняки. Расчесывали шерсть не на чесальном гребне, а путем взбивания двумя линиями палками. Взбитая шерсть шла на кручение, затем окрашивалась на нужный цвет и сушилась, после этого она становилась пригодной для тканья. Шерсть была основным компонентом изготовления ковров (за исключением шелковых ковров) во все времена. Поэтому значение имело насколько качественно обработана шерсть. А обработка шерсти занимала долгий, трудоемкий процесс.

С начала шерсть расщепляли. Это делали вручную или же на специально оборудованном механизме (*жун тыткыч*). Готовую шерсть красили, придавая им различные окраски. Для окраски использовались подручные природные красители. Это лепестки, корни, сами плоды растений. В ход шли гранаты, орехи, луковицы, различные цветы и др. Красили шерсть в казанах. В старину наши бабушки вспоминали, как они сами участвовали при этом процессе.

В ковровом искусстве окраска играет важную роль. Для окрашивания пользовались растительными красками. Иногда их приобретали на базарах, иногда делали сами. Так, из корней румяна (марены) получали красную краску. Для получения синего цвета пользовались индиго. Желтые краски получали путем переработки наростов орехового дерева.

Все кыргызские ковровщицы – универсалы. Каждая из них занимались почти всеми видами рукоделия: вышивкой, выделыванием разнообразных изделий из кожи и кошм (шырдаки, ала-кийизы), ткачеством. Это не могло не сказаться на декоративном богатстве кыргызских национальных ковровых изделий.

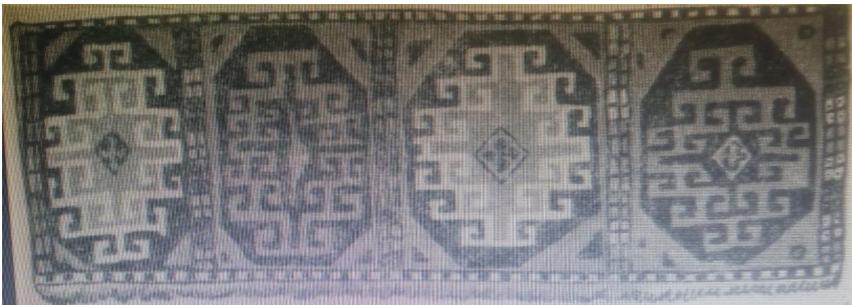
Ковровые изделия обычно небольшого размера – в пределах одного квадратного метра. Это чаваданы, жапсары, баштыки. Мелкие ковровые изделия имели подкладку из таар (домотканой шерстяной ткани).



Центральный государственный архив Кыргызской Республики. Ф. 2953. Оп.1. Д.4. Прикладное искусство. 1955г. Л.8. Ковер – таар.



Баштык–аяк кап (Жапсар баштыкы–аяк кап (сумка) подвешивается к стенкам юрты, они предназначены для укладки мягкой утвари). 1910г. Кыргызский государственный исторический музей.



Чаваданы. Ошская область. 1890г.

Чаваданы используются для хранения мягкой утвари, белья, платков. Если жапсар–баштыки вешались на стены юрты, то чаваданы складывались в джук (под одеяла, сложенные друг на друга) [5, с.188].

Орнамент кыргызского ковра имеет древнее происхождение и представляет собой сочетание элементов бараньего рога с ромбами, восьмигранными и другими не сложными фигурами. Однако традиционных рогообразных мотивов, орнамент кыргызского ковра включает в себя еще различные элементы растительного характера в геометризированном виде.

Цветовая гамма ковров ограничивается, в основном, двумя тонами синего и красного цвета. В качестве дополнительной расцветки выступает желтый, коричневый, редко – зеленый. Почти всегда рисунок ковра заканчивается цветной обводкой (характерной для шырдачных изделий), которая, создавая контраст, усиливает декоративность узора.



Центральный государственный архив Кыргызской Республики. Ф. 2953. Оп.1. Д.4. Прикладное искусство. 1955г. Л.12. Шырдак–войлочный ковер.

Ковровые мешки разной величины заменяют наши сундуки, комоды и шкафы, а ковровые переметные сумы – наши чемоданы «чаваданы». В юртах даже среднего достатка в былое время не редкость было встретить ковровую дверь всю целиком или ковровый ламбрекен над двустворчатой деревянной или

войлочной дверью. В юртах побогаче при помощи ковровых полос удерживались на каркасе войлочные покровы, а внутри юрты те же полосы исполняли роль карнизов или фризов, маскирующих стык каркаса и стенок юрты с каркасом ее крыши.

В XIX в. с широким развитием рыночных отношений в Центральной Азии кыргызские ковровщицы стали изготавливать декоративные ковры и больших размеров.



Центральный государственный архив Кыргызской Республики. Ф. 2953. Оп.1. Д.4. Прикладное искусство. 1955г. Л.14. Часть ковра.



Центральный государственный архив Кыргызской Республики. Ф. 2953. Оп.1. Д.4. Прикладное искусство. 1955г. Л.8. Ковер – таар.

В результате изучения кыргызских народных ковров приходим к *следующим выводам.*

Характер композиции определяется характером форм коврового изделия (чаваданы, жапсары–аяк капы (сумки), ковры).

Композиционный строй орнаментов кыргызских ковров отличается простотой, четкостью и предельной лаконичности трактовки.

Композиционное единство ковра заключается в гармонии отдельных частей и целого как в орнаментальном, так и в колористическом отношениях: в строгом ритмическом повторении орнаментальных мотивов и цветowych пятен.

В *орнаментации* кыргызских ковров почти всегда встречается геометризованный мотив, напоминающий рог барана.

Расцветка кыргызских ковров отличается предельной лаконичностью и состоит из небольшого количества тонов: красного, синего, которые играют ведущую роль, а остальные оттенки участвуют в общем колорите дополнительно.

Важнейшую роль о декоративном убранстве кыргызских ковров играют цветные обводки, которые путем сопоставления контрастных тонов способствуют четкому выражению орнаментации и обогащению декоративных возможностей.

История кыргызского декоративного искусства очень богат, изучая историю мастеров мы находим вдохновение и учимся на их нем труде, создавая красоту и передавая их будущему поколению. Вот почему необходимо изучение кыргызских национальных ковров, представляющих собой очень ценное наследие, традиции которого нужно использовать при изготовлении изделий современного типа.

Список литературы

1. Антипина К. И. Ворсовое ткачество // Труды киргизской археолого–этнографической экспедиции. – 1968. – Т.5. – С. 36
2. К. И. Антипина. Особенности материальной культуры прикладного искусства южных киргизов. Фрунзе. Изд. АН Киргиз. ССР. – 1962. – С. 69.

3. Труды киргизской археолого-этнографической экспедиции. – М., Изд. АН СССР, 1957. – Т. II. – С. 338.
4. Уметалиева Д.Т. Кыргызский ворсовый ковер. Изд. Илим – 1966. – С. 41.
5. Сатыбалдиева Ч. Традиционное ворсовое ковроткачество кыргызов // Известия Вузов. – 2017. – № 12. – С. 188.

УДК 745.522(575.1)

Ковроделие Узбекистана: основные этапы развития

Эльмира Фатхлбаяновна Гюль

В статье акцентированы основные этапы развития одного из самых массовых видов традиционного искусства в Узбекистане – ковроделия. Это древность, раннее средневековье, мусульманское средневековье, Новое и Новейшее время. До недавнего времени сохранившийся материал и письменные источники давали возможность судить преимущественно о состоянии ковроделия XIX – начала XXI вв. Однако за последние 30–40 лет благодаря археологическим открытиям стало возможным воссоздать историю этого ремесла в более полном объеме. Большая часть находок раннего текстиля была сделана за пределами современного Узбекистана, однако их причастность к этой территории несомненна. Создателями этих артефактов являлись представители различных народов, что позволяет также судить о специфике этнокультурной истории региона.

Ключевые слова: Узбекистан, ковроделие, виды изделий, ткацкие техники, декор.

The main stages of carpet making development in Uzbekistan

Elmira Fatkhlibayanovna Gyul

The article highlights the main stages in the development of one of the most beautiful types of traditional art in Uzbekistan – carpet weaving. It took place in antiquity, the early Middle Ages, the Muslim Middle Ages, New and Modern times. The survived data and written resources made it possible to judge the carpet weaving state in the 19th – early 21st centuries. However, over the past 30–40 years, with the help of archaeological discoveries, it has become possible to recreate the history of this craft. Most of the finds of early textiles were made outside of modern Uzbekistan, but their involvement in this territory is undoubted. The creators of these artifacts were representatives of various peoples, which had the ethnocultural history specifics of the region.

Key words: Uzbekistan, carpet weaving, types of products, weaving techniques, decor.

Еще в 1970–х годах, когда вышла в свет фундаментальная монография В. Мошковой «Ковры народов Средней Азии конца XIX – начала XX века» (Ташкент, 1970) [1], говорить об историческом прошлом этого вида прикладного искусства было проблематично в виду крайней малочисленности фактического материала, созданного ранее XIX века. Однако за истекшие десятилетия благодаря новым археологическим и иным находкам появилась возможность воссоздать связную картину его развития. Определенную помощь в этом деле оказывают и письменные источники. Цель настоящей статьи – представить основные этапы развития ковроделия на территории Узбекистана, подтвержденные известным науке ковровым материалом.

Ковер был неотъемлемой частью бытия наших предков. Это искусство с развитыми и укорененными традициями, насчитывающими не одно тысячелетие. История ковроткачества в регионе отражает историю существования и преемственности различных культур, племенных миграций, внешних влияний. Искусство ковра – многоликое и полиэтничное явление, прекрасное своим разнообразием.

Древность. Самым ранним, хотя и косвенным, свидетельством бытования ткачества в Средней Азии считается керамика позднего неолита и энеолита: расписная посуда того времени уже содержит разнообразные ромбовидные, треугольные, зигзагообразные, сетчатые, шахматные мотивы, которые так типичны для узбекского, и среднеазиатского в целом, коврового декора (юг Туркменистана). Находки каменных пряслиц с городища Джейтун (юг Туркменистана), датирующегося VII – серединой III тыс. до н.э., являются уже вполне достоверным подтверждением существования ткачества [2, с. 5–9].

В эпоху бронзы ткачество было известно у многих народов Древнего Востока. В среднеазиатском регионе эта эпоха представлена культурой Бактрийско–Маргианского археологического комплекса (БМАК; XXIII–XVIII вв. до н.э.). Она дает первые для данной территории свидетельства существования ворсового плетения, являющегося одним из наиболее поздних

по времени сложения видов переплетений. Речь идет о статуэтках (алебастровых либо композитных, вырезанных из стеатита, с отдельно прикрепленными к телу головками и руками из белого мрамора, а также серебряных фигурках на навершиях булавок), на «одежде» которых (юбки или накидки) прочерчены язычки длинноворсовых прядей, напоминающих овчину [3, с.138]. Такого рода ткани, выполненная из них одежда, коврики и другие виды изделий известны как филикли. Это термин, «означающий возможно самую древнюю из известных нам узелковых либо петельчатых структур с длинным ворсом, имитирующим овчину» [4, с. 2012].

Другая часть находок связана с культурой подвижных скотоводов, которая формируется со второй половины II тыс. до н.э. в аридной зоне Евразии. Кочевая культура дала этому виду рукоделия многочисленные виды объемных емкостей для хранения и перевозки домашнего скарба, столь необходимых при постоянных перемещениях – сумки для хранения соли, ложек, посуды, веретен, зеркал, одежды, разного рода мягкой утвари и проч. Не только домашние вещи, но и сама юрта в течение года должна была перевозиться на новое место. Так и сложилось, что шерсть, всегда в достаточных количествах бывшая под рукой, стала тем материалом, из которого возникло жилище кочевников.

Говорить о текстиле ранних кочевников до недавнего времени можно было лишь в предположительном ключе, однако сегодня он стал для исследователей реальностью: известно свыше десятка сохранившихся сако–скифских тканых изделий, например, гобеленовые фрагменты, обнаруженные в могильниках Сампула (Синцзян–Уйгурский автономный район, Китай). Большая их часть, датируемых от VIII в. до н.э. до первых веков н.э., является декоративными полосами–ярусами широких плиссированных юбок кочевниц.



«Оленняя» юбка. Сако–бактрийская традиция. II в. до н.э. – II в. н.э. коллекция фонда Аберг, Швейцария.

Также сохранились небольшие по размеру коврики квадратной формы с изображениями животных.



Ворсовый коврик с изображением верблюда–бактриана. 730 – 404 гг. до н.э. Частная коллекция, Германия.

Гораздо более известная в научных кругах группа ранних ковров была обнаружена С.И. Руденко в ходе раскопок курганных захоронений Горного Алтая (1949 г.) [5]. Самый известный раритет среди этих находок – ворсовый ковер 383–200 гг. до н.э. из конского захоронения пятого Пазырыкского кургана, уникальное произведение текстильного искусства, на протяжении нескольких десятилетий считавшийся самым древним сохранившимся образцом ворсового ковроделия. Точное место производства ковра до сих пор

дискутируется. Анализируя его декор, можно сделать вывод, что в нем сочетаются черты ахеменидской и сако–скифской традиций. Изображенный сюжет, на наш взгляд, – погребальный церемониал, проводимый номадами в условной храмовой среде, поскольку композиция ковра (квадрат, в обрамлении фантастических и реальных животных) повторяет композиции алтарей кочевников, а крестообразный мотив центрального поля типичен уже для ахеменидских алтарей.



Ворсовый ковер, Пазырык. 383–200 гг. до н.э. Государственный Эрмитаж.

Итак, к середине I тыс. до н.э. ковроткачество прошло важные этапы своего становления и развития и достигло вершин профессионального мастерства. Часть находок выполнена в канонах «звериного» стиля, характерного для культур сако–скифского круга. Другая традиция тяготеет к стилистике искусства городских цивилизаций. Различные технологии этого времени найдут продолжение в последующем развитии ковроткачества на территории Ирана и Средней Азии, в том числе Узбекистана, что позволяет

рассматривать текстиль из упомянутых регионов также как часть местной, среднеазиатской, ковродельческой традиции.

В 1924–25 гг. Монголо–Тибетская экспедиция Русского географического общества под руководством П. К. Козлова обнаружила Ноин–Улинский могильник (конец I в. до н.э. – начало I в. н.э.), где был найден также известный войлочный ковер со сценой терзания в «зверином» стиле, очевидно, хуннской работы, парфянские и малоазийские ткани, а также бактрийский текстиль. Последний был представлен фрагментами вышитых настенных панно, предназначенных, очевидно, для убранства стен парадных помещений. Идею его юэчжийско–кушанского (бактрийского) происхождения отстаивали в свое время Г.А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель [6, с. 67].



Вышитый ковер, Ноин–ула. Экспедиция П. Козлова. Государственный Эрмитаж.

Эксклюзивность и малочисленность ноин–улинских артефактов не позволяла в те годы делать уверенные выводы о масштабах бактрийского ковроделия. Однако раскопки в курганах №20 и 31, проведенные новосибирскими и монгольскими учеными уже в 2006–2009 гг., пополнили бактрийскую группу текстиля новыми находками. Как уже известные, так и только найденные вышитые фрагменты были выполнены в одном и том же месте, в одно и то же время – рубеж нашей эры [7, с.154; 8, с.154]. Сравнительный анализ сюжетов ковров с нумизматическим материалом и образами скульптуры Халчаяна позволяет утверждать, что эти ковры имели отношение к культуре ранних кушан.



Изображение «Правящего «Герая» Санаба Кушана» на серебряной тетрадрахме. I в. и, возможно, его же изображения в скульптуре (Халчаян) и вышитом ковре из Ноин–Улы.

Таким образом, за последнее десятилетие благодаря новым находкам в научную практику уверенно вошел термин «бактрийский ковер» [9]. Находки свидетельствуют о том, что Бактрия была одним из крупнейших в античном мире регионов производства ковровых изделий.

Раннее средневековье. Письменные источники упоминали, что в период расцвета Шелкового пути правители Бухары, столичного города Согдианы, посылали вышитые ковры в дар китайским императорам [10, с. 263]. Однако долгое время основным источником информации о коврах раннего

средневековья являлись лишь их изображения в настенных росписях, на стенках оссуариев, торевтике и прочее.



Чаша с восседающей на овальном ковре парой. Тохаристан, VI–VII вв. Государственный Эрмитаж.

За последние годы стали известны и подлинные изделия той эпохи, обнаружение которых можно считать поистине сенсационным. В основном это случайные поступления из Восточного Туркестана (СУАР) и Афганистана, которые попадали на европейские аукционы. Ковры фрагментарны, выполнены в ворсовой технике. Ныне эти артефакты хранятся в Катарских музеях (Доха), Кувейтском Национальном музее, а также в частных собраниях. Несмотря на то, что Ф. Спюлер определяет эти ковры как сасанидские [11], характерные черты иконографии позволяют связывать их с культурой населения Согда – согдийцами и тюрками.



Согдийский (?) ковер, V–VII вв., коллекция The Kuwaiti National museum.

Период мусульманского средневековья. Именно в это время происходит сложение огузской и даштикипчакской традиции ковроделия. Первая стала базой для последующего развития ковроделия туркмен, вторая – узбеков, в этногенезе которых даштикипчаки сыграли важную роль. Помимо ковров скотоводов, в городах работали мастерские, обслуживавшие запросы оседлого населения. Особый интерес представляет упоминание этих мастерских у Наршахи в его «Истории Бухары» (X в.). О шитых золотом коврах в быту темуридской знати упоминает в своих дневниках испанский посол Рюи Гонзалес де Клавихо, прибывший в Самарканд, ко двору всевильного Амира Темура в 1404 году: «Внутри (павильона) лежал красный ковер, [отделанный] всевозможными и красиво вшитыми из различных многоцветных тканей вставками, в некоторых местах прошитыми золотыми нитками» [12, с. 254]. Ковры Темуридов мы можем видеть и на миниатюрах того времени; сами изделия не сохранились.



Улугбек с семьей и свитой на соколиной охоте. Миниатюра самаркандской школы, 1441–1442 гг. Галерея Фрир, Вашингтон.

Период узбекских ханств оставил наиболее ковровое полное наследие (XIX – начало XX вв.), представленное разными видами изделий. Общий корпус сохранившихся ковров проливает свет на состав населения, способы хозяйствования, культы и верования, эстетические приоритеты. Главным производителем этого вида текстиля была преимущественно скотоводческая часть населения узбекских ханств. Это продукция узбеков, каракалпаков, а также местных арабов, туркмен, казахов, таджиков (проживавших в пределах границ узбекских ханств). Это наиболее богатый с точки зрения сохраненного опыта период, который является и наиболее изученным.

Местная тканая продукция данного периода отличалась высоким качеством выделки, оригинальностью дизайна, насыщенным, глубоким колоритом, тесной связью с обрядовой и культовой жизнью населения. Самым массовым было производство у арабов, наладивших масштабную торговлю коврами (базар–гилам). Что касается узбеков, в XIX в. они производили ковры в основном для собственного пользования. Это позволяло сохранять высочайшее качество выделки, но, с другой стороны, узбекский ковер оставался неизвестен широкому потребителю.

Ковроткачество у узбеков традиционно существовало как вид домашнего рукоделия. Ткали для собственных нужд, в первую очередь – как приданое невесты. Именно поэтому качество узбекских ковров было исключительно высоким. «Среди узбекских ковровых изделий далеко не редкость встретить экземпляры, которые своими декоративными достоинствами, глубиной и прозрачностью тонов, при всей простоте и даже схематичности рисунка значительно превосходят многие из персидских и малоазиатских ковров, не говоря уже о крикливых и пестрых кавказских» [13, с. 72].

Классический узбекский ковер – это восемь безворсовых видов: кохма, гаджари, терме, такир, сумах, бешкашта; включая вышитые: энли–гилам, киз–гилам. Ворсовые ковры подразделяются на две группы: джуххирсы – буквально – «медвежья шкура», ковры с длинным косматым ворсом, и гиламы – стриженные ковры. Материалы исключительно натуральные – шерсть, хлопок,

кенаф, натуральные красители растительного и животного происхождения. Художественные особенности – лаконичность геометрических форм, умелое сочетание крупных и мелких узоров, контрастность цветов, с преобладанием темной красно–коричневой гаммы. К узбекской продукции относятся: два вида ворсовых ковров (длинноворсовые джухьхирсы, коротковорсовые, стриженные гиламы) и восемь видов гладкотканых (кохма, такир, терме, гаджари, беш–кашта, сумах, а также два вышитых – энли–гилам и киз–гилам).



Длинноворсовый ковер джухьхирс, XIX в., Самаркандская область. Государственный музей истории культуры Узбекистана, Самарканд.



Вышитый ковер ок–энли. Коллекция Акбара Хакимова, Бухара.

Также была широко распространена нетканая техника – войлоковаляние.



Войлочный ковер кииз. Начало XX в., вкатанная техника. Государственный музей истории культуры, Самарканд.

Широк и видовой спектр изделий – от постилочных ковров до разнообразных сумок и упаковочных емкостей.

Ковер – не просто часть быта. Это важный атрибут свадебных обрядов. Его узоры несут в себе вековые заговоры на удачу и достаток, защищают от сглаза, обеспечивают благополучие дома. Каждый ковер – своего рода летопись истории, скрытая от непосвященных, но информативная и полная глубинных смыслов.

Период XX – начала XXI вв. – современность. На протяжении большей части XX в. ковроткачество переживало сложные времена. Женщины все реже садились за ковроткацкий станок; традиция ковроткачества сохранялась лишь в ряде провинциальных районов. Вместе с тем, с первых лет советской власти наблюдалось стремление придать новый импульс искусству ковра, включить его в структуру государственных организаций. По всей республике с 1930–х годов начинают работать ковровые артели. Привлечение с конца 1940–60–х годов профессиональных художников стало одной из особенностей развития и новым опытом для местного ковроткачества. Безусловно, он был связан с теми влияниями, которые на традиционные ремесла оказывала европейская/российская художественная школа. Задачей творческих кадров стал поиск новых художественных решений, обновление традиционного

орнаментального коврового декора. Впервые начинается производство сюжетных и портретных ковров.

Новый этап в развитии ковроткачества наступил после обретения страной независимости (1991 г.). Этот вид ремесла развивается в трех направлениях. Первое – в рамках частных бизнес-структур. Второе – мастерские, открытые под патронажем неправительственных и международных организаций (ПРООН, ЮНЕСКО), решающие вопросы занятости населения, и, наконец, собственно домашнее рукоделие, существующее в своей естественной среде, в основном в районах экстенсивного скотоводства.

Радикальным новшеством этого времени стало использование шелка в качестве основного материала, обращение к дизайну ковров соседних ковропроизводящих регионов, а также дизайну местных вышивок и шелковых тканей. Эти факторы говорят о том, что потенциал местной ковровой традиции был недооценен; несмотря на достаточно активный производственный процесс, классический узбекский ковер с характерной для него геометризованной эстетикой остался в тени.

Особое значение обретает третье направление, самое важное для сохранения традиционного рукоделия – надомное, обеспечивающее потребности семьи. В качестве примера здесь можно назвать населенные пункты Кашкадарьинской области (Касбинский район), где по-прежнему производят шерстяные и хлопковые ковры, в основном для себя, частично – на продажу: кохма–гилам (шолча), араби–гилам (килимы). Ковры ткются на широконавойных горизонтальных станках, для основы используется неокрашенная, довольно темная шерсть местных овец, узор – нити, окрашенные анилиновыми красителями. Известен своими коврами и Чиракчинский район (села Чиял, Каттакишлак, Бешчашма, Араббанди). Лучшие местные изделия представлялись на областных, республиканских и международных ярмарках и выставках. Можно упомянуть и селение Джам (Самаркандская область), Риштан (Ферганская долина). Мастерицы производят не только классические виды изделий – джультхирсы, гаджари (бугджома),

такиры, араби–гиламы (килимы), но и новый ассортимент – коврики для сидения, футляры для телефонов, ноутбуков и проч.

Еще один интересный пример возрождения традиции – творчество каракалпакской ткачихи Алтынай Наумбетовой, в коврах которой сохраняется традиционный дизайн. Проблему крашения нитей мастерица решила радикально – она использует исключительно неокрашенную шерсть естественных тонов. Такой подход дает замечательный результат – изделия несут в себе одновременно черты традиционности и современности.

Наконец, важнейшей областью традиционного ковроделия остается Сурхандарья (Байсун). Здесь практически все женщины, особенно в кунградских селах, владеют навыками ткачества. Ныне в Узбекистане узбеки–кунграды являются основными носителями аутентичной традиции ковроделия.

Однако нельзя не заметить, что у надомного кустарного ковроделия тоже имеются свои проблемы. Традиция постепенно деградирует – падает качество рисунка, тонкости выделки, забываются смыслы узоров. Некоторые техники вообще исчезли из практики мастериц. В частности, это беш–кашта, а также вышитый тип свадебного ковра киз–гилам. В этой связи именно классическое наследие – ковры, созданные в XIX – начале XX вв. и ныне хранящиеся в республиканских и зарубежных собраниях, должны стать ориентиром в деле возрождения богатейшего разнообразия узбекского ковра.

Ковровая традиция Узбекистана, насчитывающая не одно тысячелетие, все еще сохраняется, даря надежду на дальнейшее развитие.

Актуальной задачей ближайшего будущего является создание узнаваемого в мире бренда аутентичного узбекского ковра. Важным шагом на этом пути может стать копирование классических образцов. Необходимо также возрождение ряда техник, которые исчезли из практики мастериц. Вместе с тем, современный бренд подразумевает обновление традиции, сочетание наследия и новаторских дизайнерских подходов.

Список литературы

1. Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX – начала XX века. – Ташкент: Фан, 1970. – 254 с.
2. Массон В.М. Поселение Джейтун (проблема становления производящей экономики) // Материалы и исследования по археологии. – Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1971. – № 180. – 208 с.
3. Сарианиди В.И. Маргуш. Древневосточное царство в старой дельте реки Мургаб. Ашгабад: Türkmen döwlethabarlary, 2002. – 306 с.
4. Царева Е.Г. Филикли: к истории узелкового ткачества в Центральной Азии (по материалам Месопотамии и Туркменистана) // Труды Маргианской археологической экспедиции. Исследования Гонур Депе в 2008 – 2011 гг. – М.: Старый сад, 2012. – Т. 4. – С. 240–249.
5. Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. – М.: Искусство, 1968. – 134 с.
6. Пугаченкова Г.А. Халчаян. К проблеме художественной культуры Северной Бактрии. – Ташкент: Фан, 1966. – 287 с.
7. Глушкова Т.Н., Полосьмак Н.В. Технологическая характеристика ковров из Ноин–Улы // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири. – Улан–Батор. – 2012. – Т. 1. – Вып. 3. – С. 153–157.
8. Полосьмак Н. В. Вышитый ковер из 20–го ноин–улинского кургана // Monumentum Gregorianum. Сборник научных статей памяти академика Г. М. Бонгард–Левина. – М.: Издательская группа «Граница», 2013. – С. 154–172.
9. Царева Е.Г. Ворсовые ковры с сюжетом льва и тигра в центрально–азиатских тканях кушанского времени // Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго–Западной и Центральной Азии. – СПб.: МАЭ РАН, 2009. – С. 75–86.
10. Шефер Э. Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан. Серия: Культура народов Востока. – М.: Наука, 1981. – 608 с.
11. Spuhler Friedrich. Pre–Islamic Carpets and Textiles from Eastern Lands. New York: Thames and Hudson, 2014.
12. Клавихо Руи Гонзалес де. Дневник путешествия в Самарканд ко двору Тимура (1403 – 1406). – М.: Наука, 1990. – 210 с.
13. Дудин С.М. Ковровые изделия Средней Азии // Сборник музея антропологии и этнографии. – 1928. – Т. 7. – С. 71–167.

**Функциональный анализ и знаковые аспекты
в классификации казахских ковров**

К.Б. Касенова

В статье рассматриваются разнообразные виды казахских ковров, символика художественного образа, а также функциональное назначение. Автор обосновывает положение о том, что классификация ковров осуществляется по нескольким критериям, главными из которых являются материал и орнамент. Подробное рассмотрение разнообразных видов ковров и ковровых изделий позволили автору раскрыть функциональное назначение в знаковом аспекте ковров: художественно-эстетическое, национально-региональное, обрядовое, магическое, религиозное, сословное, праздничное, торжественное, символическое, мировоззренческое.

Ключевые слова: казахские ковры, традиция, орнаменты и узоры, ворсовые и безворсовые виды ковров, сырье, техника ковров, классификация ковров, функция ковров.

Functional analysis and aspects of Kazakh carpet's classification

K.B. Kasenova

The article is about various types of Kazakh carpets, the symbolism of the artistic form and functional purpose. The author substantiates the proposition about the classification of carpets according to several conditions, the main of which is material and ornament. A detailed search of various types of carpets and carpet products allowed the author to reveal the functional purpose in the symbolic aspect of carpets: artistic-aesthetic, national-regional, ritual, magical, religious, estate, festive, solemn, symbolic, worldview.

Key words: Kazakh carpets, tradition, ornaments and patterns, pile and lint-free types of carpets, raw materials, carpet technique, classification of carpets, function of carpets.

Прежде чем классифицировать казахские ковры, необходимо выявить их функции. Большая Советская энциклопедия приводит следующее определение: «Ковер – художественное текстильное изделие, обычно с многоцветными узорами или изображениями, служащее главным образом для украшения и утепления помещения, а также для звукопоглощения (бесшумности)» [1, с.

361]. Данное определение можно дополнить рядом важных характеристик (Таблица 1).

1. Практическая	– утепление стен и полов – звукоизоляция
2. Эстетическая	– украшения интерьера
3. Праздничная, торжественная	– праздничное убранство дома – ценный подарок – сувенир
4. Сословная	– показатель благосостояния
5. Национальная и региональная принадлежность	– выражение национальных, художественных традиций, технологий, сырья
6. Религиозная	– молитвенный коврик – жайнамаз
7. Обрядовая	– приданое невесты – подношение за причиненное зло – обряд «кілем ілу» – использование в мусульманском похоронном обряде
8. Магическая	– поклонение небесным светилам и природе – функция оберега
9. Символическая	– выражение через орнамент своих пожеланий и мечты (рогообразные узоры –

	благосостояние; құсқанат (крыло птицы), құстұмсық (птичьих клюв) – свобода и др.)
10. Мировозренческая	– использование образа и символики ковра в фольклоре, хореографии и др. как выразителя национальных ценностей

Таблица 1. Функции ковра

Так, функции ковра проявляются не только в его материальной сущности, он является продуктом этнической культуры, т.е. выступает многомерным и полифункциональным явлением. Ковроткачество не существует как изолированное явление, а представляет собой совокупность взаимосвязанных и взаимодействующих факторов: природно–географической среды, хозяйства, культурных традиций и др. [2, с. 434–441].

Традиционные ковровые изделия, в том числе и казахские, созданные народными мастерами, имели не только практическое, но и художественно–эстетическое, обрядовое, магическое значение, а также выполняли этноинтегрирующую, этнодифференцирующую, социо–нормативную и другие функции. Функциональная методика анализа, предложенная П.Г. Богатыревым, позволяет рассмотреть казахский ковер в знаковом аспекте [3, с. 297–366].

Таким образом, тканые ковры обладают высокой степенью информативности, они отражают свое время, локальные традиции, технико–технологические приемы, сырьевые ресурсы, орнаменты и узоры, цветовую гамму, а также функциональное назначение. Соответственно, можно выявить основные критерии для классификации ручных ковров и ковровых изделий: *по виду* – ковры, дорожки, другие изделия; *по назначению* – настенные, напольные декоративные, напольные застилочные; *по составу материала* – шерсть,

хлопок; по месту изготовления – кызылординские, алматинские; по характеру поверхности ковра или по технологии изготовления – ворсовые, безворсовые.

Рассмотрим традиционные казахские ковры по виду, т.е по ассортименту ковровых изделий, назначению, характеру поверхности ковра (*ворсовые* и *безворсовые*) и по месту изготовления.

Ворсовые ковры *түкті кілем* ткали на горизонтальных и вертикальных станках, путем попеременной завязки ворсовых узлов на нити основы ковра и полотняным переплетением каждого узлового ряда, что создавало прочный каркас ковра и ворсистую поверхность. А.Х. Маргулан и У.Д. Джанибеков отмечают, что среди ворсовых ковров Казахстана в прошлом наиболее распространенным был ковер больших размеров под названием *қалы кілем* [4, с.65]. Эти ковры в наше время ткут в Кызылординской и Чимкентской области. Композиция его традиционно составлялась из размещенных строгими рядами одинаковых медальонов и сложной многополосной каймы.

А.Х. Маргулан в работе «Казахское народное прикладное искусство» упоминает ворсовый плотный ковер большого размера *орда кілем* и *хан кілем*, бытовавший у казахской знати в средневековье [5, с. 146]. В средневековье ставки казахских ханов назывались «*орда*», что означает цитадель, замок среди укрепленного города [6, с. 113]. Богатые и парадные юрты казахи называли Хан ордасы. Казахские ханы имели особые дворы, замки «в главных городах: Большой орды – в Ташкенте, а Средней орды – в Туркестане» [7, с. 25]. На плане Туркестана 1743 г. огражденный стеной участок с башней внутри города обозначен словом «*ханово*» место [8, с. 8]. По мнению А.Х. Маргулана, эти ковры были предназначены для украшения стен. В работе С. Касиманова «Қазақ халқының колөнері» упоминается ковер под названием «*төр кілем*» [9, с. 60]. Казахи говорят: «*Төрге шығыңыз*», «*Проходите наверх*», то есть «*займите почетное место*». Это место для людей, приближенных к Высшему Миру по социальному статусу или возрасту, т.е. для почетных гостей. Место почета «*төр*» находилось в центре, в отдалении от двери, обычно богато декорировано коврами и обставлено сундуками.

В середине XX в. ворсовые ковры *масаты кілем*, напоминающие ковры текинцев, выделявала в горах Каратау Чаянского района Чимкентской области мастерица Аялбергенова [5, с. 148]. Изделия отличались плотностью и низким ворсом, нежностью и красотой. Такие ковры украшали *кереге* юрты и стены жилой комнаты. Они создавали особенный колорит и очарование.



Ковер с медальоном «бодносгүл»
Мастерицы Р. Байгазиевой (Актюб. обл.)
Техника «орама». ГМИК, КП 1403

М.С. Муканов в работе «Казахская юрта» описывает ворсовый ковер «*боднос кілем*» (Рис.1).

«Розетка ковра имеет восьмиугольную геометрическую форму с вписанными узорами *қос мүйіз* – парные рога, *төрт құлақ* – крестовина, симметрично расположенная по всему полю ковра, часто применяется в безворсовых коврах» [10, с. 171].

В работе Тахсин Парлак «Дәстүрлі қазақ қалы өнері және ТІКА Арал аймағы қалы тоқу өнерін дамыту жобасы» встречаются ковры с медальоном «*теңге*» (с рус.яз.– монета) (Рис. 2), в точности напоминающие устаревшую композицию медальона *боднос гүл* [11, с. 401–403]. Такие ковры ткали в Жанакорганском районе Кызылординской области. На современных казахских коврах медальон *боднос гүл* напоминает форму подноса с вписанными растительными узорами, сочетается с изображениями птиц или животных (характерно восточных районов Кызылординской области второй половины XX в.) и напоминают расписные цветочные подносы (Рис.3,4).



Ковер с медальоном «бодносгүл»
 мастерицы Ж. Омаровой
 (г. Кызылорда) ТКА - 1999 г.



Ворсовый ковер с медальоном «бодносгүл»
 мастерицы Г. Базарбаевой (с. Ортақшыл,
 Кызылордин. обл. Полевые маг-лы. 2008.)



Ворсовый ковер с медальоном «бодносгүл»
 мастерицы Ж. Нурылла (с. Енбекши,
 пос. Шиели. Полевые маг-лы, 2008 г.)

В.Г. Мошкова называет основной элемент декора рассмотренной композиции «патнис». У киргизов, узбеков и туркмен для данного медальона применяется название «потнос», у башкир – «падмус», у казахов «боднос» (во

всех случаях это искаженное русское слово «поднос»). Ковры с аналогичным названием встречаются также у арабов Таджикистана, Афганистана и у лезгин Южного Дагестана.

Широко распространенный на территории Казахстана медальон *самаурын гүл* (Рис. 5,6) – ступенчатый многоугольник с вписанными узорами (название ковра от русского самовара) – располагается по горизонтальной оси ковра ритмично повторяющимися компонентами.



Ворсовый ковер с медальоном «самаурынгүл»
мастерицы А. Данияровой (Алма-Атинская обл.)
Размер 334х 192 см. ГМИК, КП 1199

По сведениям В.Г. Мошковой, арабы называли данный вариант ступенчатого ромба термином «накши хишт» (араб.–перс. – кирпичный рисунок, сделанный из кирпичей). Киргизы использовали для этого медальона термины «коса» (чаша) и «араби» (арабский) [12, с. 24], туркмены – «хамтоз» (ступенчатый) и «накши хишт» [13, с. 55–58]. Используемые для обозначения рисунка термины «накши хишт» (сделанный из кирпичей) и «хамтоз» (ступенчатый) отражают подчеркнута геометрический, ступенеобразный характер мотива, что указывает на близость его семантической интерпретации носителям обеих традиций. Вероятно, в прошлом подобные композиции ковра имели другие названия, но термин постепенно исчез и был заменен словом из русской лексики.



Ворсовый ковер с медальоном «самаурынгүл»
Мастерицы С. Иманбердиева, А. Бабасова
Размер 320 х 195 см. (г. Кызылорда. ТКА, 1990 г.)

Такой вид медальона часто применяется в безворсовых и ворсовых коврах. Когда ткачихам задают вопрос о значении того или иного орнамента, они, как правило, отвечают следующим образом: «Это наша традиция, наш обычай, то, что мы видели у наших предков, то, чему мы у них научились». Название орнаментального мотива зависело от того, что именно напоминал узор. Так, название одного и того же мотива могло меняться от региона к региону, как в нашем случае.

В работе У.Д. Джанибекова «Культура казахского ремесла» приведены медальоны ворсовых ковров «*шұғыла*» (луч), «*күмбез*» (купол), «*гүл күмбезді*» (цветочный купол), «*төбе*» (холм), «*табақ*» (чашка, тарелка), «*жұлдыз*» (звезда), «*төркөз*» *кілем* (секционный ковер) и т. д. [4, с. 64]. Старинный ковер «Шұғыла», сотканный предположительно в XVIII веке, длиной 10 метров и шириной 3 метра, найденный в мемориальном комплексе Ходжа Ахмеда Яссауи, назван по основному космогоническому узору, повторяющемуся на центральном поле ковра по вертикальной оси. Сложный медальон *гүл күмбезді* (Рис.7) представляет вытянутый многоугольник с вписанным медальоном *жұлдыз* или *шатыргүл*, который повторяется по горизонтальной оси.



Ворсовый ковер с медальоном «гул кумбезді»
мастерицы К. Аманжоловой. Размер 367 x 200 см.
(Чимкентская обл.) ЦГМК, КП 12449

По мнению К.Муканова, сложный медальон *гул кумбезді* представляет собой город, «защищенный каменной крепостью» [10, с. 62]. Турецкий этнограф Тахсин Парлак, исследовавший ковровые орнаменты и узоры в Кызылординской области, утверждает, что «медальон «*гул кумбезді*» отражает мавзолей святого Оқшы ата. Так как ковер был изготовлен в 1956 г. мастерицей (к сожалению, данные о мастерице не указаны) в поселке Шиели, где покоится прах святого Оқшы ата, соответственно ковер и был назван в честь святого Оқшы ата (Кызылординская область поселок Шиели) [11, с. 293].

В отличие от туркменского ковра, который четко классифицируется по орнаментации (например, салорский, иомудский, эрсаринский), в казахском ковроткачестве невозможно установить районирование тех или иных видов орнамента, генетические корни которых объясняли бы принадлежность к этническим группам. Отсутствие четкой типологии в казахском ворсовом ковроткачестве, подобно туркменскому или узбекскому, следует объяснить невниманием исследователей к данному вопросу. Закономерно, что и изображения ворсовых ковров в публикациях XIX – начала XX в. встречаются крайне редко. Многолетние наблюдения, записи и зарисовки ученых дают возможность отметить самобытность некоторых казахских ворсовых ковров

именно по орнаментации. Для них характерны зооморфные и растительные мотивы, а также их сочетания.

Медальоны в центре ковра в разных регионах Казахстана называются по-разному, например: күмбез (купол, мавзолей), төбе (окружность) – в присырдарьинских степях, табак (чашка, тарелка), жұлдыз (звезда), гүл (подразумевают не «цветок», что означает в переводе, а медальон, розетку ковра) – на юге Казахстана, түр (узор) – в Сары-Арке, ою (орнамент) – в Семиречье и т. д. [4, с. 64]. Таким образом, в зависимости от видов медальонов центрального поля ковра можно выделить основные типы ворсовых ковров: бодносгүлді кілем, самауырынгүлді кілем, жұлдыз / шатыргүлді кілем (Рис.8), шаршы кілем.



Ворсовый ковер с медальоном «шатыргүл»
мастерицы А. Серикбаевой. Размер 368 х 200 см.
(Чимкентская обл.) ЦГМК, КП 12450

Самыми древними ковровыми изделиями являются безворсовые ковры. Первые простейшие композиции с точки зрения техники исполнения появились на безворсовых коврах, и большинство из них, не претерпев изменений, дошло до наших дней. Безворсовые казахские ковры представляют собой однослойные ткани, орнамент которых создается переплетением цветных нитей утка и одноцветной основы. Эти ковры паласного типа в разных регионах Казахстана носят названия *түксіз кілем* (безворсовый ковер), *таз кілем* (дословно – лысый ковер) или *такыр кілем* (гладкий ковер). Все эти названия характеризуют

безворсовый, гладкий ковер, которым украшали *кереге* юрты и настилали на пол, они были более легкими, одинаковыми с лицевой и изнаночной стороны.

Безворсовые ковры, сотканые на широконавойных станках, – *термелі ермек* имеют традиционное композиционное построение с центральным полем и бордюрами. Некоторые безворсовые ковры, как и ворсовые, различаются по типам построения и расположения медальонов в общей композиции.

Выделяют четыре типа безворсовых ковров по орнаментальной композиции [14, с. 57–58]:

– *Шаршы кілем* и *боднос кілем*. Центральные медальоны этих ковров аналогичны медальонам, применяемым в ворсовом ковроткачестве (Рис.9); *Тақта кілем* (Рис. 10).



Безворсовый ковер с медальоном «шаршыгүл»
мастерицы А. Данияровой. Размер 380 x 190 см.
(Алма-Атинская обл.) Фрагмент, ЦМИК, КП 1057

В композиции *тақта кілем* на продольных полосах центрального поля отдельные узоры размещаются в сетчатом раппорте. На фоне вертикальных цветных полос (*тақта*) вдоль горизонтальной оси расположены ромбовидные фигуры, внутри которых чередующиеся в цвете узоры *ботакөз* (глаз верблюжонка). Вершины ромбов увенчаны узорами *қарға тұйяқ* (воронья лапа). Кайма по длине также украшена ромбовидными фигурами малых размеров, чередующихся в цвете, вершины которых по вертикальной оси увенчаны узорами *қарға тұйяқ* (воронья лапа). Вертикальные полосы *тақта* и

узоры чередуются в красном, синем, белом и оранжевом цветах. Стороны центральных ромбов и венчающие их узоры *қарға тұйық* – черного цвета.



Фрагмент безворсового ковра - Такта

Характерным признаком *«арабы кілем»* (Рис.11) является техника с зазором, сквозные *«щели»* между цветовыми границами. Изготавливаются такие ковры из овечьей шерсти, в наши дни – с использованием хлопка, широко распространены на юге Казахстана. Подтверждение бытования этого типа ковра у кочевников мы находим в сведениях А.А. Семенова [15, с.144].



«Арабский ковер» мастерицы П. Мурзахметовой
(Чимкентская обл.) Размер 147 x 202 см. ГМНК, КП 1408

Создатели ковра типа *арабы кілем* – арабы, потомки переднеазиатских арабов, переселившихся в Центральную Азию в VIII – XIV вв. по разным причинам и проживающих в Кашкадарьинской области Узбекистана. Арабы

кілем или *қыз кілем*, называвшийся также *джехази*, «ковер–приданое невесты» (с араб. джехаз – приданое), является наиболее важным, сакральным ковровым предметом в приданом невесты [16, с. 38–39]. Сегодня традиция изготовления *қыз килимов* утрачена, в то время как еще 50 лет назад такие ковры были обязательной частью приданого казахской невесты и ткались в каждой семье. В.Г. Мошкова пишет, что свадебный ковер считался оберегом, талисманом, обеспечивающим семейное счастье и благополучие. Его продажа была несчастьем и позором для семьи – в случае крайней необходимости арабы предпочитали продать скот, но не «*қыз гиям*». Если все же приходилось это делать, то ковер продавали тайно, на отдаленном базаре, «чтобы сородичи не узнали» [13, с. 281]. Несмотря на то, что традиции коврового ткачества в казахских семьях сегодня утрачены, ковер остается обязательной частью приданого невесты. Для этого состоятельные родители заказывают ковры ручного производства, а большинство покупают фабричные изделия.

Таковы четыре основных типа *түксіз кілем* – безворсовых ковров, которые ткались по всей территории Казахстана.

Таким образом, классификация казахских ковров по *функциональному назначению, сырью, технике исполнения, месту первоначального производства и орнаменту* позволили выявить общие тенденции как в содержании, так и в оформлении, что выражается в характерной технике изготовления, манере исполнения, равновесии фона, отточенностью рисунков, строгой симметрией их расположения и стойкостью в сохранении традиций. Хронологический и художественно–технический анализ производства ковров выявили этно–дифференцирующие и ареальные признаки коврового ремесла.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что стремление женской половины племени украсить и утеплить свое жилье, а также желание творческого, художественного самовыражения привели в результате к появлению различных видов ковровых изделий, отличающихся изяществом, разнообразием цветов, оригинальностью форм и отделки. Эти изделия имели утилитарное и декоративное назначение.

Список литературы

1. Большая Советская энциклопедия /гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд.– М.: Сов. энциклопедия, 1973. – Т. 12. – 624 с.
 2. Мошкова В.Г. Джухльхирсы (Два уникальных узбекских ковра XIX в. из собрания Музея истории АН УзССР) // Труды Музея истории народов Узбекистана. – Ташкент, 1951. – Вып. I. – С. 434–441.
 3. Богатырев П.Г. Функции национального костюма в моравской Словакии // Вопросы теории народного искусства. – М., 1971. – С.297–366.
 4. Джанибеков У. Культура казахского ремесла. – Алма-Ата: Онер, 1982. – С.64, 65.
 5. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. – Алма – Ата: Онер, 1986. – Т.1. – С. 146,148.
 6. Кенесарин А. Кенесары и Садык. – Уральск, 1992. – 113 с.
 7. История Казахстана в русских источниках. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – Т. 6. – 25 с.
 8. Ерофеева И.В. Символы казахской государственности (позднее средневековье и новое время). – Алматы: ИД Аркаим, 2001.– 8 с.
 9. Қасиманов С. Қазақ қолөнері. – Алматы: Қазақстан, 1996. – 60 б.
 10. Муканов, М.С. Казахская юрта. – Алма-Ата: Қайнар, 1981. – С. 171, 62.
 11. Тахсин Парлак Дәстүрлі қазақ қалы өнері және Тіка Арал аймағы қалы тоқу өнерін дамыту жобасы. – Анкара: Тіка, 2002.– 401–403, 293 б.
 12. Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX в – начала XX вв. – Ташкент: Фан, 1970. – 24 с.
 13. Царева Е.Г. Древнейшие сюжеты на современных гладкотканых ковровых изделиях арабов Центральной Азии // Радловский сборник. Научные исследования и музейные проекты МАЭ в 2009 году. – СПб., 2010. – С. 55–58, 281.
 14. Муканов М.С. Казахские домашние художественные ремесла. – Алма-Ата: Казахстан, 1979. – С. 57–58.
 15. Семенов, А.А. Ковры русского Туркестана: по поводу издания «Ковровые изделия Средней Азии из собрания, составленного А.А. Боголюбовым» // Этнографическое Обозрение. – СПб., 1977. – № 1–2. –144 с.
- Қасенова Қ.Б. Кілем мен тұскілем тоқып үйренеміз = Учимся ткать ковры и гобелены: пособие для ремесленников. – Алматы, 2009.

Тканые пояса Обских угров

Г.М. Клятенко, Л.В. Шестакова

В статье рассмотрены традиционные техники плетения поясов обских угров. Ручное плетение на «вилке» с применением техники диагонального плетения, ткачество поясов на бердо.

Ключевые слова: ткачество, обские угры, бердо.

Woven belts in the culture of the Ob Ugrians

G.M. Klyatenko, L.V. Shestakova

The article is about the traditional techniques of weaving the belts of the Ob Ugrians. There are describes hand weaving using the technique of diagonal weaving, weaving belts on the berdo.

Key words: weaving, Ob Ugrians, reed.

Тканые пояса в традиционной культуре обских угров являются значимым элементом, не менее важным, чем у славян или у кочевых народов. Назначение пояса, как элемента культуры, довольно многогранно. Его можно представить, как часть одежды, способ ношения необходимых аксессуаров, элемент воинского или промыслового снаряжения.

В «Центре народных художественных промыслов и ремесел» г. Ханты–Мансийск в рамках выставочного проекта «Сказ о ткацком стане» представлена коллекция традиционных поясов обских угров. Все изделия, разные по фактуре и способам изготовления, выполнены в технике ручного плетения и ткачества на хантыйском бердо.

Самыми распространенными в культуре обских угров являются тканые или плетеные пояса, называемые обычно опоясками. Н.В. Лукина отмечает, что тканые опояски были очень хорошо известны у народов ханты, которые в начале XX в. ткали их самостоятельно, но с началом ввоза готовых изделий эта традиция прекратилась [4, с. 198]. Носили пояса и женщины, и мужчины,

обычно с распашной одеждой. Хантыйское название опоясок – ентап–кель [10, с. 43]. Манси при их обозначении добавляли слово квалыг – «веревка, шнурок» [11, с. 145]. Они представляли собой длинную узорчатую ленту от 2,5 до 3,5 м. с кистями на концах. Плетеные пояса, будучи однотипными, различались по технике изготовления, а также по длине и ширине в зависимости от назначения.

У обских угров существовало три способа изготовления поясов, из которых два относятся к плетению, а третий – к ткачеству. Наиболее простой способ – плетение на руках или так называемое диагональное плетение, которое является архаичным способом получения тесьмы, полотна, ткани – «полутканье». Для плетения таким способом не требовалось каких-либо особенных приспособлений. Плели пояса на «вилочке», которая представляла собой деревянную основу, на одном конце которой были разветвления в разные стороны. Все концы нитей собирались в один пучок, который крепился к неподвижной поверхности. Порядок перебора нитей в плетении поясов был очень прост. Он строился на принципе полотняного плетения – через одну нить. При переплетении крайних нитей к центру пояса получался узор в виде горизонтально–симметричных уголков «птички» или цветных ромбов. Нити переплетали руками без каких-либо инструментов. На концах поясов часто делали кисти из свободных нитей основы длиной около 10 см. У восточных хантов был отмечен более сложный способ декорирования поясов – концы пояса обматывали шерстяными нитями, к которым крепили полосы ткани, расшитые бисером, а далее – полосы нанизанного бисера с металлическими ажурными бляшками на концах [4, с. 50] (Рис. 1–3). Такие плетеные пояса были элементом женского костюма южных ханты в начале XX в. По сообщению У.Д. Сирелиуса, ручное плетение было распространено по рекам Конде, Иртыш и Васюган [8, с. 39], т.е. у южных и восточных хантов и у южных манси.



Рис. 1. Клятенко Г. М. Пояс. Плетеный женский. Южные ханты, 2014 г. Ручное плетение на «вилке», размер: 360 x 4 см. Центр народных художественных промыслов и ремесел.



Рис. 2. Клятенко Г. М. Пояс остяцкий. Южныханты, 2014 г. Ручное плетение на «вилке», размер: 360 x 4 см. Центр народных художественных промыслов и ремесел.



Рис. 3. Чагишвили И.С. Пояс тканый. Ткачество на бердо. 2006 г. Центр народных художественных промыслов и ремесел.

Вторым способом, известным у восточных хантов (по рекам Салым и Вах), было плетение поясов при помощи берда. Бердо представляло собой деревянную прямоугольную дощечку с отверстиями, расположенными друг против друга [6, с. 133–135]. В отверстия протягивали нити, располагая их в определенной цветовой последовательности. Перебор нитей осуществлялся деревянной иглой, на которую собирали нити, чередуя их через одну с верхним и нижним рядами. Такие пояса имели полотняное переплетение, для основы использовали шерстяные нити, а в уток нити низ шерсти или конопли.

На реке Салым зафиксировано тканье поясов на ткацких станках, служивших ранее для изготовления крапивного холста [13, с. 181].

Важной деталью тканых поясов была прочность, поэтому для их изготовления использовали толстые нити, иногда двойные. Для изготовления поясов и опоясков применяли цветные шерстяные нити. Так как овечьей шерсти у обских угров не было, они получали ее у соседей, например, распуская шерстяные вязаные чулки, купленные у народов коми [1, с. 188].

Основным тоном расцветки поясов и опоясок был красный, который встречался в сочетании с желтым, темно-синим и коричневым (от светлого до темного). Для окрашивания пряжи применяли растительные материалы: корнями подмаренника окрашивали в красный цвет, а плауном – в желтый. Синюю краску приобретали в деревнях у русского населения [9, с. 46–47]. Все оттенки коричневого цвета получали путем окраски нитей в отваре лиственничной или черемуховой коры [12, с. 92]. За счет переплетения цветных нитей пояса имели узорчатую фактуру. Орнамент на поясах был геометрический, состоявший из полос, зигзагов, прямоугольников, чередующихся светлых и темных квадратов. В среднем ширина поясов составляла 6–10 см. Самые узкие, 1–3 см шириной отмечены у хантов по р. Агана [4, с. 50], наиболее широкие, до 25 см – у салымских хантов [13, с. 181].

Восточные ханты носили пояса, оборачивая их дважды или трижды вокруг туловища, и при завязывании пояса оставляли свисающие концы. Мужчины завязывали пояс спереди, а женщины – и сзади, и спереди, а в бассейне р. Агана – сзади или сбоку [4, с. 49, 50]. Женщины у северных хантов завязывали пояса по-ненецки: пояс складывали вдвое таким образом, что на одном конце были кисти, а к другому прикреплялось медное кольцо, заменявшее собой пряжку. Концы пояса с кистями продевали сквозь кольцо и затягивали пояс [7, с. 194–195]. Пояса имели универсальное распространение, их носили как с повседневной одеждой, так и с промысловой. В последнем случае к поясу с правой стороны подвешивали нож в ножнах, в том числе и женщины, когда они шли на промысел в тайгу. Под опояску затыкали топор и добытую пушнину [3, с. 92, 102].

Тканые ленты использовали не только в виде поясов. Обские угры плели подвязки с кистями, которые подвязывались под коленом на зимней обуви. Изготавливали подвязки ручным способом и при помощи хантыйского берда. Так же, как и в плетении поясов, использовали цветные шерстяные нити. Ширина подвязок была от 2 до 4 см., длина варьировалась от 70 см. до 1,5 м. (Рис. 4).



Рис. 4. Шестакова Л.В. Подвязки для зимней обуви, ткачество на бердо. Центр народных художественных промыслов и ремесел.

Список литературы

1. Жеребцов Л.Н. Историко-культурные взаимоотношения коми с соседними народами. М., 1982.
2. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.; Л., 1963.
3. Кулемзин В.М., Лукина Н.В. Васюганско–ваховские ханты в конце XIX – начале XX вв. Этнографические очерки. Томск, 1977.
4. Лукина Н.В. Формирование материальной культуры хантов (восточная группа). Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 1985. – 364 с.
5. Пархимович С.Г. Магические строительные обряды в Мангазее // Русские: Материалы VII Сиб. симп. «Культурное наследие народов Западной Сибири». – Тобольск, 2004. – С. 47–53.
6. Попов А.А. Плетение и ткачество у народов Сибири в XIX и первой четверти XX столетия // СМАЭ. – 1955. – Т. 16. – С. 41–146.
7. Прыткова Н.Ф. Одежда хантов // Сб. МАЭ. – 1953. – Т. 15. – С. 123–233.
8. Сирелиус У.Д. Домашние ремесла остяков и вогулов // Ежегодник Тобольского губернского музея. Тобольск, 1906. Вып. XV.
9. Сирелиус У.Д. Домашние ремесла остяков и вогулов // Ежегодник Тобольского губернского музея. 1907. Вып. XVI.
10. Соколова З.П. Ханты рр.Сыня и Куноват (этнографический очерк) // Материалы по этнографии Сибири. Томск, 1972. – С. 15–66.
11. Федорова Е.Г. Рыболовы и охотники бассейна Оби: Проблема формирования культуры хантов и манси. – СПб.: Европейский дом, 2000. – 367.
12. Шатилов М.Б. Ваховские остяки: Этнографические очерки. – Тюмень: Мандрики, 2000. – 288 с.
13. Шульц Л.Р. Салымские остяки // Записки Тюменского научного общества изучения местного края. Тюмень, 1924. Вып. 1. – С. 166–200.

УДК 745.521(470.345)

Традиционные технологии изготовления холста у мордвы

Г.А. Корнишина

В статье дается описание традиционных технологий изготовления холста у мордвы, имевших место в конце XIX – начале XX вв. Рассматриваются образцы инструментов, стилистические особенности орнамента тканей. Прослеживается применение готового холста в хозяйстве мордовского населения, в том числе и его изготовление на продажу. Отмечается, что данная производственная деятельность у мордвы не вышла за рамки домашнего

ремесла, в котором были заняты лишь члены семьи. Именно на них держалась вся функциональная структура изготовления холста.

Ключевые слова: мордва, традиционные технологии, лен, конопля, холст, отбеливание, узорное ткачество, «промзинка».

Mordovians traditional technologies for making canvas

G.A. Kornishina

The article is about the traditional technologies of making canvas among the Mordovians in the end of the 19th – beginning of the 20th centuries. There considered samples of tools, stylistic features of fabric ornamentation. There described the using of the ready-to-use canvas in the household of the Mordovians, including its production process for sale. It is noted that the entire functional structure of the fabrication of the canvas was domestic craft.

Key words: Mordovians, traditional technologies, flax, hemp, canvas, bleaching, patterned weaving, «promzinka».

Ткачество у мордвы зародилось в глубокой древности, на что указывают археологические данные. Например, анализ остатков тканей из Паньжинского могильника XIII–XIV вв. свидетельствует о наличии у мордовского населения своеобразной, довольно развитой, техники прядения и ткачества. Ткань большой тонкости и плотности выделялась при помощи ткацкого стана [1, с.52].

Процесс тканья на ткацких станах у всех народов, проживающих в мордовском крае, был одинаков. У мордвы этот процесс назывался «кодама» (э, м).¹ Для изготовления холста – «котф» (м), «коцт» (э) – использовалась конопляная (каньф –м, кансть –э), посконная (пазйяй –м, пазе –э) или льняная (илиназ –м, лияназ –э) пряжа. Надо отметить, что мордва традиционно всегда отличала коноплю (т.е. женское растение) от поскони (мужского растения). Так, в народной мордовской песне были такие строки: «Ой, три полоски у нее конопли, Ой, три снопа у нее поскони» [2, с.111]. Дело в том, что мужское растение обладает более волокнистой структурой и из посконных нитей ткань получалась лучше, чем из нитей, изготовленных из женского растения. Но

¹ м – термин на мокшанском языке, э – на эрзянском

самым хорошим был льняной холст, который шел на шитье праздничной одежды и для полотенец, предназначавшихся для одаривания участников обрядовых церемоний.

Для того, чтобы обеспечить ткацкий промысел растительным волокном, мордва значительную часть посевных площадей в своем хозяйстве занимала под такие технические культуры, как лен и конопля. Последнюю культуру засеивали в очень большом количестве и под нее отводились лучшие земли. Например, в 60-х гг. XIX в. в Саранском уезде Пензенской губернии конопля выращивалась на более 2 тыс. десятин земли, а лен на 46 десятинах [3, с. 348].

Мордовки ткали холст разной ширины. Так на женскую рубаху «панар» (м, э) ткали холст шириной в 37-38 см., на полотенце – 28, 30, 34 см, на портянки – 29-29,5 см и т.д. На эти изделия шел в основном холст белого цвета. Холст изготавливали и в полоску, и в клетку, используя разноцветные нитки. Мордва большей частью ткала ткань в сине-белую полоску и такую же клетку. Для этого основу ткани (т.е. поперечные нити) делали из сине-белых ниток. Соответственно основа и уток (продольные нити) имели разную расцветку. Такой холст шел преимущественно на мужские штаны и отчасти рубахи, подкладку женских головных уборов, много его требовалось на женские передники и наволочки для перин и подушек, которые начали шить в первой половине XX века [4, с.190]. Распространенными у мордвы были розовый и красный цвета, которые варьировали на полотенцах, юбках, наставных рукавах праздничных женских рубах у эрзи, носивших название «путозь ожат», на подоле и рукавах мужских рубах.

Особо следует сказать о полотенцах. Мордовки весьма искусно украшали узорным тканьем свои полотенца, игравшие немаловажную роль в их быту. Как правило, полотенца ткали из льняной, в крайнем случае, из посконной пряжи. В первой половине XX века для их изготовления стали использовать фабричные бумажные нитки. Концы полотенец (длиной в 10–15 см) украшали цветными полосами шириной 1–1,5 см из нитей красного цвета. Такое узорное тканье именовалось у мокши «кайсеф», у эрзи – «кайсема». Так как полотенце у

мордвы являлось предметом декоративного убранства дома, а в некоторых случаях и неотъемлемой частью одежды, нередко его ткали с более сложным узором, применяя т.н. бранную и закладную технику. Бранным тканьем также украшались подола фартуков и плечи рубах. Обычно мордовки делали бранный узор из красных ниток. Бранное тканье отмечалось чрезвычайным богатством узоров, которые шли сплошной красной полосой. Часто это были повторяющиеся геометрические фигуры: крестики, столбики, крапинка, ромбики [4, с. 24].

Мордовские полотенца украшались узорами не только бранной, но и закладной техники, отличавшейся очень высоким мастерством художественной орнаментации тканей. Узоры ткались несколькими цветными утками, которые, переплетаясь с нитями основы, образовали различные перехваты. Обычно они не соединялись вместе; на границе нескольких цветов оставлялись отверстия в виде узких вырезов.

Однако бранное и многоцветное узорное ткачество, дававшее ткани с более богатыми и разнообразными узорами, у мордвы не имели широкого распространения, в отличие от других народов Среднего Поволжья и Приуралья: удмуртов, татар, башкир, русских. В женской одежде этих народов узорная ткань доминировала над белой. У мордвы же, марийцев, а также и чувашей, белая одежда занимала ведущее место по сравнению с пестротканой.

Сотканный холст, будь это конопляный, посконный или льняной, как правило, проходил процесс отбеливания «ашолтама» (м), «ашолгавтома» (э). С давних пор в качестве отбеливающего средства применялась зола из липовых дров, которую специально скапливали в печах в течение недели. Затем ее собирали в большие кадучки, корыто или глиняную посуду и расходовали на стирку белья, бучение пряжи, беление холста.

Процесс беления протекал следующим образом. Вначале женщины мочили холсты, а затем обрабатывали в зольном растворе: холст клали в жарко истопленную печь, где на полу перемешивали его с золой, а по краям обкладывали крапивой. В таком виде он лучше выпаривался и не загорался.

Через сутки его вынимали из печи. В с. Ичалки Мордовии эрзянки помещали холсты с золой на печку. В некоторых местах вместо золы применяли коровий помёт (Зубово–Полянский р–н с. Новые Выселки) и даже хлорную известь (с. Морд–Юнки).

Подвергнутые такой обработке холсты несли на речку на шестах длиной до 2–х метров и напоявших пест, именовавшихся «олгоня» (м). На берегу реки лежали колоды с выдолбленными углублениями. Над водой устраивались дощатые мостки. Холсты мочили в воде, распуская их в длину по течению реки. Затем слоями клали на скамью и колотили вальком. После этого в сыром виде холст били пестами в ступе, сделанной из длинного дубового дерева с 5–6 лунками. Такие ступы постоянно лежали и на берегу реки, озера и т.д. Сделав эту работу, холсты расстилали на берегу для просушки. В полусыром виде снова полоскали и били пестами. Так повторяли несколько раз. На этом в первый день работа заканчивалась. На следующий день холсты только мочили и сушили на лужайке, переворачивая их с одной стороны на другую. Весь процесс длился около 2–3–х дней [5, с.116–117].

Холст отбеливали всегда в мае, когда он особенно поддавался действию солнечных лучей. В это же время обычно женщины прекращали ткать. Если же май был дождливым и холст недостаточно отбеливался, то отбеливали его ранней весной следующего года, в марте, расстилая прямо на снегу. Тепло солнечных лучей и влага оттаявшего снега благотворно влияли на ткань, которая становилась совершенно белой. При отбеливании узорного холста, чтобы предохранить его от выгорания, места, где оно располагалось, плотно накрывали кусками материи и зашивали.

После отбеливания следовал момент смягчения холста. Его расколачивали вальками, колотушками и небольшими пестами. Так мордва–мокша колотила холст на скамье, на чурбанах и даже на гладком камне. Подобным же образом обрабатывали холст чуваша, марийцы, удмурты. Расколачиванием обычно занимались девушки, собиравшиеся для этого по несколько человек к одной дуплянке, камню и т.п.

Но бытовал и другой способ смягчения холста, когда холст не расколачивался, а разглаживался по всей площади одним человеком. Так мордва–эрзя, эстонцы и русские отбеленное полотно наматывали на скалку и катали рубчаткой, рубелем «рубель» (э). При этом холст утюжился гораздо лучше и становился более гладким и мягким.

После такой тщательной обработки холст был готов к употреблению. Его скатывали в катки, достигавшие в длину 16, 30, 40 аршин (12, 21, 28, 41 метров). Полученные катки назывались у эрзи «коцт кирькс», «коцт ашко» (э), у мокши «котф киренкс, котф акшом» (м). Почти такой же длины был холст и у некоторых других финно–угорских народов. Так у марийцев длина кусков холста составляла 25 аршин. У коми единица длины в домашнем ткачестве измерялась окружностью сновалки, равной 8 метрам, а кусок холста резался длиной 48 метров [5, с.119].

Свернутые катки холста ставились в специальные кадушки «авань шувамня» (м), «авань парь» (э), в которых мордовские женщины обычно хранили свою одежду и украшения.

У мордвы холст изготовлялся в большом количестве, но ассортимент его был невелик. Как правило, первым сортом считался холст из льняной пряжи, вторым – из посконной, третьим – из конопляной. Конопляная ткань, как правило, использовалась для изготовления мешков, дерюг и т.п.

Значительное количество хорошего холста уходило на приданое невестам и подарки (на свадьбах, крестинах и религиозных праздниках). По мордовскому обычаю невеста дарила на свадьбе различные подарки «казнят» (м), «казнетъ» (э), изготовленные из холста. Так мокшанки с. Рыбкино Мордовии готовили к свадьбе 40 рубашек (мужских и женских), полностью покрытых вышивкой. На подарки шла третья часть изделий, а остальное молодая оставляла у себя.

В эрзянском селе Алово невеста во время свадьбы дарила 7 женских рубах «панар», 5 мужских рубах и 20 свадебных полотенец «кирга паця». На каждую женскую рубаху уходило 9 аршин (6,39 м), на мужскую – 5 аршин (3,55 м), на полотенце – 3 аршина (2,13 м) холста. Кроме этого, невеста

оставляла для нужд своей будущей семьи приблизительно 150–200 метров холста. Весь этот материал девушка набирала на протяжении длительного времени, начиная готовить себе приданое по традиции с 14–15 лет [5, с.120].

На свадьбе первым делом невеста дарила полотенце свахе «кудаве» (э). Оно ткалось из льняной пряжи, а его концы выполнялись закладной техникой. Кудава благодарила невесту за подарок и исполняла песню, в которой восхваляла ее трудолюбие:

«Иевыай, вайех, ваяень,
Охой аай, вайох ваяень.
Уж посмотрю я на (подаренное) полотенце,
Мягкое ли оно на ощупь.
По длине я вижу длинное,
И по ширине оно широкое.
Видно не ходила она (невеста)
По разным улицам,
Не тратила времени на посиделках
Видно для нее было
Жесткое донце периной,
(Лубочный) мочесник подушкой,
Ткацкий стан кроватью» [6, с.186–187].

Однако не весь сотканный холст оставался в хозяйстве мордвы. Некоторая часть попадала и на рынки, где она продавалась наряду с конопляным и льняным семенем, волокном конопли, льна и другими продуктами сельского хозяйства.

Холст продавали сами крестьяне на базарах и ярмарках аршинами или целыми кусками, смотря по надобности покупателя. Цена ткани определялась ее качеством. Например, на рынках Симбирской губернии, где было большое разнообразие этого товара, холсты, изготовленные в мордовских селениях, имели большой спрос. Как сообщают источники XIX века, «особенной прочностью отличались холсты мордовские» [7, с.62].

Работа мордовских ткачих отмечается также и в статистических материалах по Казанской губернии, где «производство холстов и полотен было возведено крестьянками на такую степень удовлетворительности, что они всегда находили покупателя для холстов. Прочность, белизна, тонкость составляют предмет соревнования не только между русскими, но и во всем остальном населении, между мордовками и чувашками. В некоторых селениях холсты по своим качествам не уступают Ярославским, что вызвало уже комиссионеров и перекупщиков» [7, с.74].

Потребности рынка стали причиной появления в некоторых мордовских селениях промыслов по изготовлению холста и изделий из него на продажу. Например, в Алатырском уезде Симбирской губернии в ряде присурских эрзянских селений (Чеберчино, Явлей и др.) с середины XIX в. широкое развитие получило производство так называемой «промзинки». Это была узкая, до 7 вершков (чуть более 30 см) шириной, бумажная и полубумажная ткань, которая отличалась большой прочностью, тонкостью и хорошей отделкой. Название она получила от села Промзино (современный рабочий поселок Сурское Ульяновской области), которое было центром этого промысла. В год в Промзино и его окрестностях вырабатывалось до 600 тыс. аршин такой ткани. Она использовалась для шитья рукавов женских рубаш, запонов (фартуков), сарафанов, нижних рубашек, платков. Из более широких «промзинок», клетчатых или в полоску, шились наволочки. Свои изделия мастерицы продавали на местных ярмарках или же сбывали перекупщикам [8, с. 89].

Одним из основных центров рыночной торговли холстом во второй половине XIX в. был город Ардатов Симбирской губернии. На базарах Ардатова ежегодно скупалось промышленниками до 300 тыс. аршин (213 тыс. м) холста на сумму до 20 тыс. рублей. Цена холста составляла от 10 до 12 коп., льняная пестрядь от 10 до 15 коп., а бумажная пестрядь от 15 до 25 коп. за аршин [7, с. 62]. Стала организовываться скупка холста у населения и непосредственно на дому. Например, в том же Ардатовском, а также Карсунском уездах Симбирской губернии была довольно многочисленная

группа закущиков, которые работали на ардаатовского купца Синельникова. А в Темниковском уезде велась скупка холста для арзамасских промышленников [8, с. 89].

В самом Арзамасском уезде Нижегородской губернии, где к началу XX в. проживало около 10 тыс. человек мордовской национальности, также была развита торговля холстами. В 1850–70-х гг. объемы продаж здесь были очень большими. На сельских базарах и в городе Арзамасе крестьяне продавали до 1,5 млн. аршин холста ежегодно. Но к концу XIX в. количество продаж начинает сокращаться и составляет от 500 до 700 тыс. аршин (355 – 495 тыс. метров) холста в год [9, с.107]. Основная причина такого резкого сокращения количественных показателей торговли холстом вероятнее всего заключается в том, что развивающееся фабричное производство начало производить большое количество нитей и тканей, которые стали доступны массовому потребителю.

Тем не менее, несмотря на распространение фабричных изделий, производство домашнего холста в мордовском крае продолжалось вплоть до середины XX в., хотя, конечно, и в значительно меньших объемах, чем раньше. Изменившиеся экономические условия привели к тому, что частично изменился ассортимент нитей, из которых изготавливался домашний холст. Так, мордовские крестьяне в конце XIX – начале XX в. предпочитали не изготавливать самодельные посконные и льняные нитки, а покупать на рынках фабричную пряжу, так называемую «кручинку». Из нее, как правило, ткали холст для праздничной одежды. На базарах центральных районов современной Мордовии в 1901–1905 гг. торговлей такой пряжей занималось 4 человека. Промышленники продавали свой товар на рынках Саранска, Больших Березников, Маколова, Бузаевки, Иссы, Болдова и др. Их продукция пользовалась большим спросом и они получали немалую прибыль. Например, промышленник Волков в 1901–1905 гг. реализовал более 94 тыс. кг пряжи, получив 6460 руб. прибыли [5, с.130].

Таким образом, производство холста у мордвы в XIX – начале XX в. было достаточно хорошо развито, но оно в большинстве своем не вышло за рамки

домашней промышленности, которая имела незначительный удельный вес. В производстве домашних тканей были задействованы в основном члены семьи. На них держалась вся функциональная структура этих промыслов, начиная с выращивания сырья (льна и конопли) и заканчивая изготовлением, а нередко и сбытом готовой продукции (ниток, холста, холщевых изделий и т.д.).

Список литературы

1. Жиганов М.Ф. Хозяйство мордвы в XIII–XVI вв. // Исследования по материальной культуре мордовского народа. – М: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – С. 5–76.
2. Евсевьев М.Е. Избранные труды. Народные песни мордвы. – Саранск: Мордовское кн. изд-во, Саранск, 1961. – Т. 1. – 384 с.
3. Корнишина Г.А. Функциональная структура промыслов по обработке растительного волокна в традиционном хозяйстве мордвы // Экономическая история. – 2018. – Т. 14. – № 3. – С. 344–355.
4. Белицер В.Н. Народная одежда мордвы. – М.: Наука, 1973. – 216 с.
5. Куклин В.Н. Домашние производства и ремесла мордвы в XIX – начале XX вв. (По этнографическим материалам): дис. ... канд. ист. наук.: 07.00.07 – М., 1968. – 288 с.
6. Евсевьев М.Е. Историко-этнографические исследования. Избранные труды. – Саранск: Мордовское кн. изд-во, 1966. – Т. 5. – 552 с.
7. Статистический временник Российской империи. Материалы для изучения кустарной промышленности и ручного труда в России. – С-Пб.: Центральный статистический комитет Министерства внутренних дел, 1872. – Серия 2. – Вып. 3.
8. Лузгин А.С. Народные промыслы мордовского края: вторая половина XIX – начало XX в.: (этнокультурные аспекты). – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2016. – 269 с.
9. Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Отчеты_и_исследования_по_кустарной_промышленности_в_России_Том_3_1895.pdf.

**Этнокультурное влияние тюркских народов и его отражение в
узорном ткачестве этнографических групп удмуртов**

И.А. Косарева, Ф.В. Овчинников

Статья посвящена традиционному узорному ткачеству удмуртского народа, тем его явлениям, которые появились благодаря усвоению и творческой переработке тюркских художественных традиций. Статья базируется на полевых исследованиях автора, проводимых с 1981 г. Разные этнографические группы удмуртского народа различным образом отразили тюркское художественное влияние на узорное ткачество. В статье проанализирована информация о тюркских традициях в ткачестве: южных, верхне-ижско-шарканских и закамских удмуртов, в изделиях созданных в браной, закладной и ажурной техниках, а также созданных благодаря неравномерной предварительной окраске нитей основы.

Ключевые слова: узорное ткачество, удмуртские традиции, тюркское этнокультурное влияние, браная техника, закладная техника, ажурное ткачество.

**Ethnocultural influence of the Turkic peoples and its reflection in the
patterned weaving of Udmurts ethnographic groups**

I.A. Kosareva, F.V. Ovchinnikov

The article is about the Udmurt traditional patterned weaving, its effect that reflected due to the assimilation and creative processing of the Turkic art traditions. The article is based on the author's research in the fields conducted since 1981. Different ethnographic groups of the Udmurts reflected the Turkic art on patterned weaving. The article has analyzed information about the Turkic traditions in weaving of the Southern, Upper Izh-Sharkan and Zakamskiy Udmurts products designed in brano, clasped weft and lace weaving techniques.

Keywords: patterned weaving, Udmurt traditions, Turkic ethno-cultural influence, brano weaving technique, clasped weft weaving technique, lacy weaving.

Тесно связанное с народной жизнью традиционное декоративно-прикладное искусство, как известно, всегда опирается на художественный опыт многих поколений. Общее для разных народов стремление создавать бытовые предметы по законам красоты предопределило такое явление, которое в советском искусствознании известно как народное искусство. Отбор и

накопление удачных художественных решений, их закрепление в новых повторениях всегда способствовало становлению, расцвету и продолжительному существованию той или иной художественной традиции. Любая традиция могла видоизменяться во времени в результате воздействия внешних факторов, среди которых важное место занимает межэтническое взаимодействие.

При этом необходимо понимать, что любая сложившаяся традиция в народном искусстве и процесс её формирования связаны с творческой деятельностью не всего этноса, а его отдельных популяций, пронизанных брачными, родственными, дружескими и культурными связями. В этнографии такие популяции известны под названием этнографических и этнических групп. (Последние осознают свою обособленность, а первые – нет.) [1, с. 33; 2, с. 48].

В последние десятилетия были проведены масштабные полевые исследования по изучению исторически сложившейся структуры удмуртского народа и выявлению его этнографических групп. Результатом этого стала монография «Этнографические группы удмуртского народ. Опыт выделения», опубликованная в Известиях Общества археологии, истории и этнографии в 2017 г. [3].

Интересно рассмотреть, как по-разному различные этнографические группы удмуртов восприняли и отразили тюркское культурное влияние в узорном декоре тканых изделий.

Та часть северных удмуртов *ватка*, которая населяет низовья р. Чепцы на территории Кировской области, сохранила до 1930-х гг. традиционную счётную вышивку, как основной тип декорирования тканей. Эта вышивка демонстрирует многообразие декоративных швов и художественных приёмов. Она была связана с традиционной одеждой из белого холста и насыщена языческой символикой. Исторически сложились две художественные традиции вышивки *ватка*. Одна – у так называемых косинских удмуртов, проживающих в бассейне р. Косы (левый приток р. Чепцы) в Унинском, Фалёнском, Зуевском

и Богородском районах. Другая – у Слободских удмуртов в Слободском районе Кировской области.

Трудоёмкое искусство вышивки не оставляло времени, сил и творческой энергии для занятия узорным ткачеством. Но рядом с удмуртской этнической средой сосуществовала этническая среда чепецких татар с богатыми традициями узорного (браного и закладного) ткачества. В удмуртских деревнях Слободского района Кировской области недавними полевыми исследованиями было обнаружено широкое бытование татарских декоративных браных полотенец со сложным изысканным узорочьем, мелкой бисерной разработкой узора, оказавшихся в удмуртской среде в результате торговли, обмена товарами или в качестве подарка. В Слободском районе рядом с удмуртскими деревнями расположен старинный культурный центр чепецких татар – село Карино.

Удивительно, как устойчива традиция изготовления татарских декоративных браных полотенец. Эти массивные изделия хорошо известны и в местах проживания южных удмуртов. Мы вернёмся к этим изделиям ниже.

Другая часть северных удмуртов *ватка*, населяющая среднее и верхнее течение р. Чепцы на территории северной Удмуртии, вышивку утратила и перешла к узорному ткачеству, освоив браную и многоремизную техники. Эти техники использовали для декорирования одежды и создания предметов интерьера – праздничных скатертей и декоративных полотенец. Северными удмуртскими ткачихами были выработаны свои особые специфические художественные приёмы декорирования тканей, наборы сложных геометрических орнаментов и фактурных решений.

Изначально для удмуртской традиции было характерно изготовление одежды из белого холста. Её носители полагали, что белый цвет угоден богам. Кроме того, сотканный из нитей ручной выработки холст с явно выраженной фактурой был основой для создания вышивки по счёту нитей.

Во второй половине XIX в. постепенно южные удмурты под татарским влиянием начали изготавливать разноцветные клетчатые и полосатые ткани, так называемую пестрядь, известную у удмуртов под татарским названием

алача и шить из неё одежду. Этот процесс сопровождался глубокими душевными переживаниями и боязнью возмездия со стороны языческих богов. Об этом есть свидетельства этнографов [4, с. 155; 5, с. 35; 6, с. 7– 9]. Однако переход южных удмуртов к более практичной и декоративной одежде состоялся.

Переходу к пестряди способствовало появление анилиновых красителей и их доступность. Небывалое обогащение цветовой гаммы стимулировало творческий поиск и привело к многообразию художественных решений клетчатых и полосатых тканей. Возникавший в результате исторических катаклизмов XX в. постоянный дефицит тканей способствовал сохранению навыков изготовления пестряди в домашних условиях до 1960–х гг.

О влиянии тюркской традиции свидетельствует такая распространённая в первой половине XX в. у южных удмуртов особенность кроя женской рубахи, как подковообразная вшитая в нагрудный разрез вставка, своими формами повторяющая татарское женское нагрудное украшение *изу*. Эта особенность не была повсеместной, и в более поздних вещах подковообразный вырез был заменён у удмуртов кроем с планкой и пуговицами.

Одним их приёмов декорирования тканей, получившим широкое распространение у южных удмуртов был узор *кеж пужы* ‘хрустящий узор’. Его создавали благодаря неравномерной окраске нитей основы, завязанных в узлы, которые дополнительно обматывали для изоляции бычьим пузырём. В готовых тканях ритмичные повторы пятен с неровными очертаниями сочетались с гладкими широкими полосами, контрастными по цвету по отношению к полосам с пятнами *кеж пужы*. Использование этого приёма обнаружено у водзимоньинской и можгинско–малопургинской подгрупп собственно–южных удмуртов (собственно–южные удмурты – этнографическая группа, населяющая юг Удмуртии; исследованиями выявлено внутри неё шесть исторически сложившихся подгрупп со своими особенностями культуры [7, с. 53–116]) и у удмуртов Закамья в северо–западном Башкортостане и Куединском районе Пермского края.

Ткани с узором *кеж пужы* использовали для изготовления праздничных рубах, фартуков и чехлов на перину (Рис. 1). Данный приём декорирования материала для одежды был широко распространён у народов Средней Азии. Его появление и широкое распространение у южных удмуртов можно объяснить исключительно восприятием тюркских традиций [8, с. 109].



Рис.1. Рубаха женская. Фрагмент. Нач. XX в. Пестрядь. Узор *кеж пужы*, выполненный за счёт неравномерной окраски нитей основы. д. Баграш–Бигра Малопургинского района. Собственно–южные удмурты.

Явным свидетельством активного творческого контактирования с тюркскими народами было освоение удмуртами закладной техники. Интересно, что разные этнографические подразделения использовали эту своеобразную трудоёмкую технику по–своему и применяли её для создания различных типов предметов. Это было частью выработанных ими традиций. Изготовление тканей с применением закладной техники было характерно для двух подразделений собственно–южных удмуртов – можгинско–малопургинской и алнашско–киясовской подгрупп [9, с. 63–82, 106–115], а также верхнеижско–шарканской [10, с. 38–52] и закамской [11, с. 162–196] групп.

Для традиции можгинско–малопургинских удмуртов характерно создание женских головных полотенец *чалма* с применением закладной техники. Чалма –

предмет облачения молодухи собственно–южных удмуртов, в котором когда–то очень давно были объединены головное полотенце и задняя поясная подвеска. Каждая девушка, готовя себе приданое, должна была вы ткать концы головных полотенец в разных техниках. Потом на свадьбе она демонстрировала свои художественные достижения и умение работать в разных техниках. Создавая узорные концы головных полотенец юная мастерица прибегла в одной вещи – только к браной, в другой – только к выборной, в третьей – к комбинации обеих этих техник в одном предмете; в четвёртой – к «браной в рубчик» или переборной техникам, использующим дополнительный зев. Все эти техники имели широкое распространение у всех собственно–южных удмуртов. И только можгинско–малопургинские удмурты изготавливали декорированные полотенца ещё и в закладной технике, формируя три горизонтальные полосы, заполненные чаще всего плотно подогнанными друг к другу фигурами в виде углов со ступенчатыми краями (Рис 2.).



Рис 2. Чалма. Закладное ткачество. д. Акашур Можгинского района. Собственно–южные удмурты, можгинско–малопургинская подгруппа.

Данные предметы очень близки своим художественным решением к полотенчатым изделиям крымских татар, вы тканным в закладной технике, хранящимся в фондах Музея антропологии и этнографии в Санкт–Петербурге

[12]. Этот факт подчёркивает значимость кыпчакского художественного влияния на традиции южных удмуртов.

Удмурты алнашко–киясовской подгруппы не использовали закладную технику для создания головных полотенец. Они применяли её в ковроделии. Для их традиции характерны закладные ковры с раппортными узорами. Известно два типа мотивов этих ковров: сильно геометризованная массивная цветочная розетка и восьмилучевая фигура *чонари пужы* ‘узор паук’. Поскольку у южных удмуртов изготовление тканых безворсовых ковров было обязательным для каждой уважающей себя крестьянки, женщины создали немало вариантов этих изделий.



Рис. 3. Ковёр. Закладное ткачество. д. Кизеково Алнашского района. Первая половина XX в. Собственно–южные удмурты, алнашко–киясовская подгруппа.



Рис. 4. Ковёр с узором *чонари пужы* 'узор паук'. Закладное ткачество. д. Чемошур–Куюк Алнашского район. Первая половина XX Собственно–южные удмурты, алнашско–киясовская подгруппа. Автор Е.В. Мясникова.

Для удмуртской традиции использование какого–либо изделия в качестве изначального образца, помогавшего правильно рассчитать нити и создать новую вариацию известной узорной композиции, обязательно сопровождалось пришиванием к скопированному первоисточнику памятной кисточки *чук*, являвшейся своеобразным признанием авторского права, пожеланием здоровья и сохранения творческого потенциала автору изначальной вещи. По обилию таких кисточек на вещи, мы можем видеть, сколько раз её копировали и как высоко её ценили носители традиции.

Ковровые композиции с узором *чонари пужы* иногда воссоздавали в переборной технике, которая была наиболее характерной для удмуртского ковроделия.

Верхнеижско–шарканские удмурты проживают в восточной части центральной Удмуртии, недалеко от р. Камы, за которой расположены башкирские аулы, а также проживают пермские татары. Активное взаимодействие этой удмуртской этнографической группы с соседними тюркскими народами отразилось в традиционном женском костюме, замене

очень значимого для удмуртов головного убора на высоком берестяном каркасе матерчатым чепцом с разомкнутым верхом, характерным для тюркских традиций, использованием при декорировании праздничного костюма (рукавов рубахи, фартука, головного полотенца) закладной техники.

Наиболее выразительным и эффектным типом предметов, очень характерным для верхнеижско–шарканских удмуртов является *валес шобрет* (покрывало на постель) с боковой полосой, выполненной в закладной технике. При использовании вещи в быту крупный яркий узор располагали вертикально вдоль кровати или лежанки в её боковой части, что создавало выразительный акцент в жилом интерьере. Ступенчатые формы этого узора, состоящего из пучка разноцветных полос, изломанных повторяющимися зигзагами под прямым или острым углом, по всей видимости, являются результатом переработки традиций ковроделия соседних тюркских народов.

В частности, для башкирского ткачества характерны изделия, вытканые в закладной технике, наделённые узорным полем, заполненным крупным цветочным или геометрическим орнаментом с зигзагообразными ступенчатыми бордюрами по краям. Несомненно, верхнеижско–шарканские мастерицы, отталкиваясь от подобных орнаментальных форм, разработали свой специфический тип узорного тканого предмета, основной декор которого сосредоточен в боковой полосе. Небольшой обрамляющий бордюр из башкирской традиции они превратили в массивный и броский декоративный элемент (Рис. 5, 6).



Рис. 5. Покрывало, закладное ткачество. д. Нижние Кивары Шарканского района. Первая половина XX
Верхнеижско–шарканские удмурты.



Рис. 6. Покрывало, закладное ткачество. д. Гондырвай Шарканского района. Первая половина XXв.
Фрагмент. Верхнеижско–шарканские удмурты.

Ткачихи этой группы удмуртов применяли закладную технику для создания узорных покрывал *валес шобрет* до середины XX в. Позднее такие изделия ткали в переборной технике, сохранив концентрацию декора в одной боковой полосе, при этом мелкие декоративные элементы были равномерно рассредоточены по остальной поверхности. Изделия украшали цветочными орнаментами разной степени геометризации. От этого времени сохранилось немало замечательных праздничных изделий с крупными цветами на боковой

полосе и мелкими по остальной поверхности. Их фон не только традиционный чёрный. Он может быть ярко-синим или пламенеющим красным (Рис. 7).



Рис. 7. Покрывало, переборное ткачество. д. Старые Быги Шарканского района. Фрагмент. Верхнеижско–шарканские удмурты.

Во второй половине XX в. верхнеижско–шарканские ткачихи почти не использовали закладную технику. Однако от этого времени остались достойные внимания эксперименты. Интересен результат творческих поисков мастерицы из д. Пашур–Вишур Шарканского района Анны Васильевны Пермяковой (1922 – 2005). По нижнему краю розового полосатого покрывала в закладной технике ею вытканы разные по размеру, узору и цветовому решению фигуры со ступенчатыми краями. Узор напоминает мультипликацию с изображением сказочного северного европейского городка, плотно придвинутые друг к другу домики с островерхими крышами, запорошенными снегом. В изделии использована блестящая синтетическая нить, поблёскивающая среди ворсистой шерстяной ткани и создающая эффект как бы сверкающих на солнце снежинок.

Мастерицы верхнеижско–шарканской этнографической группы, много ткавшие в закладной технике, создавали иногда вещи, декорированные закладными узорами по всей поверхности. Интересен образец с ярким орнаментом из расширяющихся и сужающихся разноцветных закладных полос, струящихся по всему узорному полю. Сложным построением, монументальными формами, цветосочетаниями, создающими эффект многослойности отличается ковёр работы Анны Егоровны Лазаревой (1888 – 1960) из д. Чужегово Шарканского района.

Тканые шерстяные покрывала с закладным узором известны и в традиции удмуртов Закамья, испытавших наиболее интенсивное влияние башкирских традиций. Примером может служить изделие Менсары Галиахметовны Галиахметовой из удмуртской деревни Малый Качак Калтасинского района Башкортостана. Узорная композиция построена на цветовых комбинациях плотно прилегающих друг к другу ромбов со ступенчатыми краями (Рис. 8).



Рис. 8. Покрывало, закладное ткачество. д. Малый Качак Калтасинского района Башкортостана. Автор Менсара Галиахметовна Галиахметова 1927 г.р. Закамские удмурты.

Подобные изделия, выполненные в закладной технике, повлияли на орнаментику тканых предметов южных удмуртов. Ромбы со ступенчатыми краями, пришедшие из закладной техники, воспроизведены в коврах и *ныпъетах* собственно–южных удмуртов, выполненных в переборной технике (Рис. 9, 10).



Рис. 9. Ковёр, переборная техника. д. Кулаево Малопургинского района. Собственно–южные удмурты, можгинско–малопургинская подгруппа.



Рис. 10. Приспособление для переноски младенца за спиной *ныъет*, переборная техника. д. Бальзяшур Можгинского района. Собственно–южные удмурты, можгинско–малопургинская подгруппа.

Возвращаясь к традиционным татарским декоративным полотенцам, отметим, что они были известны южным удмуртам, тесно контактировавшим с татарами. Мотивы этих полотенцев были заимствованы удмуртскими мастерицами алнашско–киясовской подгруппы и дополнили богатую орнаментику удмуртского узорного ткачества. В ходе полевых исследований последнего времени были выявлены женские головные полотенца *чалма*, декорированные концы которых также выполнены в браной технике. В их узорное поле в качестве главного изобразительного элемента помещены мотивы ромба с крючками, заимствованные из татарской традиции. Орнаменты удмуртских изделий – результат активной творческой работы по созданию новых узоров с заимствованным мотивом.

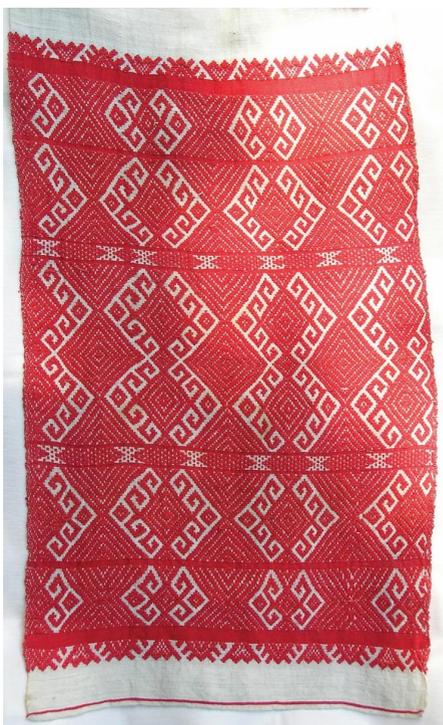


Рис. 11. Декоративное полотенце. Браное ткачество. Казанские татары. Коллекция Кизнерского Дома ремёсел.



Рис. 12. Чалма. Браное ткачество. д. Юмья–Шур Алнашского района. Собственно–южные удмурты, алнашко–киясовская подгруппа.

Полевыми исследованиями последних лет был установлен факт широкого бытования у собственно–южных удмуртов белых ажурных скатертей, выполненных без перехлёста нитей основы. Эти вещи выполнены в традициях татарского узорного ткачества. Остаётся невыясненным вопрос, были они вытканы удмуртскими мастерицами, усвоившими татарскую традицию, или это произведения татарских ткачих, оказавшиеся в удмуртской среде. В любом случае, этот факт свидетельствует о культурных контактах этносов, проживавших вблизи друг друга.



Рис. 13. Скатерть, ажурное ткачество. Д. Ныша Можгинского района. Фрагмент.

Все рассмотренные в данной статье факты свидетельствуют о состоявшемся в прошлом творческом взаимодействии мастериц разных народов. Усвоение новых способов декорирования тканей, освоение незнакомых ранее техник, приёмов окрашивания нитей и новых орнаментов

предполагает обоюдное желание контактировать и решать творческие задачи ради созидания красоты.

Список литературы

1. Бромлей Ю.В. Этнос и этнография. – Москва: Наука, 1973. – 282 с.
2. Бромлей Ю.В. Современные проблемы этнографии. – Москва: Наука, 1981. – 390 с.
3. Косарева И.А. Этнографические группы удмуртского народа (опыт выделения) // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. – 2017. – Т. 37. – Ч. 2. – 195 с.; Т. 37. – Ч. 3. – 187 с.
4. Богаевский П.М. Очерки религиозных представлений вотяков // Этнографическое обозрение. – 1890. – Кн. 4. – №1. – С. 116–163.
5. Кузнецов С.К. Общинные порядки у вотяков Мамадышского уезда. // Этнографическое обозрение. – 1904. – № 4. – С. 24 – 49.
6. Первухин Н.Г. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Эскиз I. – Вятка: Губ. тип., 1888. – 105 с.
7. Косарева И.А. Этнографические группы удмуртского народа (опыт выделения) // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. – 2017. – Т. 37. – Ч. 2. – 195 с.
8. Белицер В.Н. Народная одежда удмуртов (материалы к этногенезу) // Труды Института Этнографии. Новая серия. – Москва: Изд-во АН СССР, 1951. – 142 с.
9. Косарева И.А. Этнографические группы удмуртского народа (опыт выделения) // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. – 2017. – Т. 37. – Ч. 2. – 195 с.
10. Косарева И.А. Этнографические группы удмуртского народа (опыт выделения) // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. – 2017. – Т. 37. – Ч. 2. – 195 с.
11. Косарева И.А. Традиционная женская одежда периферийных групп удмуров. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2000. – 226 с.
12. Музей антропологии и этнографии. Колл. 4708. № 1, 2. Колл. 6640. № 5–9.

УДК 745.521(470.343)

Прагматика и семантика в искусстве марийского ткачества

В.Г. Кудрявцев

Статья посвящена изучению прагматики и семантики в искусстве марийского ткачества. В ней раскрывается один из древних домашних

промыслов по изготовлению холщовых, шерстяных, полушерстяных тканей из волокнистых растений (конопля, крапива, лён), а также процесс изготовления одежды при использовании обрабатываемой шерсти овец. Костюмный комплекс дополнялся поясами, передниками и поясными украшениями, снабжался различными оберегами. В марийской традиции особо распространены тканые и вязаные пояса красного цвета, также применялись самотканые кушаки, а холщовые пояса в виде полотенца с вышитым или тканым узором надевали на проводимые в священных рощах моления. О сакральности использования белой ткани одежды в виде длинного балахона, красной нашивки на груди и чёрной декоративной символики на спине подтверждает костюм марийского жреца.

Производство холстов способствовало сохранению и развитию вековых традиций этого вида народного промысла. Восприятие тканых изделий и изготовление костюма предусматривало в себе космологическое значение, символически связанное с информацией об этнической культуре и с воплощением картины мира. Это позволяет сегодня констатировать процесс рекультурации выработанных веками этнических традиций ткачества в индивидуальных творческих мастерских и в студиях народного искусства.

Ключевые слова: Марийская культура, народное искусство, ткачество, домашние промыслы, этнические традиции, семантика, мастерица Л.В. Веткина.

Pragmatics and semantics in Mari art weaving

V.G. Kudryavtsev

The article is devoted to the study of pragmatics and semantics of Mari art weaving. It reveals one of the ancient domestic crafts for the production of canvas, woolen, semi-woolen fabrics from fibrous plants (hemp, nettle, flax). There is also revealed the process of making clothes using processed sheep wool. The costume was supplemented with belts, aprons and belt ornaments, and various amulets. Woven and knitted red belts, self-woven sashes are especially common in the Mari tradition. Canvas belts as a towel with an embroidered or woven pattern were worn at praying processes that held in sacred groves. The using of white cloth as a long robe, red stripe on the chest and black decorative symbols on the back is confirmed the sacredness by the costume of the Mari priest.

The production of canvases contributed to the preservation and development of the ancient traditions this type of folk craft. The perception of woven products and costume making provided for a cosmological meaning symbolically associated with information about ethnic culture and the embodiment of the picture of the world. Nowadays, this allows us to state the process of re-cultivation of the ethnic traditions of weaving in individual creative workshops and in folk art studios.

Key words: Mari culture, folk art, weaving, domestic crafts, ethnic traditions, semantics, craftswoman L.V. Vetkin.

Качество у марийского народа является одним из древних домашних промыслов по изготовлению холщовых, шерстяных, полушерстяных тканей. Сырьём для их производства служили волокнистые растения (конопля, крапива, лён) и овечья шерсть.

Основные сведения об этом виде народного творчества содержатся в работах исследователей марийской культуры В.М. Васильева, Т.Е. Евсевьева, Т.А. Крюковой, К.И. Козловой, Г.А. Сепеева, Т.Л. Молотовой и др.

По археологическим исследованиям установлено, что мари ещё в древности использовали коноплю как культурное растение. Имеются данные могильников о находках пряслиц и образцов тканей с простым полотняным шашечным и саржевым переплетением в виде параллельных диагоналей, сотканых из толстых нитей [1, с. 54].

Т.А. Крюкова впервые отметила общие сведения о марийском ткачестве и его своеобразии, подчеркнула мастерство и сноровку марийских девушек, женщин в ткацком деле, которые из конопляных, льняных ниток разного качества ткали холсты разных оттенков до 12 сортов. Этнограф заключила, что сам ткацкий станок был легко передвигаемым, горизонтальным без заднего навоя с заплетённой в косу и укрепленной к стойке основой. Важность используемых в этом процессе инструментов подчёркивалась нанесением на них знаков собственности – тамги. А такие ткацкие принадлежности как вороб, цевка, челнок, сновалка и скальница почти ничем не отличались от бытующих в Поволжье других народов: удмуртов, мордвы, чуваш, татар и русских. Бердо держалось на основе, а нитчёлки подвешивались на верёвочках и прикреплялись к палке; в некоторых районах использовался стан русского типа с рамой и задним навоем [2, с. 53–54]. В первой половине XIX века использовался имеющий простейшую конструкцию горизонтальный ткацкий стан, с начала XX века распространённым стал стан русского типа с рамой и

задним навоем. Обычно холст имел ширину 38–40 см, а для женских головных уборов (шарпан, шымакш) ткали ещё более узкий холст [3, с. 9–10].

В домашнем быту обработка стеблей конопли и употребление их волокон на изготовление ткани занимали значительное место, а сами способы обработки, прядения, тканья и другие технические приёмы были схожи с аналогичным занятием других поволжских народов, хотя выявлены специфические особенности некоторых орудий труда [14, с. 49]. С культивированием конопли и её значением в быту связаны многочисленные предания, приметы и магические обряды. Мифологический образ небесной девы–пряжи Юмынұдыр (дочери Бога) связан с представлениями о сотворении вселенной, мира; ось вращения Земли связывалась с веретеном, а людские судьбы – с пряжей Юмынұдыр [4, с. 82–145].

Ткань из конопли получалась ворсистой и имела характерный красноватый оттенок, а льняное полотно отличалось сероватым оттенком. Процессу отбеливания марийские женщины уделяли особое внимание, которое производилось в печи раствором золы из осиновых дров, сывороткой или раствором щёлока. В источниках встречается информация, что жительницы окрестностей д. Арбаны ткали холсты высокого качества и искусно их отбеливали. Впоследствии они активно продавались на ярмарках ввиду особой чистоты и белизны [5, с. 70].

Искусство ткачества девушки начинали осваивать с 14–16 лет и старались наткать больше холста про запас, чтобы в будущем шить одежду для всей семьи. Производство холстов способствовало сохранению и развитию вековых традиций ткачества. Бережливое отношение к холсту выражалось в том, что при крое одежды не оставалось лишних лоскутков ткани, покрой был рационален, практичен и удобен; спрядённая вручную нить символизировала нить жизни, а обычай протягивать три шерстяные или шёлковые нити вдоль покрытого во весь рост белым холстом тела покойного (по религиозным соображениям нити символизировали – своеобразные шёлковые качели, по которым умерший должен спуститься в загробный мир) [1, с. 62–64].

Изготовление одежды в домашних условиях, помимо растительного волокна, также осуществлялось при использовании обрабатываемой шерсти овец. Изначально шерсть отбивали с помощью лучка со струной, которая была кишечной и натягивалась на гладкий и утолщённый к середине сосновый стержень. Он имел размер до 2 метров. Обтянутые кожей концы двух дощечек прикреплялись к стержню сбоку. Для установления струны на её стержне закреплялся ремень с языком на конце, а иногда стругу заменяли наиболее примитивным приспособлением из древесного прута, стянутого суровыми нитками. К прямоугольной решётке из липовых дранок сбоку прикреплялись полосы холста для спуска шерсти, которую использовали в дальнейшем для вышивальной пряжи и тканья домашнего сукна, также для валяния валенок, сукна и войлочных шляп. Из пряжи ткали тонкую шерстяную ткань для широких поясов, подвесок. Обработанную шерсть пряли на прялках и самопрялках, из неё вязали варежки, шарфы, носки. Из шерстяной пряжи белого, серого и чёрного цветов ткали сукно, из которого шили тёплую одежду. В пошиве использовали и полушерстяные ткани – сочетание шерстяных и конопляных нитей. Для получения плотности и ворса сотканную шерстяную ткань поливали горячей водой и мяли в ступе. Окрашивание тканей производилось домашним способом. Культура крашения стояла на высоком уровне и связана с использованием растительных, минеральных и смешанных (растительно–минеральных) красителей. Одним из основных приёмов при окрашивании пряжи было квашение, а процесс кипячения в растворе красителя без заквашивания не было типично для марийского способа окрашивания. Для тканья тесьмы из конопли, шерсти и шёлка использовался станок особого типа. В костюмах XVIII – начала XIX века использовалась плетёная примитивным ручным способом путём прямого переплетения пряжи тесьма. Для тканья тесьмы и поясов также использовались заменяющие нитчёлки квадратные дощечки, количество которых зависело от необходимой ширины пояса [2, с. 56, 58, 64–66].

Пояс – обязательный атрибут традиционного мужского и женского марийского костюма, он рассматривается как конструктивный элемент одежды и использовался не только в утилитарных целях. При его изготовлении использовались кожа, конопляные, шёлковые, шерстяные нити. В IX – XII вв. в костюмных комплексах наряду с кожаными наборными поясами встречаются плетёные пояса и тесёмки. В мужском и женском костюмном комплексах пояс богато украшался накладками. Независимо от половой принадлежности особенностью захоронений являются наборные пояса, аналогичные угорской погребальной традиции (древних мадьяр) и курганам Южного Урала и Пермского Предуралья. Наборный ремень женского костюма надевается на верхнюю одежду, а рубаха подпоясывается тканым или плетёным ремешком, за который затыкаются накосник и полотенце от головного убора. Распространёнными являются кожаные и плетёные пояса с боковыми подвесками на шнурках. Это – каркасные треугольные подвески из гладких проволок, литые пластинчатые подвески в форме двуглавых стилизованных изображений коней, фигуры уток с рельефным орнаментом [6, с. 58]. Символика этих украшений–амулетов связана с мифологическими представлениями и защитой носителя. Например, утка выступает как символ продолжения рода и посредник между человеком и богами, осуществляет связь между небесным, земным и подземным/подводным мирами Вселенной. Её изображения встречаются на керамической посуде и в виде подвесок из бронзы – на одежде. Пояс, принимая форму круга, образует защитное внутреннее пространство человека и сдерживает нежелательное воздействие внешнего мира. Как некая сверходежда, акустический и визуальный знак, несёт в себе самостоятельное значение и ориентирован на установление дистанции между человеком и всеми другими существами, а с обряда опоясывания новорождённого ребёнка происходило его приобщение к человеческому миру. Фольклорные тексты описывают наиболее устойчивые загадочные сюжеты, связанные с поясом–обручем (ограда) и поясом–змеёй. «Змеинный» пояс относится к мужской ипостаси, представляет мужскую сексуальную силу.

Применительно к человеческому телу пояс маркирует границу между верхом и низом и выступает посредником в контактах между своим и иным мирами как средство связи, либо как преграда каналу взаимосвязи. Пояс маркировал условную границу, а его наличие или отсутствие имело отношение к поведению человека: женщина без пояса – синоним разврата, мужчина без пояса – символ бессилия [7, с. 5–6, 9–11].

В марийской традиции особо распространены пояс красного цвета и вязаный пояс. Образ змеи как ключевой персонаж марийского фольклора связан с древними традициями зверопоклонства, сочетает в себе и мужскую, и женскую, и водную, и огненную символику с присущими ей вредоносными и апотропейными свойствами: она и ядовита, и целебна [8, с. 111]. Древнемарийские браслеты, булавки, гривны содержат изображение змеи. Амулеты и украшения из змеиных голов являются оберегами. В настоящее время змеиные головы, так называемые «ужовки», используются в составе украшений в ансамбле национального костюма. Также и орнамент марийской вышивки имеет символику змеи в виде креста с загнутыми концами. Известно, что у северных финно–угорских народов (карел) в XVII веке змеею зашивали в пояс колдуна [9, с. 79].

Костюмный комплекс дополнялся поясами, передниками и поясными украшениями. Пояс снабжался различными оберегами. Будничные пояса длиной до 2–2,5 м и шириной 2–4 см ткали из разноцветной шерстяной, реже шёлковой пряжи. К ним привешивались мешочки для хранения денег, иголок, ниток, а также ножны, кожаные мешочки для табака, огнива, трута.

Празднично–обрядовые пояса украшались вышивкой, кистями, бусами, бисером, пуговицами и серебряными монетами, поэтому и назывались шиян ўштö («пояс с серебром»). Наблюдается роль нательного пояса как оберега в свадебном обряде или во время пребывания в чужом, неосвоенном пространстве. Во внутреннем защищённом пространстве оказывается человек благодаря принимающему форму круга поясу. Пояс считался наиболее

действенным способом сдерживания нежелательных воздействий внешнего мира. Особое значение придавалось красному цвету пояса.

Для опоясывания верхней одежды применялись самотканые кушаки, изготовленные из шерстяных и конопляных ниток (длина кушака достигала 3 м, ширина 10–15 см). А холщовые пояса в виде полотенца с вышитым или тканым узором надевали на проводимые в священных рощах моления.

Ношение пояса имеет длительную и особую историю. В эпоху средневековья наборные пояса у соседних народов региона являлись принадлежностью воинского сословия, в марийских древностях (как в мужских, так и в женских погребениях) пояса богато украшались накладками, в некоторых случаях обтягивались шёлком [10, с. 5]. Нередко они носились в два оборота, что характеризует их с традицией ношения поясов в два и три оборота в более поздний период. Роль оберега выполняли украшения–назадники – ўпине, впервые зафиксированные в памятниках XVI – XVII вв.: на кожаную основу крепились шнуры с медными цилиндрическими обоймами и бусами. Украшение обычно располагалось на поясе со стороны спины таким образом, что прикрывало поясницу женщины и конец косы.

С обрядами жизненного цикла связано гадание на поясе. В ритуальной практике также известно использование пояса в качестве предмета измерений. О сакральности использования белой ткани одежды в виде длинного балахона, красной нашивки на груди и чёрной декоративной символики на спине подтверждает костюм жреца во время молений в священной роще. Символика красного цвета ассоциируется с цветом крови, жизненных сил, здоровья и направленностью мужской энергии во внешний мир, в женском костюме идея плодородия связана с шейно–нагрудными украшениями и символизирующим рождение красным цветом крови [11, с. 123].

В прошлом из крапивных волокон марийки ткали свадебное покрывало невесты вўргенчык. Сырьё для его изготовления собирали в отдалённых глухих местах. Из самого тонкого и качественного волокна шили праздничный костюм и изготавливали свадебные подарки невесты родственникам жениха.

Обладатель премии Правительства Российской Федерации «Душа России» мастерица Л.В. Веткина обратилась к реставрации свадебного головного покрывала мари Уржумского уезда Вятской губернии. Платок завязывается сложенным по диагонали. Композиция вышивки расположена широкой полосой и представляет сакральный узор, который не используется на бытовой одежде. Восьмилучевая розетка с отходящими по диагонали на четыре стороны прямыми линиями–столбами завершается двумя парами птиц с поднятыми головами над гнездом и обращёнными в противоположные стороны. Другой сюжет связан с предыдущей тонкой линией и представляет собой фигуры из двух переплетённых колец. Орнамент на этом свадебном платке представлен в виде Ж-образной фигуры – универсального знака Мирового древа. В центре красным цветом обозначен ствол, соединяющий небо и землю, мужское и женское начала. Это восходящая линия жизни – от рождения к цветению и плодоношению. По бокам вышиты глухари, символизирующие родовой тотем. Реконструированные вышивальщицей другие головные платки по музейным образцам XIX века посвящены соляным знакам, образам животных и птиц и отражают мифопоэтические представления этноса. Это такие произведения, как «Солнце», «Медведь», «Утка», «Бегущий олень», выполненные в 2003–2018 годах [12, с. 38, 236–237].

Ручное ткачество отличалось не только уникальными узорами, но и самой техникой воспроизведения. Браная техника применялась при изготовлении бытовых предметов, например, полотенец для интерьера жилища. Их чаще всего использовали в качестве подарков. У восточных мари широко было распространено узорное ткачество. Характерными элементами узоров были ромбы, кресты, восьмилучевые звёзды. Особое распространение получили пестрядинные холсты, которые появляются вместе с фабричной пряжей в XIX в. Ткани тёмной расцветки в полоску и в клетку ткали для мужской, детской одежды, а также для изготовления наволочек, наперников, подкладок верхней одежды и т. п.

Производство холстов и других тканых изделий способствовало сохранению и развитию вековых традиций этого вида народного промысла. Восприятие тканых изделий и изготовление костюма предусматривало в себе космологическое значение, символически связанное с информацией об этнической культуре и с воплощением картины мира. Это позволяет сегодня констатировать процесс рекультуризации выработанных веками этнических традиций ткачества в индивидуальных творческих мастерских и в студиях народного искусства.

Список литературы

1. Молотова Т.Л. Традиционное марийское ткачество. – Йошкар–Ола: МарНИИЯЛИ, 2004. – 152 с.
2. Крюкова Т.А. Материальная культура марийцев XIX века. – Йошкар–Ола, 1956. – 159 с.
3. Молотова Т.Л. Марийский костюм. – Йошкар–Ола: Мин. к–ры, печати и по делам нац. РМЭ, 2020. – 383 с.
4. Калиев Ю.А. Мифы марийского народа. – Йошкар–Ола: Издат. дом «Мар. кн. изд–во», 2003. – 447 с.
5. Евсеев Т.Е. Этнографические коллекции. – Йошкар–Ола: Мар. кн. изд–во, 2002. – 146 с.
6. Марийцы. Историко–этнографические очерки. – Йошкар–Ола: МарНИИЯЛИ, 2013. – 482 с.
7. Байбурин А.К. Пояс (к семиотике вещей) // Из культурного наследия народов Восточной Европы. – СПб.: Музей антропологии и этнографии, 1992. – Т. 45. – С. 5–13.
8. Тойдыбекова Л.С. Марийская мифология. – Йошкар–Ола, 2017. – 310 с.
9. Лавонен Н.А. О древних магических оберегах (по данным карельского фольклора) // Фольклор и этнография: связи фольклора с древними представлениями и обрядами. – Л., 1977. – С. 73–81.
10. Костюм средневекового марийского населения как маркер этнической культуры // Труды Карельского научного центра РАН. – 2014. – № 3. – С. 21–32.
11. Павлова А.Н. Семантика украшений древнемарийского костюма. – Йошкар–Ола: МарГТУ, 2008. – 200 с.
12. Кудрявцев В.Г. Марийское народное искусство. – Йошкар–Ола: Мин. к–ры, печати и по делам нац. РМЭ, 2019. – 256 с.

Ручное ткачество в Узбекистане

М.Э. Магдиева

В данной статье приведены сведения по использованию в конце XIX – начало XX вв. в Узбекистане местных тканей для пошива одежды –шёлковых, полuşелковых и процесс их изготовления. Освещены вопросы изготовления для тканей нитей из сырья (шелка), а также способы их покраски, крахмаления и набивки ткани. Узбекские ткани имеют не только историко–бытовое значение, но и большую художественную ценность. Они давно привлекали внимание путешественников, исследователей, историков. Ими описаны формы организации мастеров–ремесленников, орудия и приемы труда, дан перечень видов тканей с их технологической характеристикой и указанием места производства.

Ключевые слова: ткань, нить, шёлк, шерсть, веретено, ткач, ткацкий станок, полuşёлк, краситель, оборудование.

Hand weaving in Uzbekistan

M.E. Magdieva

This article provides information about using local fabrics for sewing clothes (silk, semi–silk) and the process of their manufacture in the late XIX – early XX centuries in Uzbekistan. There are highlighted an issues of making threads for fabrics from raw materials (silk) and methods of dyeing, starching and stuffing fabrics. Uzbek fabrics have historical, art value attracted the attention of travelers, researchers, historians. They describe the forms of organization, tools and methods of work, a types of fabrics list with technological characteristics and the production place.

Key words: fabric, thread, silk, wool, spindle, weaver, loom, semi–silk, dye, equipment.

Традиционное искусство ткачества с древнейших времен – один из самых популярных видов ремёсел, с учетом особенностей образа жизни, эстетических взглядов населения и экономических факторов. В ткачестве выражена созидательная мысль поколений, носителей многовековых традиций и художественной культуры Узбекистана. В нем отражается национальный характер народа, традиции, коренящиеся в этнической истории, социальные отношения и некоторые элементы идеологии, верований. Оно отражает материальное благосостояние людей, их вкусы, специфику хозяйства и

некоторые стороны семейного быта. И этот вид ремесла во все времена был тесно связан со всеми видами декоративного прикладного искусства, с архитектурным декором и живописью.

В конце XIX – начале XX веков узбекскую национальную одежду шили в основном из хлопка, шелка, полупелка и шерстяных тканей, которые ткали местные ремесленники. По сведениям историков, исследователей, пряжу и вышитое полотно производили почти в каждом доме.

Обилие и дешевизна сырья (хлопок, коконы, шерсть) создали благоприятные условия для развития отечественного текстиля в городах Узбекистана.

Захват среднеазиатских ханств во второй половине XIX века Россией и установление в начале XX века в этих краях советской власти, приводит к превращению их в сырьевой придаток метрополии. Приток фабричных тканей, швейных и тамбурных ткацких машин приводит к упадку местных кустарных производств, в том числе и ткачества. Однако сложившиеся на протяжении многих веков традиции и элементы, технологии кустарного производства не потеряли своего значения в республике Узбекистан и поныне. Сегодня оно приобретает новый импульс, возрождаются самые забытые виды ремесел, в частности, и искусство ручного ткачества, которое конкурирует с высокоразвитыми, современными фабричными изделиями.

Следует отметить, что в кустарном ткацком деле существует несколько производственных процессов. Они хотя и взаимосвязаны, но каждый из них выполняется самостоятельно, с большим мастерством. Этот аспект в конечном итоге обеспечил высочайшее качество конечного готового продукта.

Процессы были следующими. Одна группа людей занималась отделением хлопка от семян, следующая группа – прядением пряжи, красильщики красили нити. Только после этого окрашенная пряжа переходила в руки ткача.

Чтобы ткать хлопчатобумажную ткань в домашних условиях, семена хлопка сначала отделялись с помощью петли «чигирик». «Чигирик» был изготовлен местными плотниками. Он делался из твердых пород дерева, таких

как: шелковица и тому подобное. Один ткач отделял от семян около двух фунтов хлопка за неделю, из него получалось 10–15 кг чистого хлопка и 20–21 кг семян. Некоторые семьи всю зиму отделяли вручную семена хлопка.

При всех методах вата, отделенная от семян, взбивается на сбивалке «савагич». Очищенный хлопок прядут на старинном колесе «чарх». Чарх – это инструмент, используемый для ручного вращения. Он издавна был распространен в Средней Азии. Его форма и процесс использования были одинаковыми повсюду, даже в Японии и Индии. Инструмент изготовлялся из массива дерева (шелковица, орех и т.д.). Чарх состоит из двух больших частей: действенной и исполнительной.

Женщины занимались прядением на колесе. Женщина садилась сбоку от колеса, брала горсть взбитой ваты и пряла ее вручную. Спряденный хлопок замачивали (чтобы приклеить) левой рукой с трех сторон колеса, правой рукой поворачивая ушко колеса.

В результате движущееся приспособление «дук» оказывалось частично завернуто в хлопок. Остальное собиралось с помощью инструмента. В процессе хлопок медленно тянули и растягивали. Растяжение производилось до достижения толщины 0,5–0,9 миллиметра. После этого растяжение останавливалось и он обматывался вокруг «дука» как нить, а концы ваты вытягивались. Этот процесс продолжался до тех пор, пока приспособление «дук» не наполнялось. Нити скручивались в трубочки или в шарики. Нити, из которых получается пряжа, надеваются на колесо с помощью приспособления «дук», а конец пряжи оборачивается на инструмент «паррак». Проушина колеса перемещается вправо правой рукой, а «паррак» вращается.

Разведение шелкопряда – одна из старейших профессий в Узбекистане. В провинции были шелкопрядные мастерские. Специалист в мастерской – шелкопряд работал с несколькими своими помощниками.

Мастерские оборудованы специальными устройствами для варки коконов (большие, маленькие казаны), производства шелка (коконы), обертывания шелка, прядения (маленькое колесо, девчарх). Кокон размягчают в кипящей

воде в большом казане. Мастер с помощью специальных палок из коконов, кипящих в казане, получал шелк и наматывал на железное колесо. Один мастер вращал колесо диаметром в один метр, второй мастер наматывал нить кокона меньшим колесом на третье – большое колесо «девчарх» и обжигал его в щелочи, чтобы отбелить пряденый шелк. Такую сложную и трудоемкую работу в одних местах выполняли женщины, в других – мужчины. Десятки городов Узбекистана являются центрами производства такого шелка.

Чтобы окрасить нити, их сначала тщательно промывают от масла и грязи. Окрашивание изделий было отдельным промыслом. Красители делятся на две группы – синие красители «кукча» (для холодного окрашивания) и красители в горячей воде «рангрес». Метод холодного окрашивания использовался для получения синего цвета (от синего до сине-черного), а горячий метод – для всех остальных цветов.

Для окрашивания широко использовали нилловую краску, которую торговцы привозили из Афганистана, Индии и Египта. В основном красильщики перекрашивали нити красителями из местных растений. В частности, самые разные цвета получают из корней ревеня, шпината, цветной капусты и десятков других растений, из коры, цветков, плодов, кожуры граната, коры грецкого ореха, облепихи, коры яблони и тутовых деревьев. Например, четырехлетние высушенные корни ревеня измельчали и кипятили до получения темно-красного и светлого малинового цвета. Красили в основном шелковые и шерстяные пряжи.

Окрашенная пряжа передавалась в ткацкую мастерскую для плетения ткани. Полушелк и шелковые ткани, ткани из пряжи ткались отдельно. Ткани ткали в мастерской на ткацком оборудовании «дукон», который является основным оборудованием. «Дукон» представляет собой ручной ткацкий станок, ткающий различные ткани из подготовленных нитей. Это оборудование монтируется в отдельной комнате, так как его части занимают большое пространство. Детали оборудования, в основном, изготовлены из твердых пород дерева, таких, как: местное тутовое дерево, орех, лиственница, абрикос и

т. д. Нить, используемая для изготовления ткани, называется «танда» или продольная, а нить, которая проходит через них, называется «аркок», т.е. поперечная. Специальное устройство «моки» проходило между нитями и каждый раз ударялось и склеивалось ручкой оборудования «дукон». Ткань, взятая из «дукона» дважды, считалась как одна, и из нее шили один предмет одежды. Ткани в основном измеряются в единице «газ».



Все виды нити и полуфабрикаты ткуются за 2 стежка, атлас – за 4–12 стежков.

В городах Ферганской долины, Самарканде, Бухаре, Хиве и других городах производили традиционные узбекские шелковые (кановиз, шойи, хонатлас) и полушелковые (бекасам, банорас, адрас) ткани, из которых шили одежду и другие изделия. В Хорезме производили шелковые платки, пояса–кушаки (мадалибелбог), шоли, турма. Из алачи (местная шелковая ткань) шили халаты, белье и т.д. Широко использовавшаяся в быту узбеков для пошива мужских, женских и детских халатов, ватных одеял и прочих изделий полосатая ткань называлась бекасаб (бекасам). Подобного типа ткань банорас, отличающуюся различными оттенками цветов, использовали для изготовления паранджи, верхней халатообразной женской одежды с чачваном (сеткой для лица). Для этих же целей использовалась более тонкая шелковая ткань парпаша. Весьма популярна была полушелковая ткань адрас с абровыми узорами. В повседневном быту широко использовались также ткани канавиз,

ханатлас и другие (адрас, якруя, катак, шойи, товлана шойи, абри–шойи и т.д.), которые разнообразно орнаментировались и раскрашивались в соответствии с древними художественными традициями.

К концу XIX – началу XX веков искусство декорирования тканей достигло своего расцвета. Особенно красочными богатыми узорами стали украшать шелковые и полушелковые ткани. В этих тканях художественный декор создается путем плетения крашеного шелка: при плетении полосатых тканей ткется пряжа разного цвета (шелк), а при производстве тканей абр окрашивается абрбандом. В этом случае в мастерской на ткацком оборудовании подбираются сложные декоративные конструкции (композиции).



Ширина тканого полотна в ткацком оборудовании «дукон» очень узкая, 32–40 см. Только в начале XX века ткачество получило широкое распространение. Шелковые изделия в основном окрашивались и орнаментировались джаммобами. Наряду с производством метражных набивных тканей выпускались и красочные штучные изделия – скатерти (дастархан), одеяла, платки и т.д.

Список литературы

1. Исмаилов Х, Анъанавий ўзбек кийимлари. – Ташкент: Изд–во «Фан», 1978.

2. Абдуллаев Т.А Ремесла Узбекистана XIX – XX вв. – Ташкент, Издательство «Фан», 1976.

3. Содикова Н. Национальная одежда узбеков XIX – XX веков. – Ташкент. – 2006.

4. Erkinovna, Magdieva Marhabo. «The role and importance of the creative approach in the teaching of folk art and the science of artistic design.» E-Conference Globe. 2021.

5. Magdieva Marhabo Erkinovna «Teaching folk craft and artistic design in professional education», International Journal For Innovative Engineering and Management Research, Volume 10, Issue 03, Pages: 355–356.

6. N.N.Mirjanova. The importance of developing technical creativity in students in technology lessons // INTERNATIONAL JOURNAL ON ORANGE TECHNOLOGIES// Volume: 03 Issue: 05 | May 2021, 139–142 pp.

УДК 745.522,745.521

Предметы из тканей домашнего производства в собрании Российского этнографического музея по традиционной культуре татар Поволжья и Приуралья (XIX – начало XX веков)

Л.И. Мишурина

Собрание Российского этнографического музея содержит репрезентативную коллекцию дмотканых изделий татар Поволжья и Приуралья, демонстрирующих высокий уровень развития и важность этого ремесла для традиционной культуры народа в XIX – начале XX веков. В нем представлены экспонаты, характеризующие художественные традиции различных локальных групп татар. Ценность собрания определяется также наличием исторических раритетов – экспонатов, редко встречающихся в коллекциях других музеев страны. Многие из них можно рассматривать не только как одежду или элементы убранства интерьера, но и как предметы декоративно–прикладного искусства.

Ключевые слова: текстиль, традиционный костюм, традиционное ткачество, татары, регион Поволжья и Приуралья

The domestic fabrics in the collection of the Russian Ethnographic Museum on the traditional culture of Volga and Ural Tatars (the 19th–the early of the 20th centuries)

L.I. Mishurinskaya

The Russian Ethnographic Museum contains a representative collection of the domestic fabrics that belong to the traditional culture of Volga and Ural Tatars. These artifacts demonstrate the high-level development and importance of the craft for the traditional culture of Tatars in the XIX – early XX centuries. The museum collection presents exhibits that reveal the artistic traditions of various local groups of the Tatars. The collection's value also lies in the presence of historical rarities – the exhibits rarely found in the other museums of the country. A lot of that exhibits can be considered not only as clothes or interior decoration elements, but also as objects of decorative and applied art.

Key words: textiles, traditional costume, traditional weaving, the Tatar, the Volga and Urals regions

В собрании Российского этнографического музея татарские коллекции представлены весьма репрезентативно. Основу их составляют памятники традиционно-бытовой культуры и предметы декоративно-прикладного искусства, бытовавшие у татар в конце XVIII – начале XX веков. Наиболее значительный интерес для исследователей представляет собрание по татарскому текстилю, составляющее порядка 80 коллекций, а количество экспонатов приближается к 2000 единиц.

Коллекции собраны с большим охватом территории расселения татар – в Нижегородской, Казанской, Костромской, Вятской, Рязанской, Тамбовской, Саратовской, Симбирской, Уфимской губерниях. Большая часть коллекций характеризует культуру казанских татар и приобретена на территории бывшей Казанской губернии. Также представлены группы памятников, относящиеся к другим этнолокальным группам – мишарям, кряшенам, касимовским татарам.

Комплектование собрания осуществлялось различными путями: из образцов декоративно-прикладного искусства, выставившихся на всероссийских и всемирных выставках, из числа подарков от членов императорской семьи, из собраний коллекционеров старины. Основные поступления связаны с экспедиционной деятельностью сотрудников музея и его корреспондентов, в числе которых были ученые, местные энтузиасты, краеведы, учителя. Значительную часть коллекции составляют предметы, собранные в 1920–30-х гг. сотрудниками Музея народов СССР (г. Москва), которые были переданы в Российский этнографический музей в 1948-м году.

Хронологически материал по текстилю разнороден: имеются вещи конца XIX – начала XX веков и современные изделия. Основу собрания составляет одежда из сырья домашнего производства – льна, конопли, шерсти и хлопчатобумажных материалов. Как известно, наиболее ранняя по происхождению одежда у татар, как и у других народов Поволжья, была сшита из белого домотканого холста. Судя по описаниям, встречающимся у путешественников и бытописателей, этот материал использовался для пошива одежды, главным образом, до середины XIX века [2 с. 221–222; 4, с.403; 3, с.7–8 и др.]. Вероятно, именно это обстоятельство, а также, тот факт, что сбор вещевого материала по татарской культуре начал осуществляться уже в XX веке, стали причиной того, что музейные собрания по татарам содержат крайне мало предметов одежды из белого холста. Группы татар–мишарей Тамбовской, Нижегородской, и, как показывает собрание Российского этнографического музея, Уфимской губерний дольше других сохраняли этот архаичный материал для пошива рубах. Особого внимания заслуживают четыре уникальные женские рубахи, имеющие мало аналогов в других музеях страны, и относящиеся к культуре татар–мишарей. Рубахам присущ архаический туникообразный покрой, а также декор в виде орнаментации вышивкой вертикальных швов, горловины, плеч и края подола. Вышивка выполнена в техниках набор и крест разноцветными хлопчатобумажными и шелковыми нитями. В качестве дополнительного цветового акцента можно рассматривать ворот и ластовицы из сине–белой клетчатой пестрядиной ткани. Особенной красочностью отличается рубаха из Темниковского уезда Тамбовской губернии, приобретенная в 1903 году у В.П. Шнейдер (Рис.1) [РЭМ. кол. 360–8].



Рис. 1. Женская праздничная рубаха. Тамбовская губ. Темниковский у. Середина– вторая половина XIX в. Домашнее ткачество, вышивка (техника – крест), шитье. Дл. – 133 см.; дл. рукава – 65 см. Из собрания Российского этнографического музея, Россия.

Нагрудный разрез и край подола украшает вышивка разноцветными хлопчатобумажными нитями в технике крест, места соединений полотнищ рубахи отделаны полосами красного кружева, а ластовицы выполнены из старинной набойки.

Достаточно распространенным материалом домашней выделки вплоть до начала XX века у татар являлась пестрядь (алача). Согласно данным историков–этнографов для пошива женской одежды татары часто использовали ткани с клетчатым рисунком. На повседневные мужские рубахи обычно шли однотонная крашенина или продольно полосатая пестрядь. Наибольшей популярностью пользовалась красно–сине–белая полосатая ткань [8, с.50], но с распространением в сельской среде фабричных материалов ее вытеснили ситец и сатин. На сегодняшний день, несмотря на широкое в прошлом распространение, собрания большинства музеев не располагают татарскими рубахами, выполненными из трехцветной полосатой пестряди. В коллекции

Российского этнографического музея представлена всего одна подобная рубаша, приобретенная в Казанском уезде Казанской губернии в 1920–х гг. сотрудниками Музея народов СССР (Рис. 2). [РЭМ. кол. 8762–24633]



Рис.2. Мужская повседневная рубаша. Казанская губ, Казанский у. Конец XIX в. Домашнее ткачество (пестрядь), шитье. Дл. – 76 см.; дл. рукава – 55 см. Р Из собрания Российского этнографического музея, Россия.

Подобная ситуация сложилась также с одной из разновидностей пестроткани, которая шла на женские рубахи у татар Волго–Уральского региона, и известна под названием **алмаш алача** (меняющаяся пестрядь) или **бермэ бер алача** (бермэ бер – один за другим) [7, с.79–80]. Для ее изготовления основу набирали из красных нитей, а уток – из синих, в результате чего получался материал пурпурного цвета. Этот тип ткани был распространен в Приуралье и Зауралье, но мало сохранился в музейных собраниях. Прекрасным образцом такого текстиля является платье, приобретенное в Уфимской губернии корреспондентом музея С.М. Петровым в 1909 году (Бирский уезд, д. Верхнее) и относящееся к традиционному костюму татар–мишарей (Рис 3,4). [РЭМ. кол. 2508–49]



Рис. 3. Женское праздничное платье. Уфимская губ. Бирский у. д. Верхнее. Конец XIX – начало XX вв. Домашнее ткачество (выборная техника), шитье, нашивание. Дл. – 133 см.; дл. рукава – 65 см. Из собрания Российского этнографического музея, Россия.

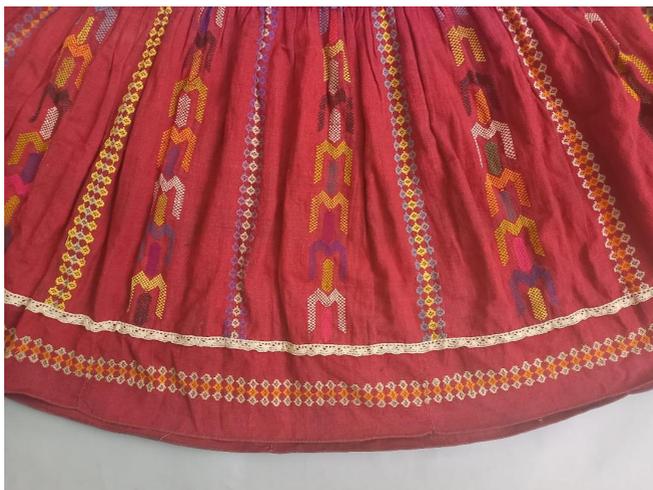


Рис. 4. Фрагмент подола женского праздничного платья. Уфимская губ. Бирский у. д. Верхнее. Конец XIX – начало XX вв. Домашнее ткачество (выборная техника). Шир. подола – 180 см. Из собрания Российского этнографического музея, Россия.

Рубаха имеет туникообразный укороченный остов, к которому пришит широкий подол (**таккан итэкле күлмэк**). Основу декора создают вертикальные ряды выкладов из разноцветных гарусных и хлопчатобумажных нитей, задающие динамичный праздничный ритм платью. Полосы, составленные из расположенных по три в ряд мелких городчатых ромбов, перемежаются с рядами з-образных фигур и вытянутых в длину шестигранников. Широкие прямые рукава и подол оторочены полосами той же узорной ткани с рисунком в виде ромбов, образующими манжеты и оборку. Верхние края этих деталей обозначены посредством бордюра из узких полос тесьмы белого и светло-зеленого цветов. Разрез на груди окаймлен полосами шелковой ткани и узорного ситца. Ярким и контрастным цветовым акцентом выступает широкая оборка из малиновой фабричной ткани, пришитая под грудью.

Уникальны также рубахи женщины и девочки-подростка из Шадринского уезда Пермской губернии, полученные музеем в дар от Московского политехнического музея (Рис.5). [РЭМ. колл. 8762–24955, 24956]



Рис.5. Рубаха девочки/девушки. Пермская губ. Шадринский у. Вторая половина XIX в. Домашнее ткачество (пестрядь), аппликация, шитье. Дл. – 97 см.; дл. рукава – 44,5 см. Из собрания Российского этнографического музея, Россия.

Рубаха девушки выполнена из синей в белую клетку ткани домашнего производства и украшена на груди и по подолу «лоскутным узором» – аппликацией из фрагментов фабричных материалов, придающей ей праздничный колорит. Исследователи связывают такой вид декора с традициями мишарей–переселенцев из Окско–Сурского междуречья [8, с.94–97]. Вполне возможно, что лоскутная техника пришла на смену вышивке в отделке рубахи, когда этот вид одежды перестали выполнять из белой ткани, и возникла необходимость достичь цветового контраста между основой изделия и его отделкой новым способом. Таким образом, рубаху из пестряди с лоскутной аппликацией можно считать следующей вехой в развитии традиционного татарского костюма. На сегодняшний день экспонаты такого рода сохранились в музейных собраниях лишь единично.

Традиционный комплекс головных уборов татар–кряшен, татар–мишарей, касимовских татар включал полотенца, выполненные из домотканого однотонного или пестрядинного полотна, с концами, украшенными ткаными выборными или закладными узорами [5, с.106; 6, с.120–122; 11, с.61]. Фонды Российского этнографического музея содержат головные полотенца (**тастар**) и узорные концы к ним касимовских татар и татар–кряшен Вятской и Казанской губерний [РЭМ. колл. 360, 182, 1172, 8587, 8762]. Наибольший исследовательский интерес представляет коллекция предметов одежды из д. Альведино Чистопольского уезда Казанской губернии, относящаяся к культуре татар–кряшен и собранная во время экспедиции сотрудниками музея Е.Н. Котовой и Л.М. Лойко в 1976 году. В ней содержатся детали головного убора, относящиеся к костюму женщин различного возрастного статуса и, по существу, фиксирующие эволюцию декоративной отделки тастара [РЭМ. колл. 8587–30–34]. Концы головных полотенец, предназначенных для женщин фертильного возраста, украшают выборные узоры многообразного орнамента мелкой разделки, выполненные разноцветной шерстью на фоне красной пестряди и кумача (Рис.6).



Рис. 6. Тастар яулык – головное полотенце. Казанская губ. Чистопольский у. д. Альведино. Конец XIX века. Домашнее ткачество (выборная техника). Дл.– 119 см.; шир. – 32 см. Из собрания Российского этнографического музея, Россия.

Татарская свадебная одежда, как известно, имеет крайне мало атрибутивных признаков и почти ничем не отличается от праздничной. Редким исключением является костюм жениха Пермской и Уфимской губерний конца XIX – начала XX вв., который включает фартук, с богато декорированным подолом [9, с.103]. Именно такой предмет содержит упомянутая выше коллекция по культуре татар–мишарей Уфимской губернии (Рис. 7). [РЭМ. кол. 2508–6].



Рис. 7. Яткыч – мужской праздничный/свадебный передник. Уфимская губ., Бирский у. д. Верх. Карышево. Начало XX в. Домашнее ткачество (выборная техника), вышивка (тамбурный шов), шитье. Дл. – 116,0; шир. – 113,5. Из собрания Российского этнографического музея, Россия.

Мужской фартук выполнен из белого домотканого холста и украшен по нижнему краю подола широкой полосой ткачества – орнамент «кисти», а по бокам – вышивкой тамбуром в виде вихревых розеток.

Наряду с отдельными элементами костюмных комплексов в фондах Российского этнографического музея имеются и полные комплекты одежды разных групп татарского народа. Например, женский праздничный костюм, привезенный корреспондентом музея краеведом И.К. Зеленовым в 1906 году, бытовавший у татар–кряшен в д. Мунайка Елабужского уезда Вятской губернии (Рис.8). [РЭМ. колл. 1172].



Рис. 8. Женский праздничный костюм. Татары–кряшены. Вятская губ. Елабужский у. д. Мунайка. Начало XX в. Домашнее ткачество (пестрядь, выборная техника), шитье, нашивание. Из собрания Российского этнографического музея, Россия.

Как известно, специфика костюма татар–кряшен заключается, в частности, в использовании тканей домашнего производства вплоть до 1940–х годов [6, с. 99; 10, с.19–21]. Помимо верхней одежды, головного убора и украшений костюм включает домотканые платье–рубашу и передник. Рубаха выполнена из красно–белой клетчатой пестряди с отрезным чуть ниже талии остовом и пришитыми выше талии двумя оборками из ситца (**өске итәкле күлмәк**) (Рис.9).



Рис.9. Кульмак – рубаха (часть костюмного комплекса). Вятская губ. Елабужский у. д. Мунайка. Начало XX в. Домашнее ткачество (пестрядь), шитье, нашивание. Дл. – 138 см.; шир. в плечах – 38 см. Из собрания Российского этнографического музея, Россия.

Декоративное решение подола характерно для татар–кряшен и сводится к прямому расположению клеток на остоле и диагональному на подоле. Оборки создают цветовой контраст, отделяя верх рубахи от низа. Верхняя оборка отличается и по цвету, и по рисунку от материала основы платья – из зеленого в цветочек ситца, нижняя – совпадает по цвету, но не по рисунку и имеет по нижнему краю узкую полосу белой кружевной тесьмы, обозначающую верхнюю границу подола. Центром композиции передника является подол из белого холста, декорированный в технике выборного ткачества, который дополняют детали из ситцев различных цветов (Рис. 10).



Рис. 10. Передник (часть костюмного комплекса). Вятская губ. Елабужский у. д. Мунайка. Начало XX в. Домашнее ткачество (выборное), шитье, нашивание. Дл. – 88 см.; шир. подола – 124 см. Из собрания Российского этнографического музея, Россия.

Богатый полихромный тканый орнамент выстроен в сетчатую композицию из городчатых ромбов и ромбов с продленными сторонами.

Среди многочисленных и разнообразных текстильных изделий, бытовавших у татар Поволжья и Приуралья в XIX – начале XX веков, значительное место занимают ткани для украшения интерьера, и, в частности, полотенца. В настоящее время в собрании Российского этнографического музея хранится около 200 полотенцев, собранных в разных районах проживания татарского народа. Среди них имеются повседневные полотенца и салфетки, выполненные в белой одноуточной браной технике, из домотканой клетчатой пестряди и с декорированными концами, праздничные **солге** и **тастымалы**, богато украшенные в бранной, выборной и закладной техниках ткачества. Высоким мастерством исполнения отличается татарский узорный текстиль, собранный известным исследователем традиционной культуры народов Поволжья и Приуралья Т.А. Крюковой на территории Татарской АССР в 50–х годах XX века (Рис. 11,12).[РЭМ. колл. 6983].



Рис. 11. Селге – полотенце для украшения жилища. Начало XX в. Домашнее ткачество (браная техника). Вятская губ. Малмыжский у. д. Арбор. Дл. – 260 см; шир. – 50 см. Из собрания Российского этнографического музея, Россия.



Рис. 12. Селге – полотенце для украшения жилища. Вторая половина XIX в. Домашнее ткачество (закладная техника). Казанская губ. Казанский у. с. Бол. Менгер. Дл. – 275 см; шир. – 48 см. Из собрания Российского этнографического музея, Россия.

Полотенца и салфетки выполнены в красно–белой гамме, что характерно для изделий второй половины XIX – начала XX вв. [1, с.13.] Однако при подобной колористической простоте благодаря многообразию орнаментальных

форм и умелому построению композиции достигается высокая выразительность и динамичность ритмического строя изделий.

Богатством отделки отличаются ткани, созданные в закладной технике мастерицами г. Казани и Касимовского уезда Рязанской губернии [РЭМ. колл. 3482; 5539; 8762–24904–24920]. Немалый интерес представляет, в частности, собрание коллекционера народного текстиля Н.Л. Шабельской. Экспонаты были собраны во второй половине XIX века, затем выкуплены императором Николаем II и поступили в музей в качестве дара. Эта коллекция содержит подборку тканых концов к полотенцам и подзоров, выполненных в технике закладного ткачества и относящихся к культуре касимовских татар. [РЭМ. Колл. 5539–40–59]. Образцы ткачества отличает особое изящество и роскошь отделки, изысканность в подборе цветовых сочетаний тканей для прошивок и нитей, используемых при ткачестве (Рис. 13).



Рис.13. Конец полотенца. Вторая половина XIX века. Рязанская губ, Касимовский у.

Домашнее ткачество (техники – браная, закладная), шитье. Из собрания Российского этнографического музея, Россия.

Шелковые ленты–нашивки всегда согласуются по цвету с узкими бордюрами из мелких орнаментальных мотивов. Кружево по краю используется не только белое, но цветное, и его композиция близка колористическому и орнаментальному решению тканых закладов. Нижние орнаментальные бордюры на некоторых узорных концах, не имеющих воланов, выполнены таким образом, что при рассматривании с расстояния призваны

напоминать цветное кружево. В этой группе экспонатов есть редкий образец, демонстрирующий опыт создания парчовой ткани в домашних условиях (Рис.14).



Рис.14. Конец полотенца. Вторая половина XIX века. Рязанская губ, Касимовский у. Домашнее ткачество (техники – браная, закладная), шитье. Из собрания Российского этнографического музея, Россия.

При ткачестве здесь использованы не только хлопок и шелк, но и золотые нити. В качестве прошивок выступают полосы позумента, а нижний край отделан мишурной бахромой.

Татарские изделия из ткани разнообразны по применению, техникам изготовления, цветовому строю и приемам декоративной отделки. Собрание Российского этнографического музея по текстилю содержит репрезентативную коллекцию домотканых изделий татар Поволжья и Приуралья, демонстрирующих высокий уровень развития и важность этого ремесла для традиционной культуры народа в XIX – начале XX веков. В нем представлены экспонаты, характеризующие художественные традиции различных локальных групп татар. Ценность собрания определяется также наличием исторических раритетов – экспонатов, редко встречающихся в коллекциях других музеев страны. Многие из них можно рассматривать не только как одежду или элементы убранства интерьера, но и как предметы декоративно–прикладного

искусства, способные украсить коллекционное собрание любого художественного музея.

Список литературы

1. Валеев Ф.Х. Народное декоративное искусство Татарстана. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – 171 с.
2. Воробьев Н.И. Казанские татары. – Казань: Татгосиздат, 1953. – 382 с.
3. Знаменский П. Казанские татары. – Казань, 1911. – 67 с.
4. Марджани Ш. Мустафад аль-ахбар фи ахвали Казань ва Булгар: (Источники по истории Казани и Булгара) / [Вступ. ст. Я. Г. Абдуллина, А. Н. Хайруллина, с. 5–37]; АН СССР, Казан. фил., Ин-т яз., лит. и истории им. Г. Ибрагимова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1989. – 414 с.
5. Мухамедова Р.Г. Татары–мишари: Историко–этнографическое исследование. – Москва: Наука, 1972. – 248 с.
6. Мухаметшин Ю.Г. Татары–кряшены: Историко–этнографическое исследование материальной культуры. Середина XIX – начало XX в. М.: Наука, 1977. – 184 с.
7. Сафина Ф.Ш. Ткачество татар Поволжья и Урала (конец XIX – начало XX вв.). Историко–этнографический атлас татарского народа. – Казань: Фэн, 1996. – 206 с.
8. Сулова С. В., Мухамедова Р.Г. Народный костюм татар Поволжья и Урала (середина XIX–нач. XX в.). Историко–этнографический атлас татарского народа. – Казань: Фэн, 2000. – 311 с.
9. Пермские татары. / Отв. ред. Халиков А.Х. – Казань, 1983. – 164 с.
10. Халиков Н.А. Хозяйство татар Поволжья и Урала. Середина XIX–нач. XX в. – Казань: ИЯЛИ, 1995. – 195 с.
11. Шарифулина Ф.Л. Касимовские татары: историко–этнографическое исследование традиционной народной культуры середины XIX – нач. XX вв. // Рязанский этнографический вестник.– № 33. – 2004. – С. 2–127 с.

Традиционные техники плетения циновок из растительных материалов в культуре народов Югры по археологическим и этнографическим материалам

Л.В. Шестакова

В статье рассмотрены традиционные техники плетения циновок в культуре народов Югры по археологическим и этнографическим источникам. Отмечается сходство видов плетения циновок и приспособлений для их изготовления. Описаны способы художественной реконструкции циновок, характерных для хантов восточной группы, выполнения реконструкции циновки с меандровым узором древнего святилища Усть–Полуй (I в. до н. э. – I в. н. э.) по археологическим материалам музейно–выставочного комплекса им. Шемановского г. Салехард Ямало–Ненецкого автономного округа. Использование этнографических и археологических материалов дает возможность детально изучить виды и техники плетения циновок.

Ключевые слова: традиционные техники плетения, обские угры, циновка, меандровый узор.

Traditional techniques of mats weaving from plant materials in the culture of Ugra based on archaeological and ethnographic research

L.V. Shestakova

The article has review the traditional techniques of weaving mats in the culture of Ugra peoples based on archaeological and ethnographic sources. The similarity of the types of weaving of mats and devices for their manufacture is noted. There described the methods of art reconstruction of mats that is typical for the Khanty of the eastern group. The using of ethnographic and archaeological materials makes it possible to study in detail the types and techniques of weaving mats.

Key words: traditional weaving techniques, Ob Ugrians, mat, meander pattern.

Традиция плетения из растительных материалов приравнивается к древнейшим текстильным промыслам человечества. На сегодняшний день исследователи и этнографы древнего нетканого текстиля, занимавшиеся изучением традиционной культуры и быта народов Севера, едины во мнении, что самыми ранними техниками было циновко– и корзиноплетение. Многие ученые, такие как: А. Каннисто, У.Д. Сирелиус, М.Б. Шатилов, А.А. Попов,

Н.В. Лукина, С.В. Иванов и др., являются собирателями культурных традиций и предметов быта, которые дополнили коллекции этнографических музеев. В настоящее время сохранившиеся экземпляры плетеных циновок экспонируются в этнографических музеях Югры.

В Центре народных художественных промыслов и ремесел г. Ханты–Мансийск в рамках проекта «Нить. Символ. Человек» представлена коллекция циновок, выполненных в разных техниках плетения: шивные, плетенные на станке и ручным способом, с орнаментом и без, прямоугольной, круглой и квадратной форм. Представленные циновки собраны в экспедициях по округу и созданы мастерами Центра ремесел. В процессе исследовательской работы по изучению и реконструкции способов плетения традиционных циновок обских угров проведена реконструкция способов плетения циновок ручным плетением и плетением на станке. На основе археологических и этнографических материалов музейно–выставочного комплекса им. Шемановского г. Салехарда были восстановлены способы плетения циновок с меандровым и зигзагообразным узором, обнаруженных на территории Ямало–Ненецкого автономного округа в древнем святилище Усть–Полуй (I в. до н. э. – I в. н. э.). В процессе изготовления циновок были применены традиционные техники, материалы и предметы, характерные для художественной реконструкции всех видов циновок.

Циновки как разновидность древнейшего экологичного напольного покрытия плели из натуральных волокон. Обские угры использовали циновки чаще всего для утепления спальных мест. На территории Сургутского района восточные ханты стелили на землю циновку из прутьев, затем из камыша, а потом оленьи шкуры. Иногда циновками прикрывали различные припасы или использовали их вместо скатерти, накрывали стол. Доступность растительного материала и легкость работы с ним объясняют широкое распространение циновок в быту народов ханты.

Исследователи традиционной культуры народов Сибири У.Д. Сирелиус, Н.В. Лукина, А.А. Попов выделяют три варианта плетения циновок обских

угров: циновка пучковая из травы–вейник, ситник; циновка сшивная из плетеных полос травы камыш, ситник скрученный, рогоз; циновки плетеные из камыша на станке. У каждой локальной группы обских угров способы плетения циновок отличались. Можно предположить, что это связано с природными условиями и разнообразием растительных материалов на той или иной территории проживания этих народов.

Циновка «пучковая» представляла собой большой прямоугольник, ширина которого доходила до двух метров, а длина – более полутора метров. Тонкие пучки травы связывали между собой веревкой из ивового лыка (Рис.1). Такие циновки чаще всего плели на северной территории Березовского района.



Рис.1. Шестакова Л.В. Циновка пучковая, плетение на станке. Центр народных художественных промыслов и ремесел.

Сшивные циновки изготавливали на южной и северной территории Березовского района (Рис. 2). Из травы плели полосы шириной от 4 до 6 см. Для широких полос применялось нечетное количество пучков травы; чем больше в плетении использовалось пучков, тем шире была плетеная полоса. Полосы сшивали между собой сухожильными, а позже капроновыми нитями в виде прямоугольника. Иногда циновки по краям обшивали кожей налима, выкрашенной в красную краску. Ширина таких циновок была более двух метров, а длина достигала одного метра.



Рис. 2. Шестакова Л.В. Циновка сшивная, 2019 г. Ручное плетение, сшивание, размер 93х167. Центр народных художественных промыслов и ремесел.

Циновки плетеные на станке чаще всего можно встретить у восточной группы хантов. На традиционных станках плели циновки разными способами: простым наборным плетением из пучков травы или из плетеных «кос» (Рис. 3).



Рис. 3. Шестакова Л.В. 2019 г. Циновка из плетеных кос, плетение на станке. Центр народных художественных промыслов и ремесел.

Станок для изготовления циновок представлял собой две жерди, вкопанные в землю, на которых лежал ствол дерева диаметром около 8–10 см. Длина ствола выбиралась в зависимости от желаемой ширины циновки – от полутора до двух метров. На стволе делали надрезы 5–7 см. в ширину. В каждую прорезь навешивались веревки, попарно намотанные на березовые чурбачки, которые выполняли функцию грузиков. На ствол укладывали камыш и переплетали веревками, меняя их местами (Рис.4).



Рис. 4. Шестакова Л.В. Плетение наборной циновки в Центре народных художественных промыслов и ремесел.

Особым мастерством плетения циновок владели ханты восточной группы, сочетая в одном изделии две разные техники плетения. Особенность плетения заключалась в том, что края изделия были выполнены в технике диагонального плетения, а центральная ее часть – наборным плетением на станке (Рис. 5). Исключительную редкость составляли орнаментированные циновки с разнообразным геометрическим или ромбическим рисунком. В светлую циновку нередко вплетали темные полосы. Причем специфика узоров определялась технологией плетения, поэтому они имели прямоугольные очертания и состояли из геометрических фигур. На циновках мотивами служили ромбы и треугольники в самых разных сочетаниях, на коврах – квадратики. В коллекциях музейных фондов Югры орнаментированные циновки обских угров встречаются очень редко.



Рис. 5. Шестакова Л.В. Плетение на станке. Циновка с краями диагонального плетения 2019 г. 164х165 см. Центр народных художественных промыслов и ремесел.

В музейно–выставочном комплексе им. Шемановского г. Салехард Ямало–Ненецкого автономного округа находится коллекция фрагментов плетеных травяных полос, фрагментов циновки с меандровым узором, обнаруженных при раскопках древнего святилища Усть–Полуй (I в. до н. э. – в. н. э.). По данным археологическим материалам мастерами «Центра народных художественных промыслов и ремесел» была изготовлена художественная реконструкция циновки, которая представлена на выставке «Нить. Символ. Человек» (Рис. 6).



Рис. 6. Шестакова Л.В. Циновка с меандровым узором, 2020 г. Меандровое плетение. Центр народных художественных промыслов и ремесел.

Существует суждение, что истоки меандровых орнаментов лежат в изделиях из мягких материалов, а не из керамики [1]. Сложность плетения

состоит в чередовании отдельных элементов, складывающихся в меандр. Находки археологов позволяют доказать, что в I в. до н. э. жители Усть-Полуйского городища хорошо владели техниками плетения из растительных материалов. Помимо фрагментов циновок с меандровым узором были обнаружены несколько небольших фрагментов циновок из растительных материалов, выполненных иным способом плетения. Узор на фрагментах представлял собой плотное переплетение, образующее зигзагообразный рисунок. Можно предположить, что найденные фрагменты представляли собой большое плетеное полотно, которое применяли в быту для выстилания спальных мест. Описывая предметы быта, обнаруженные на территории Ямало-Ненецкого автономного округа, Н.Г. Грачева полагала, что внешне фрагменты плетеных циновок напоминают хантыйские. На основании «облика поселения» и найденных предметов, исследователь делает вывод о его принадлежности скорее всего хантам [1].

Плетение циновок с меандровым и зигзагообразным узорами можно отнести к счетному способу, при котором растительные материалы переплетаются между собой через определенный шаг, образуя орнамент. Разнообразные виды плетеных изделий и способы изготовления дают возможность представить картину их постепенного развития у народов Сибири, начиная от простейших способов плетения из растительных материалов и заканчивая ткачеством. Наличие счетной системы позволяет нам предположить, что плетение циновок стало предпосылкой для зарождения счетной вышивки. Тканые орнаменты на протяжении веков копировались и повторялись в декоре изделий из глины и металла, а также в декоре текстиля, выработанного в техниках вышивки и кружева.

Список литературы

1. Могицкая В.Ю. Орнаментированные берестяные изделия древнего святилища Усть-Полуй (I в. до н.э. – I в.н.э.). // Археология и история Северо-Западной Сибири. Материалы и исследования по истории Северо-Западной Сибири. – Екатеринбург; Нефтеюганск, 2017. – Выпуск VI. – С. 127.

2. Визгалов Г.П., Глушкова Т.Н. Сутула А.В., Пархимович С.Г. Текстиль Мангазеи (начало XVII в.) // Проблемы археологии, этнографии Евразии. – 2006. – №1 (25). – С. 117–131.

3. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. – Москва. – 1963. – С. 84–90.

4. Кардаш О.В. Надымский городок в конце XVI–первой трети XVIII веков. – Екатеринбург; Нефтеюганск. – 2009. – С. 360.

5. Попов А.А. Плетение и ткачество у народов Сибири в XIX и первой четверти XX столетия // Сборник антропологии и этнографии. – М.; Л.: Из-во АН СССР, 1955. – Т. XVI. – С. 98.

6. Сирелиус У.Т. Путешествие к хантам. – Томск, 2001. – С. 343.

7. Шатилов М.Б. Ваховские остяки. – Тюмень, 2000. – С. 55.

8. Бубновене О.Д. Центр народных художественных промыслов и ремесел / Каталог выставки «Нить. Символ. Человек». – Ханты–Мансийск, 2019.

УДК 745.522.2(470.57)

Образ розы в декоре тканых ковров домашнего изготовления у татар Стерлибашевского района Республики Башкортостан

Л.М. Шкляева

В статье рассматриваются стилевые особенности и семантическое значение декоративного оформления паласов, изготовленных в татарских деревнях Стерлибашевского района Башкортостана. Проводится сравнительно–сопоставительный искусствоведческий анализ образа розы в отделке указанных изделий.

Ключевые слова: ткачество, паласы, татарское прикладное искусство, образ розы, Стерлибашевский район Башкортостана.

The image of a rose in the decor of home-made woven carpets among the Tatars of the Sterlibashevsky district of the Republic of Bashkortostan

L.M. Shklyueva

The article is about the stylistic features and semantic meaning of carpets decorative design made in the Tatar villages of the Sterlibashevsky district of Bashkortostan. The article has comparative analysis of a rose image in the products decoration.

Key words: weaving, carpets, Tatar applied art, the image of a rose, Sterlibashevsky district of the Republic of Bashkortostan.

Система традиционного прикладного искусства включает устойчивые мотивы орнаментов, отражающих эстетические ценности, сформировавшиеся на определенном этапе исторической судьбы народа [2, с. 8]. В отдельные периоды эволюции самобытного художественного творчества наблюдается всплеск интереса мастеров к тем или иным узорам, которые уже были известны прошлым поколениям, но потом утратили популярность и через какое-то время вновь стали востребованными. Так образ розы стал активно использоваться сельскими мастерицами в разных видах художественного творчества на всей территории Волго–Уралья в 1950–1960 гг., приобретая авторскую трактовку типичных цветочных форм. С тех пор и до конца XX в., этот элемент часто наблюдался в декоре домотканых паласов в татарских селениях Стерлибашевского района Башкортостана. В данной работе мы попытались рассмотреть его истоки, стилевые особенности и семантическое значение.

Ручное ткачество, развивавшееся на указанной территории вплоть до 1980–х годов, изначально было связано с жизнеустройством прапредков татар – тюрков–номадов. Еще с тех далеких времен в качестве доступного сырья использовалась овечья шерсть, которой было в избытке в условиях развитого скотоводства. Ткачество из шерстяных нитей продолжало эволюционировать у тюрков–булгар, переходящих к оседлости, но продолжающих заниматься разведением овец в домонгольской Волжской Булгарии. В золотоордынской Булгарии и Казанском ханстве искусство ткачества поднялось на новый уровень. В период средневековья высокие ремесленные традиции частично проникли в народную среду и продолжали развиваться практически до конца XX в. Даже в настоящее время в жилищах татарских селений Стерлибашевского района Башкортостана обнаруживаются украшающие интерьер домотканые паласы. Большие изделия стелются на пол и вывешиваются на стены, более маленькими по размеру – покрываются сундуки.

Убранством дома, как и ткачеством паласов традиционно занимались женщины. Эстетические нормы, а также технология их изготовления вырабатывались коллективно и передавались от поколения к поколению. Как

правило, на станках ткались полосы (шириной 40–44 см), которые потом сшивались по три или четыре и обрамлялись каймой (18–20 см). Орнаментальные мотивы декора изделий, передающиеся по принципу преемственности, время от времени обогащались новыми мотивами. Так, в отделку домотканых паласов вошел образ розы. Яркие цветочные формы, располагающиеся на поле в соответствии с принципами сетчатой симметрии [9, с. 78], выделялись на черном фоне.

Образ розы, являясь устойчивым художественным элементом, развивался через смену ритмичного соотношения рядов на основном поле, отличался наклонами и направленностью, колористическим решением, палитрой бликов на лепестках цветов и трактовкой форм, которые типологизировались по группам. Первая из них охватила образы стилизованных роз, представленных в виде сложносоставных ромбовидных фигур (д. Учуган–Асаново, Гайнуллина А.Х.).



А.Х. Гайнуллина. Палас. Фрагмент. Д. Учуган–Асаново. РБ

Во вторую группу вошли четырехлепестковые розетки, в сочетании со стилизованными зелеными листьями, образующими ровные ряды из букетов по три цветка (д. Бахча, Латыпова Ф.Т.).



Ф.Т. Латыпова. Палас. Фрагмент. Д. Бахача. РБ

Третью группу составили приближенные к реальным изображения роз, в обрамлении листьев с бликами на лепестках (с. Турмаево, Гилязова Г.Г.). Розы, в советское время, утратив символическое значение, сохранили эстетическую притягательность.



Г.Г. Гилязова. Палас. Фрагмент. С. Турмаево. РБ

Мастерицы рассказывали, что такие «розы» в декоре паласов татарских деревень Стерлибашевского района стали ткать в середине XX в. невестки, переехавшие из соседнего Миякинского района, где данный мотив был известен, как выразилась респондент: «Всю жизнь!» (Р.Г. Юсупова, с. Янгурча).

Прослеживая его возникновение, мы обратились к ближайшим источникам возможного культурного заимствования. Известно, что ранее данный мотив часто воплощался в народном искусстве России конца XIX в. [8, с.75]. С этого времени образ розы привлекал внимание отечественных исследователей [1], [3]. По мнению большинства ученых, мотив розы в орнаментальной системе декоративного искусства обрел особую популярность во Франции после южных походов Наполеона в страны, где издавна существовала культура выращивания этих цветов, и связанные с ними образы фиксировались в декоративном искусстве. В начале XIX в. устойчивый элемент оформления в стиле ампир под названием «французская роза» получил широчайшее распространение во всей Европе и сохранял популярность до середины XX в. Пути транслирования были самыми различными: по линии отделки интерьеров в домах аристократии или через набивные ткани, особенно ситцевые, которые пользовались высоким спросом во многих странах. Популяризация шла через печатную продукцию (модные журналы, упаковочные изделия и др.). Установлено, что тогда образ розы устойчиво вошёл в оформление тканых ковров и паласов Молдавии, России и др. Однако в Иране и Азербайджане он фиксировался ранее [4, л. 27; 5, с.123]. Народные мастера каждой из стран создавали образцы с характерными для данной местности эстетическими нормами, которые затем передавались следующему поколению ткачих и становились локальными стилевыми особенностями оформления.

В Татарстане (Актанышский район) и Башкортостане наблюдается сходство художественного решения образа роз в отделке паласов, но при этом татарские мастерицы предпочитают более мелкие формы цветов [11, с. 339]. Среди

башкирских ткачих употребляется название данного орнамента «Батмус» [10, с. 102].

Проводя сравнение декора стерлибашевских паласов с тюменскими коврами, следует отметить схожесть в колористическом решении основного фона изделий – черного цвета, на котором выделяется контрастный яркий цветочный узор. Композиционные отличия являются значительными: тюменские розы располагаются также, как на тагильских подносах. Несколько крупных роз в ромбовидном раппорте даны по центру, а по углам находятся по два распустившихся бутона [7, с. 158]. Следует отметить, что черный фон заимствован русскими тюменскими мастерицами, так же, как сам вид данного ковроткачества. Доказано, что махровый тюменский ковер происходит от бухарского джухире [7, с. 76], основной фон которого традиционно был черного цвета, поскольку при изготовлении использовались нити натурального цвета шерсти чёрных овец.

Определенное сходство в трактовке роз первой и третьей групп стерлибашевских паласов обнаружилось среди образцов азербайджанского ковроделия. Известный исследователь ковров Азербайджана Л.Г. Керимов доказал, что очередные завоеватели издавна вывозили азербайджанские ковры в страну, откуда прибыли, что правители разных стран преподносили их в качестве подарков. Следовательно, образ розы, украшающий ковровые изделия был известен в Европе задолго до XIX в. Так мотив розы фиксировался в отделке карабахского ковера «Годжа», созданного в XVI в. Ученый указывал, что розы на коврах часто воплощались в геометрических формах (ромбах, розетках и др.) [4; 5, с. 154]. В созданной им таблице основных традиционных элементов декора изделий розы упоминаются в композиции ковров «Кабала», «Хан Карабах» (эл. 82), «Балыг» (эл.85) Карабахского производства и «Шейх Сефи» (эл. 90, 91) Тебризского изготовления.



1. Ковер. XIX в. Фрагмент. № 3243. Из коллекции Музея ковра. Баку. Азербайджан
2. Палас. XX в. С. Стерлибашево. Башкортостан

Данный элемент декора в культуре Древнего мира выделялся среди других цветов, получивших значение символа. Он распространился на протяжении истории в искусстве народов, при этом обретая различные семантические смыслы, зависящие от контекста эстетических ценностей, связанных с мифологией, религиями или поэтико-философскими течениями [6, с. 158]. Каждая из четырех мировых религий наделила розу соответствующим символическим значением. Так в исламе, данный цветок ассоциируется с райским садом и олицетворяет совершенства Аллаха [3].

Рассматривая различные трактовки изображения роз на стерлибашевских паласах XX в., мы можем сделать заключение, что сходство стилизованных особенностей (фон, форма цветка, блики на лепестках, сетчатая композиция) прослеживаются в декоре редких образцов карабахских ковров XIX в., сходство с тюменскими коврами начала XX в. наблюдается только в колористическом решении основного поля изделий. Следовательно, на волне общей популярности этого элемента, стерлибашевские мастерицы скорее всего обращались к образцам карабахских ковров.

Список литературы

1. Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л.: Гослитиздат, 1939. – 572 с.
2. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент. М.: Рип-Холдинг, 2013. – 301 с.: ил

- 3.Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях.: Деметра, 2015. – 384 с.
- 4.Керимов Л. Г. Азербайджанский ковер. Т. I. Баку, Ленинград: АН АзССР, 1961. – 94 л.: ил.
- 5.Керимов Л. Г. Азербайджанский ковер. Т. II. Баку: Гянджлик, 1983. –242 с.: ил.
- 6.Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб: Искусство–СПБ, 2004. – 704 с.
- 7.Сезева Н.И. Сюжеты и орнаментальные мотивы тюменского народного ковра (XIX–XX вв.) // Изв-я Алт. гос. ун-та. 2010. № 2. – С. 157–161.
- 8.Пилипер Д.В., Полетаева В.А. Орнамент как составляющая часть жостовского подноса // Проблемы теории и методологии предметного образования. Изобразительное искусство. Декоративное искусство. Дизайн. №5. Москва, 2021. – С. 74–78
- 9.Шубников А.В., Копщик В.А. Симметрия в науке и искусстве. М.: Наука, 1972. – 340 с.
10. Янбухтина А.Г. Декоративное искусство Башкортостана. XX век: от тамги до авангарда. Уфа: Китап, 2006. –С. 102
11. Солтанова Р.Р. Осталар ягы. Традицион һөнәрчелек һәм халык сәнгате // Милли-мәдәни мирасыбыз: Актаныш. Казан, 2021. – Б. 326–399.

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ИСКУССТВЕ ТКАЧЕСТВА

УДК 746.1(574)

Традиции в искусстве казахского ткачества

А.А. Беккулова

Казахское ткачество – это десятки предметов домашнего обихода, без которых немислимо представить себе жилище казаха–кочевника – юрту. В статье дается краткая характеристика изделий ткачества в зависимости от их функционального назначения (бау и баскуров, шашаков и шекпена, ворсовых и гладких ковров, различного рода вместилищ – сумок, мешков, выюков, чехлов и т.п.). Уделено внимание и деятельности Союза ремесленников и Общественного фонда Our Heritage по возрождению данного ремесла. Раскрывается содержание работы по возрождению ворсового ковроткачества в Казахстане.

Ключевые слова: ткачество, казахское, бау, баскур, шекпен, шашак, түкті кілем, алаша, Союз ремесленников Казахстана, шебер.

Tradition of Kazakhs Art weaving and the experience of the Kazakhstan craftsmen union in revival and preservation

A.A. Bekkulova

Kazakh weaving has dozens of names for household items, which is belong the dwelling of a Kazakh nomad – a yurt. The article gives a brief description of weaving products depending on their functional purpose. There made highlights for the practice of the Union of Artisans and the Public Foundation Our Heritage to revive this craft. There revealed the content of the project to revive the pile carpet weaving in the southern region of Kazakhstan.

Migrating to new pastures is connected with moving the yurt to a new place. To keep things together and to keep them safe one should use different kinds of carriers (bags, sacks, saddlebags, covers, etc.) made of soft unbreakable material. There are up to 14 types of all kinds of objects, which are also functional in everyday life.

The article is also about other types of woven items: shekpen, shashak, etc.

Attention is given to the practices of the Union of Craftsmen and the Our Heritage Public Foundation, the problems of the current state of weaving in the country and the attempts to revive the craft. Also told about a project to revive carpet weaving in the southern region of Kazakhstan.

Key words: weaving, union of artisans of Kazakhstan.

Тема ткачества для меня близка по нескольким причинам. Первое – я казашка, а значит, традиционными ткаными вещами окружена с детства. Сейчас я в качестве руководителя Союза ремесленников Казахстана, тренера и эксперта по нематериальному культурному наследию собираю материал по ремеслам и информацию по мастерам, провожу программы по возрождению и сохранению, популяризации ткачества. Второе – я художник по монументальному текстилю, т.е. гобеленам. Был длительный период, когда я занималась ими всерьез, хотя сейчас больше внимание уделяю древней технике номадов – войлоку. Я по специальности ткач и эта тема занимает меня, как профессионала.

Когда мы говорим о казахском ткачестве, то на ум сразу приходят десятки названий предметов домашнего обихода, без которых было невозможно представить себе жилище казаха–кочевника – юрту. Да и в современной жизни есть место для тканых изделий. Одних только видов и названий в зависимости от их функционального назначения (бау и баскуров) насчитывается немало. Это и *бау* (узорная лента для крепления войлочного покрытия к деревянному каркасу юрты), *үзік бау* (узорная лента для крепления кошм сферы юрты), *уық бау* – лента, закрепляющая купольное войлочное покрытие к остову юрты, *жельбау* – укрепляющая юрту, *кереге бау*, *тангыш бау*. *Шашақ бау* – тканая лента с кисточками или бахромой. Также это и более широкие ленты *басқұр* (узорная полоса, лента, украшающая интерьер юрты) и ее разновидности: *алабасқұр* (ала – пестрый), *ақбасқұр* (ак – белый, но особенность этого вида баскуров в том, что на белом гладком фоне ткались ворсовые орнаменты, это делает ленту особо красивой, да и узор рисунка меняется и практически не повторяется), ткется также и различного рода тесьма. Длина баскура составляла от 12 до 30 метров, в зависимости от размера юрты. *Қызылбасқұр* (красный баскур) в основном ткался способом терме – способом перебора верхних нитей основы по рисунку в гладком ткачестве.



Рис. 1. Ткачество акбаскура. Шерсть, хлопок. Фото Уэтам Карл.



Рис. 2. Фрагмент баскура в технике терме. Ручное ткачество, шерсть.

Разнообразны и ковры. Ворсовые – *түкті кілем*. По высоте ворса выделяются *қалы кілем* – высоковорсовые и *масаты кілем* – низковорсовые. Отдельно стоят безворсовые – *такыр кілем* (ковер с продольными полосами на центральном поле и раппортом орнаментальных мотивов), *арабы кілем* (безворсовый плотного ткачества ковер арабского стиля), *алаша* (настенный ковер, сшитый из нескольких полос баскуров как гладкого, так и комбинированного типа, на гладком фоне ворсовые орнаменты). Существует техника гладкого ткачества *кежім теру*, когда цветные нити узора

используются местами, но пробрасываются, а не обрываются на изнанке ковра. Используются и *жайнамазы* – молитвенные коврики. Ковер – это изделие, которое сопровождает казахов всю жизнь, начиная от первых шагов ребенка по ковру до проводов в последний путь, ведь покойника во многих регионах заворачивают в ковер.



Рис. 3. Фрагмент алаши. Ручное ткачество, шерсть.

Перекочевка на новые пастбища связана с перевозом на новое место и самой юрты. Комплектность перевозки и сохранность вещей достигается использованием различного рода вместилищ (сумок, мешков, выюков, чехлов и т.п.) из мягкого небьющегося материала, в данном случае тканого, да и в повседневной жизни они очень функциональны. Насчитывается до 14 видов всевозможных сумок. *Қоржын* (переметная сумка для перевозки вещей с двумя отделениями–карманами *қалта*, которые скреплялись специальными петлями, прототипами молнии), *тең* (тюк для перевозки и хранения лишних предметов, одеял, шуб. Достигает в длину 2,5 м, в ширину – 70 см, высоту – 50 см, не имеет матерчатой крышки), *шабадан* (чемодан для хранения вещей, примерные размеры 100х60 см, тканая лицевая часть может быть комбинирована с

войлоком), различные сумки – *капы*, *аяқ қап*, *кір салғыш*, *керме* (хранилище вещей), *төсекқап* – подвесная сумка для постельного белья, *дорба* или *тұс дорба* (рус. – торба, для некрупных вещей, примерно 60x40 см, часто украшались кистями), *каришын* (ворсовый чехол для деревянного сундука) и др.

Юрту украшали красочные кисти *шашақ* из шерстяных или шелковых, реже хлопчатобумажных нитей. Причем существуют шашаки в виде кистей для декорирования юрты, украшения одежды, головных уборов, кос, бытовых предметов, попон для верблюдов и лошадей. Часто используется «узел счастья» – *түйме шашақ*, называемый *бақ түйін* или *шаян түйіс*. В зависимости от региона они также могли называться *күлтелі шашақ* или *қоңырау шашақ*. Ткали шашак и в виде бахромы *төкпе шашақ*. Шашаки были не только украшением, но и оберегом, притягивая взгляд чужака своей яркостью и нарядностью, тем самым отводя случайный взгляд от членов семьи.



Рис. 4. Шермухамбетова Эльмира. Шашаки. Ручное ткачество, шерсть. Коллекция Союза ремесленников Казахстана

Кереге – сводчатые стены юрты и дверной проем закрывал чий (шим ши) – узорная циновка из степного тростника, украшающая юрту и скрывающая от постороннего глаза интерьер, когда юрта проветривалась. Хотя по отношению к процессу изготовления чийевых циновок часто используют слово плетение, но и термин ткачество здесь употреблять правомерно. Ткали казахи и ткани для мужских чапанов, плащей – *шекпенов* из тонкой пряжи, spunной на веретене *ұршық*, из верблюжьей, реже овечьей шерсти, и сотканной на узкосновальном станке *өрмек*. Встречаются упоминания и о тканях, изготовленных из конопли или крапивы. Иногда в источниках о коврах говорится про шелковые нити, есть даже упоминание о ковре, сотканном серебряными и золотыми нитями.



Рис. 5. Сагинаева Ауес. Шекпен. Ручное ткачество. Верблюжья шерсть, войлок, тесьма ручной работы. 2014. Фото Пешков Юрий. Коллекция Союза ремесленников Казахстана.

Во время процесса ткачества, который сам по себе воспринимался как процесс священнодействия, в комнату не допускались посторонние люди. Особенно это касалось мужчин, опасались сглаза, вероятности пореза основы. Но если мужчина все же по ошибке увидел незавершенный в процессе ковер, то одна из мастериц незаметно привязывала к его одежде сделанный на скорую руку шашак. Обнаружив шашак, мужчина понимал, что совершил промах. И дабы не причинить вред процессу работы, он «откупался» деньгами или приносил угощения для всех мастериц.

Еще сравнительно недавно, лет 30–40 назад, во многих домах можно было наблюдать процесс ткачества на узконовойных станках *өрмек*, которые чаще всего устанавливались на улице. И лишь при изготовлении небольших изделий конструкцию станка орнек использовали в юрте. Позже стали использовать вертикальные станки. Они были более удобны в работе и занимали значительно меньше места. Но постепенно синтетические ковры вытеснили ковры ручной работы, которые требовали большего и более бережного ухода. Да и в 70–80х годах прошлого века наличие фабричных, чаще синтетических ковров в домах стало некоторым мерилom достатка и современности хозяев. Поэтому ткачество ковров постепенно стало не столь востребованным, навыки мастериц утрачивались, инструменты выбрасывались за ненадобностью. Все меньше и меньше находится мастериц, желающих прясть пряжу, особенно основу для ковров, которую надо было прясть из бараньей шерсти с добавлением козьей (это придавало нитям основы необходимую прочность). Да и анилиновые красители из-за легкости в применении вытеснили натуральные красители, которые создавали гармонию цвета.

Поэтому ОФ «Our Heritage» («Наше наследие») решил изменить существующую печальную ситуацию с ковроткачеством. Сначала они провели в Шымкенте 10–дневный тренинг по ковроткачеству для молодежи. Но практика показала, что тема очень актуальна, и необходимо разработать более серьезную программу, что и было осуществлено. Фонд при поддержке

Посольского фонда сохранения культурного наследия (США) реализовал двухлетний проект (2010–2011) по возрождению и развитию традиционного ворсового ткачества в поселке Шаульдер, что сейчас находится в Туркестанской области (бывшая Южно–Казахстанская область). Регион проекта был выбран не случайно, ведь именно здесь некогда ткачеством занимались практически в каждом дворе. Именно в этой местности можно было найти много носителей ремесла, хоть и с пассивной памятью. Был приглашен опытный тренер, имеющий большую практику ткачества. Программа была рассчитана на поэтапное освоение всего процесса ткачества – от прядения и окрашивания пряжи натуральными красителями, композиционных особенностей построения ковра, составления картона ковра до натягивания нитей основы, проборки нитей, освоения навыков вязания узлов, стрижки ворса, закрепления ворсовых рядов, снятие готового изделия со станка, исправления ошибок. Тренинги были каскадные по 5–7 дней. Потом мастерам давались домашние задания, которые на следующей встрече проверялись, разбирались ошибки и методы их исправления. Затем двигались дальше, осваивая новые навыки и закрепляя пройденное. В результате каждая мастерица соткала ковер очень высокой плотности, что уже давно не практиковалась в ткачестве в данном регионе. Специально для этого тренинга были закуплены и привезены из Ирана колотушки и гребень *тоқпақ, тарақ* и ножи кесыр – *пыщак* с крючком для ускорения процесса вязания узлов, ковровые ножницы *қайшы*, позволяющие стричь ворс одной высоты. Приглашенным специалистом из Афганистана были построены вертикальные станки, модернизированные казахстанским мастером. Станки получились прочными, переносными, с очень легкой системой перетягивания основы. Были применены домкраты для автомобилей, что сделало конструкцию станков очень удобной в работе. Все станки, пряжа, нити основы, картон и сами ковры были оставлены участницам, чтобы они не тратили время, средства на поиски инструментов и станков, материалов, а могли сразу взяться за выполнение заказов. Хочется отметить, что группа обученных мастериц до сих пор

продолжает успешно заниматься ткачеством, принимает заказы на ворсовые ковры, участвует в ярмарках и выставках.



Рис. 6. Проект по возрождению ворсового ковроткачества в поселке Шаульдер, Южный Казахстан. 2011. Фото Беккуловой Айжан

Кроме того, республиканский конкурс ремесленников «Шебер», который сначала проводил ОФ «Our Heritage», а с 2012 года продолжил преемник фонда – Союз ремесленников Казахстана, позволил простимулировать мастеров на обращение к технике ковроткачества в традиционном варианте в виде баскуров, алаша, ковров, шекпена, шашаков. Отрадно, что мастера стараются представить изделия с более инновационным подходом: например, изготовление женских сапог и чапана из тканых узорных фрагментов баскуров. Интересен был и опыт переосмысления традиции и подачи заявки на конкурс с бау, но с другим функциональным назначением – как комплект для украшения свадебной машины. Особо хочется отметить подачу на конкурс объемной тканой вазы. Кстати, ваза была соткана по методике объемного гладкого ткачества на специальном каркасе (автор Жыйлибаева Кундуз). Аналогов подобной технике

не встречается. В Иране делают такие вазы, но они обычно выполняются в ворсовой технике. Гладкое ткачество же предполагает более сложную технику, особенно с нанесением узора.

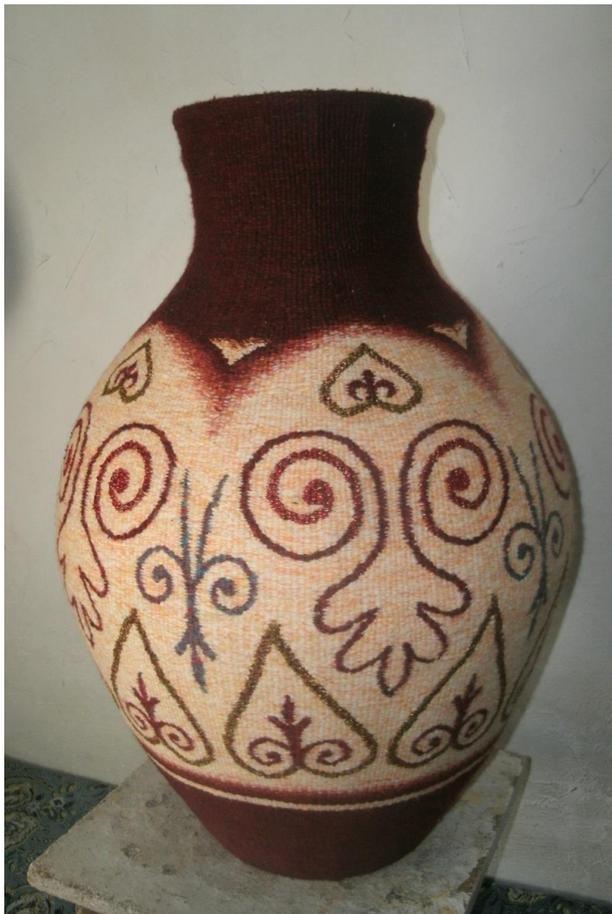


Рис. 7. Жыйлибаева Кундуз. Декоративная ваза. 2017. Шерсть, хлопок, ручное ткачество, авторская техника. Фото Беккулова Айжан. Коллекция Союза ремесленников Казахстана.



Рис. 8. Ахметова Мадина. Сапоги в национальном стиле. Ручное ткачество, шерсть. 2017. Фото Бодрова Асия.

Практически ни один фестиваль, ни одна серьезная выставка не обходится без мастер–классов мастеров по ткачеству, которые неизменно вызывает большой интерес у самой широкой публики всех возрастов.



Рис. 9. Айдарбекова Куляш за станком Ормек на праздновании Наурызы в г. Алматы. 2016. Фото Беккуловой Айжан.

Союз ремесленников Казахстана не собирается останавливаться на достигнутом. Мы считаем, что ткачество, как ремесло, находится в зоне риска исчезновения, поэтому требуется продолжать работу по пропаганде, популяризации и распространению нашего наследия среди подрастающего поколения, обучения и подготовки новых мастеров столь прекрасного вида искусства.

Список литературы

1. Муканов М.С. Казахские домашние художественные ремесла // Казахстан. – 1979.– С.51–75.
2. Касенова К., Шкляева С. Учимся ткать ковры и гобелены. Пособие для ремесленников. – Алматы. – 2009. – С.95–99.

**Инновационные вопросы технологии ткачества:
из опыта работы мастера В.Ф. Баранова**

О. Г. Беломоева

Статья посвящена инновационной деятельности мастера В. Ф. Баранова, посвятившего себя народному ткачеству. Отмечены основные жизненные вехи, прослежена эволюция мастера и его деятельности в данной области. Анализ показывает, что основным направлением его работы является технологическое усовершенствование процесса ткачества. Описаны основные этапы работы по воссозданию ткачества из крапивы, являющегося одной из наиболее древних техник народного искусства. Также обозначены инновации в сконструированных мастером ткацких станках различного назначения.

Ключевые слова: мастер, ткачество, ткацкий станок, технология, ремесло, эксперимент, народное искусство, традиция, инновация, браное ткачество, закладное ткачество, ремизное ткачество, бердо, плетение из бересты.

**Innovation issues of weaving technology:
the experience of the master V.F. Baranov**

O. G. Belomoeva

The article is about the innovative activity of the master V.F. Baranov, who devoted his life to folk weaving. The article was marked about the main life steps and development at master's work. Analysis shows that the focus of his work is the technological improvement of the weaving process. The described the main stages of work on the reconstruction of nettle weaving, which is one of the most ancient techniques of folk art. Also there indicated innovations in weaving looms for various purposes designed by the master.

Key words: craftsman, weaving, loom, technology, craft, folk art, tradition, innovation, weaving, mortgauge weaving, heald weaving, reed, birch bark weaving.

Одной из устойчивых культурных тенденций рубежа XX – XXI вв. в России является возросший интерес к этнокультурным традициям, в том числе к возрождению и развитию уникальных художественных практик, сложившихся в рамках народного искусства. Фактически каждый этнос, проживающий в нашей стране, обратился в этот период к своим традициям,

складывавшимся в течение многих веков и приобретшим характер канона, закрепляющего местные художественные особенности.

Наиболее ярко мордовское народное искусство представлено в этой сфере достижениями в искусстве вышивки и резьбы по дереву. Ткачество, заявившее о себе в народном costume, немногочисленных предметах быта, по общему признанию занимает в народной художественной культуре мордвы не столь заметное место. Однако, оно также представляет интерес как вид творчества, обогащающий понимание прекрасного, сложившееся в народной эстетике.

Данное обстоятельство доказывает тот факт, что в последние годы в Мордовии заметно оживился интерес к этому ремеслу, что выражается в попытках создания центров народного ткачества в регионе (Рузаевский район, с. Мордовская Пишля), проведении мероприятий по гранту, посвященному данной теме (Мордовский Республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи, Союз художников Республики Мордовия, Институт национальной культуры Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «МГУ им. Н. П. Огарева» (далее – ИНК ФГБОУ ВО «МГУ им. Н. П. Огарева»)), творчестве самодеятельных мастеров и др.

Одной из главных проблем, которую приходится решать мастерам, занимающимся тем или иным видом народного творчества, безусловно, является воссоздание технологии. В ткачестве это – решение, как минимум, двух задач: производство волокна и нитей, из которых будет выделяться полотно, и инструментальное обеспечение (станки, бердо, сволочок, дощечки). Другими словами, речь идет о ремесленных основах ткачества, которые в народном искусстве тесно переплетаются с художественным началом. Ремесло представляет собой материально–производственную основу искусства, играя существенную роль в полноценном бытовании изготавливаемой вещи.

Известный отечественный исследователь крестьянского искусства В.М.Василенко в целом ряде работ справедливо рассматривал ремесло как

важнейшую сторону профессионализма в народном искусстве. Оно создает предметы, необходимые в жизни.

Однако утилитарная функция рождает не только саму форму, но и ее художественный характер. Не случайно Т.М. Разина отмечает, что ремесло неотделимо от творческого процесса и искусства в целом, его глубинной духовной основы [7, с. 68]. Несколько ранее эту мысль развивал А.К. Чекалов, подчеркивая, что «в принципах построения предметной формы технический рационализм сочетается с удивительным чувством оживающей вещи. Конструкция и рабочая функция предмета получают образно–пластическое истолкование» [Цит. по: 7, с. 42].

Таким образом, очевидна первоочередная роль процессов возрождения ремесленной основы любого из видов народного искусства в ходе решения проблем бытия народной художественной культуры в современности.

Уровень решения проблем технологического порядка во многом будет зависеть от того, какие задачи ставит перед собой мастер: воссоздание существовавших некогда техник и технологий или их усовершенствование на основе новейших знаний и использования современных материалов.

Если обратиться к традициям ткачества на территории современной Мордовии, то, опираясь на находки ученых, отметим, что первые доказательства занятия ткачеством относятся к рубежу первых веков до н. э. и первых веков н. э. [4, с. 71]. Археологи обнаружили, главным образом, глиняные пряслица на веретено.

Основным материалом ткачества называют шерсть, лен и коноплю [4, с. 126], которые использовались с глубокой древности. Т.А. Крюкова придерживается мнения, что изначально сырьем для ткани была крапива [4, с. 71].

Что касается конструкции станка, то вначале был распространен вертикальный стан, затем – в середине I тысячелетия, как утверждает Е.И. Горюнова [6, с. 127], был осуществлен переход к работе на горизонтальном станке. С точки зрения Л.В. Ефимовой, мордовские мастера

осваивают и совершенствуют горизонтальный стан, начиная с первых веков второго тысячелетия н. э. [6, с. 127].

Чаще всего делали простое полотно. Узорное ткачество было представлено браным, выборным, закладным ткачествами и использовалось, главным образом, при изготовлении рушников, скатертей, передников, элементов одежды. Довольно широко была известна и пестрядь. Также следует назвать и тканье узорных поясов и тесьмы из шерстяных нитей приемом простого переплетения разноцветных нитей. Узорные пояса ткали на дощечках (от 4 и более), на бёрдышке, на ниту.

Многое из традиционных элементов ткачества сохранилось в неизменном виде, что–то оказалось утраченным. В этой ситуации особенно важным является то, что в ткачество, как и в другие области народного искусства, пришли люди «со стороны». Они ранее не имели никакого опыта в избранной области, но обладали знаниями в технической области. Их работа представляет огромный интерес, т. к. они оказались способными не только к восстановлению древних технологий, но и их усовершенствованию. К числу таких мастеров, несомненно, относится В.Ф. Баранов.

Валерий Федорович Баранов родился в 1951 году в с. Евгеньевка Джувалинского района Джамбульской области Республики Казахстан. В 1952 – 1964 гг. семья жила в г. Кемерово, а в 1964 году переехала в Саранск. Здесь Валерий Федорович окончил школу № 20 (1969 г.), а в 1974 году – факультет электронной техники Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, получив квалификацию инженера электронной техники. В этом качестве он около 20 лет отработал на предприятиях Мордовии, пройдя путь от инженера до ведущего инженера–конструктора. Однако, в 1990–х гг., когда встал вопрос о поиске источников заработка в связи с сокращениями на заводе, он не опустил руки и нашел для себя новую сферу деятельности – область народной культуры.

Первоначально он занялся плетением из бересты. На территории Мордовии это ремесло было известно, но нельзя сказать, что получило большое

развитие. Благодаря случаю, в 2002 году В.Ф. Баранов познакомился с архангельским мастером С. Канышевым в г. Каргополь, подробно изучил имеющуюся по вопросу литературу и занялся изготовлением изделий. В его ассортименте – корзинки, кузова, сундуки, лари, вазы, игольницы, очелья, обереги и многое другое. Экспериментируя с материалом, автор самостоятельно пришел к использованию разных по ширине полос бересты, что, как выяснилось позднее, характерно для искусства коми-пермяков. Досконально изучив технику, В.Ф. Баранов три года обучал этому ремеслу студентов отделения среднего профессионального образования ИНК ФГБОУ ВО «МГУ им. Н.П. Огарева» (г. Саранск) в соответствии с авторской программой. Одним из свидетельств его высокого мастерства является победа в номинации «Художественная обработка бересты» на VII Международном фестивале ремесел коренных народов мира «Югра–2012» в Ханты–Мансийске [5].

Спустя шесть лет, В.Ф. Баранов увлекся ткачеством и в 2008 году детально воссоздал ткацкий станок XIX века. На нем он выполняет различные виды тканей. Наиболее часто он работает в технике многоремизного ткачества, но значительное число работ было выполнено В.Ф. Барановым и в технике браного ткачества.

Касаясь многоремизного ткачества, отметим, что мастер освоил различные его формы (с использованием от 4 до 8 ремизок), но наиболее выигрышным считает четырехремизное ткачество. Один из его опытов в пестряди известной мастерицей, членом Союза художников РФ О.Л. Козловой (г. Тюмень) был признан уникальным с точки зрения колористического решения.

Многочисленные полотенца, шарфы, палантины, рушники, жилеты, сарафаны, рубахи, пояса, текстильные сумки выполнены мастером в различных материалах: полушерсть, акрил, хлопок, вискоза, лен. Но особый интерес вызывает опыт работы мастера с крапивой. В. Ф. Баранов обратился к одному

из самых древних видов сырья по той причине, что практически все современные нити имеют в своем составе синтетику.

Один из первых вопросов, которые ему пришлось решать – это заготовка сырья. Как говорит сам В.Ф. Баранов, он пробовал обрабатывать крапиву, собранную в разные сезоны. В течение года, с интервалом в 2–3 недели он собирал и обрабатывал стебли крапивы. Опираясь на накопленный опыт, пришел к выводу, что собирать и обрабатывать крапиву можно практически круглогодично. Но технология обработки и качество получаемого волокна меняются в зависимости от времени сбора. Самая простая технология – для крапивы, собранной в конце зимы и до схода снега. Но самое лучшее волокно получается из крапивы, собранной со второй половины лета до увядания листвы. Однако технология обработки крапивы при этом выходит самая продолжительная [1].

В.Ф. Баранову пришлось опробовать различные способы получения волокна: в ходе обработки он мял стебли, используя разные инструменты, толлок в ступе, перетирал на деревянной, металлической поверхности или на камне, выбивал с использованием трепала, вычесывал щетками, гребнем. Получив крапивные нити, в целях ускорения создания ткани использовал их как уточные в сочетании с хлопчатобумажными либо льняными нитями в качестве основы. Для получения ткани мастер работал на горизонтальном станке, который позволил ему выполнять ткань полотняного или саржевого переплетения [2].

Таким образом, множество проведенных мастером экспериментов дали ему возможность выработать ясную технологию получения добротного материала для выработки качественного волокна.

Опыт мастера из Мордовии получил широкую известность не только в стране, но и за рубежом. Прежде всего, отметим ряд его собственных публикаций в научных сборниках [1,2,3], в которых он подробнейшим образом рассказывает о своих исследованиях, делится наработанным опытом. Обширная переписка мастера в сети включает письма не только из разных уголков нашей

страны (Москва, Санкт–Петербург, Глазов, Тобольск, Елабуга, Челябинск и др.), но и из ближнего и дальнего зарубежья: Польши, Белоруссии, Молдавии, Чехии, Германии, Франции, Бразилии и др. В 2012 году по приглашению Центра национальной культуры Республики Коми он провел мастер–класс «Изготовление одежды из крапивы» в г. Сыктывкар.

В 2018 году к нему приезжали гости из Польши, сотрудники музея Polska Izba Dziedzictwa Kuiturowego, которые после интенсивной переписки воочию познакомились с мастером и его деятельностью, переняли его опыт. Кроме того, он принимал активное участие в выставочной деятельности в различных регионах России.

Одним из важных событий в его деятельности стало проведение семинара по крапивному ткачеству, инициированного Тобольским историко–архитектурным музеем–заповедником. В.Ф. Баранов выступил с докладом на семинаре и провел серию мастер–классов, на которых подробнейшим образом раскрыл секреты изготовления ткани из крапивы. Были затронуты вопросы сбора сырья, видов его обработки, получения волокна, представлены инструменты, необходимые в работе, показаны процессы прядения нитей и ткачества, проанализированы встречающиеся заблуждения, ошибки и пр. На мастер–классе прозвучали предложения по рациональной организации труда в области производства крапивной ткани, предполагающие последовательное выполнение стадий работы с использованием игровых форм, учитывающих возможности приглашения к работе самых разных людей, в том числе – с ограниченными возможностями здоровья.

На семинаре присутствовало более 80 человек, представлявших практически все районы Тюменской области, а одним из результатов стала работа по организации мастерской «Огонь–трава» Тобольским историко–архитектурным музеем–заповедником.

В.Ф. Баранов – обладатель дипломов и грамот, полученных им в ходе участия в различного ранга фестивалях, таких как «Шумбрат, Мордовия!», «Шумбрат, Финно–Угрия!» (2007), V Международный фестиваль декоративно–

прикладного искусства «Зарни Кияс» (Сыктывкар, 2011), всероссийские фестивали ручного ткачества (Карелия, 2009, Удмуртия, 2013) и др. [5].

Оценивая свою деятельность, мастер не называет себя художником, считая, что главные его достижения все же относятся к вопросам возрождения и совершенствования технологии. Это касается не только переработки сырья и получения ткани, но и создания ткацкого станка. Автор не просто воссоздает существующие образцы, но и, обладая профессиональной инженерной подготовкой, стремится к тому, чтобы улучшить возможности станка. «Взаимодействие творчества и технологий – процесс двусторонний. Новые технологии предоставили новые возможности для творческого труда, а творческое использование технологий ведет их к дальнейшей эволюции, а порой и преобразованиям» [8].

К инновациям в области ткачества сам мастер относит ряд своих предложений, реализованных им в станках, на которых он сам работает.

Первым по времени является станок, выполненный В.Ф. Барановым в соответствии с традицией. Фактически он представляет собой реконструкцию, но автор предлагает применять в нем дополнительный валик, который он располагает перед товарным, что, по его мнению, позволяет равномерно располагать нити основы в рабочей зоне станка.

Следующий станок был выполнен полностью из металла, что облегчило его вес с 30 кг (традиционный станок) до 10 кг. Прибойный механизм мягко перемещается «на салазках» от мебельного ящика, что позволяет бердо совершать движения по прямой линии, а не по дуге. Это способствует более равномерному прибою утка и, как следствие, повышению качества изготавливаемой ткани.

В этом образце автор предложил также использовать галёво, выполненное не из нитей, а из металла, что, по его мнению, более жестко закрепляет положение нитей основы в процессе ткачества, а значит, способствует улучшению качества полотна.

Кроме того, в данном станке предложено изменить место крепления ремизок к подножкам: подвязи ремизок максимально приближены к одной точке в отличие от традиционного станка, где все они находятся в одной плоскости и расположены параллельно друг другу.

Отметим также, что бердо, которое обычно выполняется из липовой коры, мастер предлагает сделать из пластмассы. Это обеспечивает лучшее скольжение нитей в процессе тканья.

Следующим шагом в деле усовершенствования ткачества стало конструирование переносного станка, в конечном итоге имеющего вес 3,5 кг. В нем отсутствуют подножки, ремизки перемещаются с помощью вращающейся планки. Бердо легко движется на салазках. Следует отметить, однако, что ширина выполненной ткани, составляет 25 см, вместо традиционных 40 см.

Последнее конструктивное решение, над которым сейчас работает В.Ф. Баранов, предполагает соединение функций бердо и ремизок, благодаря наличию отверстия для нитей в каждой пластине. Подъём бердо образует зев, в который прокладывается уточная нить. Опускание бердо дает возможность для очередного прокладывания уточной нити. Этим же бердо производится подбой утка.

Еще одно направление конструкторской работы В.Ф. Баранова связано с созданием станков для плетения поясов [3]. Это целый ряд небольших настольных станков для ткачества. Они позволяют выполнять пояса в различных техниках: «на дощечках», «на бердышке», «на сволочке» и др. В частности, им предложено специальное приспособление, предотвращающее перепутывание нитей. Станочек для изготовления поясов, разработанный В.Ф. Барановым, кроме традиционных элементов – бердо, челнок и нити, имеет ряд дополнительных деталей – станину с двумя валиками (навой и товарный) с фиксаторами, которые позволяют им вращаться или оставаться неподвижными.

Последовательность операций аналогична тканью пояса на бердышке с креплением нитей основы к поясу ткача. Но, по мнению мастера, фиксация нитей на валах приводит к равномерному натяжению основы, контролирует

ширину изделия, отчасти освобождает руки мастера, позволяет при необходимости прервать работу, а затем в любой момент продолжить ее без того, чтобы заново закреплять на поясе.

Немало времени автор уделяет тому, чтобы воссоздать инструменты, способы обработки материалов, которые оказались утраченными в современности и остаются секретами старых мастеров. С их помощью наши предки добивались высокого качества изделий ручного ткачества, которого сейчас не удастся достичь, даже используя самые сложные достижения сегодняшней науки и техники.

В целом, инновационные поиски мастера В.Ф. Баранова лежат в плоскости решения технологических задач с использованием современных возможностей – появлением новых материалов, конструктивных решений с целью усовершенствования и облегчения процесса ткачества. Вторым важнейшим аспектом деятельности В.Ф. Баранова является поиск утраченных технологий, инструментария, которые прошли проверку временем и вобрали в себя опыт многих поколений людей.

Список литературы

1. Баранов В.Ф. Воссоздание получения крапивного волокна (из личного опыта) // ДИЗАЙН – ИСКУССТВО – ПРОМЫШЛЕННОСТЬ. – Челябинск, 2012. – Вып. I. – С. 169–174.
2. Баранов В.Ф. Изготовление одежды из крапивы // Исчезающие художественные промыслы: инновационное измерение. – Мордовия. – 2012. – С. 20–23.
3. Глушкова Т.Н., Баранов В.Ф. Станочек для изготовления тканых поясов // Исчезающие художественные промыслы: инновационное измерение. – Мордовия. – 2012. – С. 39–42.
4. Крюкова Т.А. Мордовское народное изобразительное искусство. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1968. – 118 с.
5. Лузгин А.С. Мордовия мастеровая – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2018. – 216 с.
6. Традиционные занятия и орудия сельскохозяйственного труда в прошлом и настоящем: Глава V // Мордва: Историко-культурные очерки. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1995. – С.117–128.

7. Разина Т.М. О профессионализме народного искусства. – М.: Советский художник, 1985. – 192 с.
8. <https://potencial-school.ru/iskusstvo-i-texnologiya.html>

УДК 745.522(571.122)

Текстиль народов югры в экспозиции

О.Д. Бубновене

В статье рассматриваются пути создания экспозиционного пространства развития текстиля в Югре на основе археологических, этнографических материалов от плетения до ткачества. Представлены исследования, этапы экспериментальной практики, принципы художественной реконструкции изделий, инструментарий, формы работы с посетителями.

Ключевые слова: экспозиция, текстиль, плетение, веретено, прялка, бердо, стан, ткачество.

Textiles of the peoples of ugra in the exhibition

O.D. Bubnovene

The article is about the ways of creating an exposition space for the development of textiles in Ugra based on archaeological, ethnographic materials. Research, stages of experiment practice, principles of art products reconstruction, tools, forms of work with visitors are presented.

Key words: exposition, textiles, weaving, spindle, spinning wheel, berdo, mill.

Нить, веретено, ткань...Такие, казалось бы, простые обыденные вещи...но за этой простотой – история культуры, традиции и наша современность. Основная задача художественных проектов «Нить. Символ. Человек» и «Сказ о ткацком стане» показать, как из наблюдения за природой, радости от ее красоты и сообразности, желания понять ее законы, формируются базовые понятия и технологии народной культуры, расцветают мифы и ремесла.

Концепция проектов, изготовление и сбор инструментария, экспонатов посвящены одной из главных тем прикладного искусства – художественному текстилю. Именно текстиль для многих народов составлял главнейшую отрасль

домашнего производства. Текстильное искусство детально структурировано в аспектах сакрального, половозрастного, экономического, технологического, художественно–эстетического содержания. В текстиле сохраняется этническая специфика (локальное) в условиях культурной конвергенции (общее). По–прежнему эффекты социализации культуры отражаются в текстиле нравственными, трудовыми, образными нормами, заложенными в содержании технологии и творчества, соединении материального и духовного. Богатейшие коммуникации в структуре изделий, интереснейший технологический опыт, самобытное художественное содержание, образная специфика позволяют высоко оценивать потенциал, составляющий сегодня своеобразный концепт современного творчества и искусства, ориентированный на решение научных, социальных, культурных, художественных, воспитательных, образовательных проблем [2, с. 3]. Постановка цели и задач художественных проектов достаточно обоснована и проведена сотрудниками Центра народных художественных промыслов и ремесел на протяжении десяти лет в рамках исследовательской деятельности государственного задания.

Изучая археологические, этнографические, полевые материалы, исследуются такие привычные нам явления и технологии, как нить, веретено, прялка, ткачество, полотно угорских народов, русских старожилов, коми–ижемцев. А вместе с ними, исследуется весь объем стоящих за ними и культурных, и цивилизационных содержаний.

Кошаев В.Б. характеризует уникальность финно–угорского искусства, его специфику. «...Угорский текстильный мир неоднороден. Формирование особенностей финно–угорского текстиля во II тыс. н.э. нельзя рассматривать вне тюркских традиций образа. Другой экспонентой художественных традиций, объединяющей технологический и образный элемент материальной формы, является русское искусство» [3, с. 10–11].

Материалы художественных проектов представляются очень емкими по охвату и разнообразию вопросов истории и развития текстиля и близких к текстилю технологий. Так, например, проект «Нить. Символ. Человек»

посвящен нетканому текстилю, где рассматриваются технологии плетения текстильного полотна из кожи, растительных материалов: травы, рогоза, камыша, бересты, корня кедра [1, с. 72]. Технологии плетения, появившиеся на территории современной Югры в каменном веке, сохранились до современности. В процессе изучения археологических материалов были проведены эксперименты по плетению орнаментальных циновок из Усть-Полюя, разновидности плетеных ковров из травы и камыша.

В экспозиции были представлены и объемные изделия из бересты, корня кедра: сосуды, блюда, обувь. Яркие и красочные плетеные пояса из шерстяных нитей, арканы и плети, хлысты и олени упряжки из кожи, циновки из растительного материала – все эти предметы экспонируются в рамках выставочного проекта «Нить. Символ. Человек».

Северные народы применяли технику диагонального плетения из растительных материалов. Таким способом плели циновки из болотных трав. Комбинированная техника плетения циновок была, пожалуй, самой сложной. Кайма плетеных циновок выполнялась диагональным плетением, в то время как центральная ее часть простым набором на станке. Такая редкая техника плетения применялась у восточной группы хантов.

В плетении арканов, плетей, хлыстов применялось круговое диагональное плетение. Узкие ремни кожи переплетали между собой в определенном порядке, создавая косое круговое плетение. У северных народов наличие арканов являлось обязательным и незаменимым предметом, применяли его не только для ловли оленей, но и для защиты от хищников.

Первые нити, веревки, канаты для крепления предметов, плетения сетей древний человек получал из растений. Обработывая крапиву, коноплю при помощи веретена и пряслена получали нить, из которой создавалось полотно.

Появление прядения в регионе подтверждают археологические находки керамических прясленей (эпоха поздней бронзы), что позволяет реконструировать историю древнего хозяйства и древних производств. На Оби, Иртыше они были разные по форме и материалам: дисковидные, шаровидные,

биоконические, их делали из коры дерева, кости, рога, глины и мягкого камня, сохранившиеся в быту до конца XX в. Веретено у казымских хантов – «енкты-вей», у северных манси имеет два названия веретена – «сэдэл нял» (МС) и «понал варне йив», у хантов Демьянки – «емут».

В представлениях древних народов веретено и пряслице были не только утилитарными, но носили сакральный характер. Путешествуя по Западной Сибири У.Т. Сирелиус зафиксировал на р. Салым, в юртах Кинтусовых вотивные предметы – ступки с пестом для толчения крапивы и веретенце, которые вешали при рождении девочки.

Прялка – образ мирового древа, леса, той природы/жизни, из которой человек брал все для своего творчества... Той природы, в которой земное и райское находятся в балансе природы, в своей обыденной сакральности, и простой, как целостность времени, не разделенного на минуты и часы, вечности и мгновении.

В экспозиции русского населения прялки – корневые, составные, резные, расписные. А у обских угров прялкой служил шест. Его втыкали в землю или он упирался в потолок в избе. Прялку в русской традиции дарил девочке сперва отец, а когда она выходила замуж, старая прялка ломалась, и новую дарил ее будущий муж. Это было символично. Мужчина создавал структуру, а женщина творила с ее помощью красоты, наполняла пространство узорами, выдумками и придумками, цветами и образами. Ткала судьбу семьи, рода.

Пряли нити из растительного материала из животного происхождения, чаще всего овец. Использовали нити натурального цвета, но и окрашивали отварами трав, коры деревьев. В экспозиции представлен итог практических экспериментов по крашению овечьей шерсти. Цвет – важнейший компонент бытового и обрядового символизма, наше мышление буквально окрашено цветами жизни. Каждый цвет несет на себе эмоциональную и семантическую нагрузку, в каждой культуре при всем сходстве есть любимые наборы цветов, свое отношение к тому или иному цвету.

В традиционной одежде славян главенствовала триада: белый, красный, синий/черный, тогда как у обских угров – белый, красный, синий, черный или коричневый, синий.

Красный – цвет солнца, крови, жизни, а потому – изначально обережный цвет. Из красных нитей свивали обережные узелки, вышивали хранящие человека узоры, плели пояса: ритуалы завязывания и развязывания ниток, поясов, полотенец и других предметов, обозначали символическое размыкание и замыкание границ сакрального пространства.

Плетение из растительных и шерстяных нитей (пояса, тесьма), кожи (ремни, арканы) появилось в эпоху мезолита и сохранилось до наших дней, используя различные инструменты: карточки, «вилку», бердо.

Разные по фактуре, сырью и принадлежности все эти предметы объединяет древняя техника диагонального плетения – «полутканье», включающая в себя несколько видов плетения.

Для поясов и тесьмы применяли диагонально–полотняное, косое или диагонально–саржевое плетение. Порядок перебора нитей был очень прост. По принципу полотняного – через одну нить или по принципу саржевого плетения через две каждый раз со сдвигом на одну нить. Узоры на поясах выделялись косыми диагональными полосами разных цветов, в виде горизонтально–симметричных уголков или цветных ромбов.

Спряденная мастерицей нить символически являлась и основой для создания полотна и присутствовала в обрядах, ритуалах. Так было у всех народов, которые знали прялку и веретено, знали ткачество.

Текстильная коллекция северных территорий уникальна в том плане, что в ней представлен материал по ткачеству, плетению и вязанию местного русского, обско–угорского производства.

Показывая красоту традиционных технологий, как способ органического сосуществования человека и природы, выставочный проект «Нить. Символ. Человек» демонстрирует экспериментальные практики прядения, плетения, витья – создание первых текстильных полотен.

Следующий проект «Сказ о ткацком стане» посвящен истории развития ткачества. В Югре археологические тканые ткани относят к эпохе раннего металла. Удивительным изобретением для ткачества был вертикальный станок, ткали на нем до XIV века. Каждый посетитель мог попробовать себя в роли древнего ткача – соткать образец простого переплетения. Производство ткачества совершенствовалось, появились горизонтальные станки, различного размера бёрда. До середины XX века ткацкий стан был почти в каждой сельской русской семье. Ткали домотканину простым полотняным способом, пестрядь, бранное полотно. Дорожки (половики), собранные в экспедициях, переносят в другое время – в мир детства, домашнего тепла и уюта. Многие посетители вспоминают как помогали бабушке сматывать клубки для будущего половичка. С ярмарки из Тобольска завозили ворсовые тканые ковры с большими яркими цветами.

Остяки, вогулы (ханты, манси) ткали полотно из крапивы на горизонтальном, затем на нем вышивали.

Благодаря богатому семиотическому содержанию орудия прядения, нити, ткачество, полотна приобретали особую роль в обществе, что нашло отражение в использовании тканых полотен в ритуальной практике и в повседневной жизни человека.

Структура выставки ярко демонстрирует многолетний труд сотрудничества с археологами, этнографами, искусствоведами по восстановлению утраченных традиций плетения, ткачества.

По формату выставка – это рассказ о происхождении текстиля в Древней Югре и его развитие. Использование приспособлений, станов помогают современному зрителю понять, расшифровать замыслы древних мастеров.

Присутствие древних инструментов, орудий ткачей в залах экспозиции позволило погрузить посетителей в историю региона, интерактивная форма привлекла посетителей к самостоятельному изготовлению изделий из глины (пряслень), дерева (веретено), растительных материалов (циновки, тканое

полотно), шерсти (пояса, тесьму, сукманину) и т.д. В медиазоне были представлены фильмы, ролики по тематическим блокам выставочных проектов.

Архитектурно–художественное решение художественных проектов выстроено по принципу соединения Пространств подлинников и образов, Мастерской мастера и медиазону.

Соединяя историко–культурное наследие, живую традицию, мы создаем свой неповторимый образ югорской земли. Тексты наших образов – это экспозиции, бесконечно интерпретирующие культурный код древних традиций. Бережно храня богатства, доставшиеся от людей нам неизвестных, живших задолго до нас, нашими силами и средствами современных технологий мы стараемся воссоздать единую картину жизни Югры, где мирно уживаются древнее и современное.

Эти художественные проекты удалось реализовать на средства Фонда Президентских грантов.

Список литературы

1. Бубновене О.Д. Традиционный текстиль у обских угров // Ткачество и вышивка финно–угорских народов. Материалы научно–практической конференции. – Ханты–Мансийск. – 2005. – С. 98
2. Кошаев В.Б. Ткачество и вышивка финно–угорских народов // Ткачество и вышивка финно–угорских народов. Материалы научно–практической конференции. – Ханты–Мансийск, 2005. – С. 98
3. Кошаев В.Б. Художественный генезис финно–угорского текстиля // Ткачество и вышивка финно–угорских народов. Материалы научно–практической конференции. – Ханты–Мансийск, 2005. – С. 98

**Современное состояние ручного ткачества в местах его
традиционного бытования на территории России**

Карпова Е.А.

В основе современного ручного ткачества России лежит опыт мастеров прошлого. С 20–30-х годов XX века началось сохранение традиций ручного ткачества. В 1961 году в Научно–исследовательском институте художественной промышленности была организована текстильная лаборатория. Ее разработки внедряли на предприятиях. В 90–е годы XX века закрытие текстильной лаборатории привело к прекращению изучения народного ткачества. Многие предприятия были утрачены. В настоящее время работают всего несколько из них. Принимаются программы по возрождению ручного ткачества, проводятся фестивали и выставки. Собираются сведения о современных мастерах. Ручное ткачество популярно в среде любителей, в клубах исторической реконструкции, им заинтересовались профессиональные художники. Ткацкую технологию изучают в некоторых учебных заведениях.

Ключевые слова: ручное ткачество, художественные промыслы, мастера, национальные традиции, народная культура

**The current state of hand–made weaving in its traditional existence places on
the territory of Russia**

Karpova E.A.

The foundation of modern hand weaving in Russia is the experience of masters of the past. Since the 1920s–1930s of the XX century, the preservation of the traditions of hand weaving have been beginning. The scientific Research Institute of the Art Industry wich developments were implemented at enterprises organized a textile laboratory in 1961. In the 90s of the XX century, due to the closure of the textile laboratory the study of folk weaving was discontinued and many businesses have been lost. Currently, only a few of them are in operation. The hand weaving is popular among amateurs, in historical reconstruction clubs, and professional artists are interested in it. There are programs for the revival of hand–weaving are being adopted, festivals and exhibitions are held. Weaving technology is studied in some educational institutions. The Association «Folk Arts and Crafts of Russia» has began work on compiling an encyclopedia of traditional arts and crafts. In historically established places of weaving, districts are established where this craft continues to be practiced.

Key words: hand weaving, arts and crafts, craftsmen, national traditions, folk culture.

В основе современного ручного узорного ткачества России лежит богатое наследие народного искусства, профессиональный опыт многих поколений мастеров. Ткачество различных народов на территории нашей страны обладает национальной самобытностью и большой художественной выразительностью. Оно имеет свои технологические особенности, характерный колорит и построение орнамента. С конца XIX века ручное изготовление узорных тканей постепенно стало сокращаться в связи с распространением в крестьянской среде элементов городского быта и текстиля фабричного производства. С 20–х годов XX века в районах традиционного бытования ткацких промыслов вновь организовывались артели, в которых вырабатывали скатерти, платки, полотенца, половики, пестрядь. С середины 1930–х годов начался следующий этап сохранения и развития традиций ручного узорного ткачества, который продолжился в послевоенное время. Кустари–надомники объединялись в общественные мастерские. Благодаря их профессионализму, в мастерских вырабатывались интересные изделия. В 1961 году в Научно–исследовательском институте художественной промышленности (НИИХП) была организована текстильная лаборатория. Это имело большое значение для развития искусства ручного узорного ткачества. В задачу лаборатории входило изучение традиций, на их основе разработка новых образцов изделий и подготовка мастеров–исполнителей для предприятий художественного ткачества. Важную роль на них стал играть художник, владеющий ткацкой технологией. В 1960–е годы и позднее сотрудники текстильной лаборатории собирали образцы народного ткачества в различных районах страны, выпускали альбомы–пособия для творческой помощи мастерам, была налажена регулярная экспериментально–технологическая работа по анализу и реконструкции различных приемов ткачества. Разработки текстильной лаборатории внедряли на существующих и вновь образованных предприятиях ручного ткачества в Вологодской, Рязанской, Горьковской, Воронежской, Ульяновской, Ивановской, Кировской областях, в Татарской, Удмуртской, Башкирской АССР [5]. Параллельно местное население занималось ручным ткачеством в домашних условиях.

В 90-е годы XX века упразднение Управления по народным художественным промыслам, закрытие НИИХП и его текстильной лаборатории привели к полному прекращению изучения и реконструкции народных структур переплетений, их адаптации к практическому применению, которыми занимались такие уникальные специалисты, как, например, Л.А.Кожевникова [2]. Также прекратили работу многие предприятия.

В 2018 году по инициативе Ассоциации «Народные художественные промыслы России» началась работа по составлению энциклопедии традиционных художественных промыслов. Главным редактором издания, организатором и идейным вдохновителем проекта является доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова Мусина Р.Р. В издании обобщаются исторические материалы по каждому из видов народных промыслов на территории России, основные этапы их развития в XX веке и современное состояние. Один из томов называется Традиционное искусство текстиля. Первый раздел тома посвящен ручному ткачеству. Исследование проблемы, сбор и анализ статистических сведений велись следующим образом. Для получения данных о современном положении ранее существовавших ткацких промыслах, о работающих мастерах, были сформированы анкеты для опроса представителей предприятий НХП и мастеров. При анкетировании задавались вопросы об истории предприятий, их работе в настоящее время, о выпускаемой продукции. Мастеров опрашивали о том, как давно они начали заниматься ткачеством. Очень важен был пункт о преемственности и передаче традиций, поэтому у мастеров узнавали, у кого они обучались ручному ткачеству. Опросы проводились во время выставок и фестивалей по ткачеству. Кроме того, сбор сведений велся через информационные и социальные сети, через личные контакты, по материалам республиканских и региональных изданий, посвященных народным ремеслам. Данные поступали из разных регионов неравномерно. Активнее всего откликнулись мастера из Карелии, из республики Коми. Материалы о работе Алексеевской фабрики предоставила доктор искусствоведения Султанова Р.Р.

На основе полученных данных сформировалась общая картина, показывающая положение в ручном ткачестве в настоящее время. Согласно справочнику «Художественные промыслы РСФСР» 1973 года в системе НХП действовало 14 предприятий ручного ткачества [6]. В настоящее время большинство из них считается утраченными. Недавно, в 2019 г., прекратило свою работу ООО «Красный ткач» (г. Череповец), которое с 2017 г. стало испытывать финансовые трудности. Продолжают функционировать отдельные предприятия: НХП «Тканые узоры» (г. Шахунья), ГУП БХП «Агидель», ООО «Алексеевская фабрика художественного ткачества» (Республика Татарстан), предприятие НХП Художественная мастерская «Алёна» (г. Киров), ООО «АртЛён» (г. Киров), ОАО «Фабрика художественных товаров» (г. Ижевск, Республика Удмуртия). Собраны сведения об активно работающих мастерах, в том числе имеющих звание «Народный мастер России» (например, Баландина Г.М., Демичева В.В., Тиккуева И.Н. и др.) и звания Народного мастера на областном и республиканском уровне. Многие мастера давно и плодотворно работают, их изделия часто можно увидеть на выставках, некоторые занялись ткачеством сравнительно недавно. Сложилось несколько династий мастериц. Например, Махнёва А.Г. (Кировская обл.) и обе ее дочери Махнёва Е.Н. и Белоусова Н.Н.; Перминова Тамара Алексеевна и Перминова Татьяна Анатольевна (г. Шахунья), Сурнина А.Н. и Сурнина Е.А. (Республика Коми).

На общегосударственном, республиканском, региональном уровне принимаются программы, направленные на сохранение народных традиций путем поддержки и развития НХП. В областях, в которых исторически развивалось ткачество, устанавливают районы, где продолжают заниматься данным промыслом, выявляют мастеров. Так, согласно различным постановлениям «Об установлении мест традиционного бытования народных художественных промыслов», в Кировской области перечислены следующие места бытования ручного художественного ткачества: г. Киров, Афанасьевский, Вятскополянский, Кильмезский, Котельничский, Лузский, Нолинский, Орловский, Подосиновский, Слободской, Уржумский, Яранский районы. В

Рязанской области в разделе ткачество названы г. Ряжск и Ряжский район. В Постановлении Правительства Нижегородской области определены места бытования ручного ткачества: Арзамасский, Бутурлинский, Городецкий районы, г. Арзамас, г. Шахунья. Постановление правительства Ульяновской области утвердило следующие места бытования художественного ручного ткачества: село Сухой Карсун Карсунского района, г. Димитровград, г. Новоульяновск, г. Ульяновск.

Постановлением Кабинета министров Республики Татарстан от 2010 г. местами бытования художественного ручного ткачества названы: г. Казань, Аксубаевский, Алексеевский, Алькеевский, Апастовский, Арский, Атнинский, Балтасинский, Буинский, Верхнеуслонский, Высокогорский, Дрожжановский, Елабужский, Зеленодольский, Кайбицкий, Камско–Устьинский, Кукморский, Лаишевский, Мамадышский, Мензелинский, Нурлатский, Пестречинский, Рыбно–Слободский, Сабинский, Спасский, Тетюшский, Тюлячинский, Черемшанский, Чистопольский районы. Здесь продолжают ткать полосатые и клетчатые нарядные красочные половики и накидки на кресла. В некоторых деревнях, помимо половиков, изготавливают несложные по технике исполнения салфетки, полотенца. Ткацкий промысел наиболее развит в Алексеевском районе.

Распоряжением Кабинета министров Чувашской республики от 2019 г. определено место бытования ручного ткачества – поселок Кугеси Чебоксарского района. В центральных районах Башкортостана (Гафурийском, Давлекановском и др.) традиции народного ткачества начали возрождаться с конца XX века. В г. Бирске Республики Башкортостан при историческом музее с 2015 г. действует центр ткачества «Шелковый путь», созданный с целью возрождения забытых и полузабытых техник ткачества, передачи опыта молодому поколению. В Республике Чувашии в 2014 г. состоялся первый «Форум Ткачей России». Участниками форума стали известные мастера Москвы, Санкт–Петербурга, Перми, Великого Новгорода, Иркутска, Смоленской и Астраханской областей, Татарстана, Чувашии, Мордовии,

Башкортостана, Ставрополя, Алтайского края. В Республике Марий Эл в настоящее время также принимаются меры по возрождению традиционного ткачества. В Медведевском (пос. Медведево), Моркинском (д. Чодраял, с. Шоруньжа), Килемарском (с. Арда) районах открыты студии народного ткачества. Большой вклад в возрождение удмуртского ткачества и его современное развитие внесла Ядыгарова А.В. (лауреат Премии Правительства РФ «Душа России», 2009 год). Среди её многочисленных учеников и последователей такие мастера, как Л. И. Буянова, Н. Г. Мансурова, В. Н. Фардиева (г. Ижевск), Н. В. Измайлова (Алнашский район), Н. Р. Сидорова (Увинский район), Л. Н. Имполитова (Малопургинский район), Е. И. Виноградова (Якшур–Бодьинский район).

Ручное узорное ткачество в разных областях России поддерживается Всероссийским домом народного творчества, национальными центрами НХП, объединениями мастеров. Организуются выставки–конкурсы, фестивали, которые собирают значительное количество участников. Например, Всероссийский фестиваль современного народного ткачества «Кросна» проводился при финансовой поддержке Министерства культуры России. В г. Москве проходят выставки народных промыслов «Ладья», в г. Санкт–Петербурге – «Подарок Петербургу», «Белые ночи». Изделия ручного ткачества можно увидеть на различных выставках–ярмарках, например, «Гранд–текстиль», «Тюбетейка». Также проводятся фестивали в Саранске, Перми, Самаре, Кирове, Волгограде, Ростове и других городах. Ручное ткачество приобрело популярность в форме любительского творчества, востребовано клубами исторической реконструкции. Оно становится объектом интереса для профессиональных художников декоративного искусства. Шнайдер Татьяна (г. Москва) – увлеклась ручным ткачеством во время учебы в Московской художественно–промышленной академии им. С.Г. Строганова. В настоящее время она является членом Ассоциации художников декоративных искусств, Московского союза художников, создает ткани и предметы одежды в ремизной технике. В 2019 г. на II Уральской триеннале Декоративного искусства были

представлены панно в технике традиционного ручного ткачества Е. А. Павловой (г. Санкт–Петербург) «Байкальское лето» (2018 г., ремизное техника), С. В. Чураковой (г. Москва) «День. Ночь» (2018 г., переборное ткачество).

Изучением основ ручного ткачества занимаются в учебных заведениях, имеющих текстильные отделения. На кафедре «Дизайн–текстиль» Московской художественно–промышленной академии им. С.Г.Строганова ткацкую технологию осваивают под руководством Гораздина А.С., который с 1976 по 1986г. являлся сотрудником текстильной лабораторией НИИХП. В Колледже дизайна и декоративного искусства Московской художественно–промышленной академии им. С.Г. Строганова работает художник–мастер Чуракова С.В. В Санкт–Петербургской государственной художественно–промышленной академии имени А. Л. Штиглица в г. Санкт–Петербурге ткачество на ручных станках преподает профессор, кандидат искусствоведения Цветкова Н.Н. С 1994 года функционирует Мастерская узорного ткачества при Пантелеймоновском храме в г. Жуковском (Московская область), которая была организована под руководством Л. А. Кожевниковой, сотрудника НИИХП. В мастерской по старинным образцам ткут узорные полотенца и половики. На дощечках и поясной раме изготавливают пояса.

Собранные материалы дают возможность сделать следующие выводы. Не смотря на то, что сохранение и развитие ручного ткачества как элемента народной культуры имеет огромное значение, меры, принимаемые в этом направлении нельзя назвать достаточными. Упадок, который переживают предприятия художественного ткачества, связан с общим положением в промышленности, отсутствием финансирования. Ручные ткацкие изделия остаются мало востребованными у населения. Однако, они приобретаются различными фольклорными коллективами, пользуются спросом сувенирно–подарочная продукция. Для популяризации НХП, в том числе и ткачества, на региональном уровне выпускается соответствующая литература. Но мастера испытывают недостаток специализированных изданий по технологии ткачества. Поэтому представляется актуальной организация единой структуры,

координационного научно–практического центра по типу текстильной лаборатории НИИХП.

Приведенные сведения были собраны в течение 2019–2020 г.г. и актуальны на этот период. Они не являются исчерпывающими, продолжают пополняться и обновляться.

Список литературы

1. Валеев Ф.Х. Народное декоративное искусство Татарстана. – Казань: Татарское книжное издательство, 1984. – 172 с.
2. Гораздин А.С. Русское узорное ткачество: исторические аспекты и особенности технологии / Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. – 2018. – № 4, Часть 1. – С. 215–222.
3. Куликов К.И. Возрожденная древность. Народное декоративно–прикладное искусство Удмуртии: Альбом. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2005. – 196 с.
4. Марийцы. Историко–этнографические очерки. – Йошкар–Ола: МарНИИЯЛИ, 2013.
5. Традиции и проблемы развития искусства современного ручного художественного ткачества / Сборник научных трудов НИИХП // Составитель: заслуженный работник культуры РСФСР Е.Г.Яковлева. – М.: НИИХП, 1986. – 135 с.
6. Художественные промыслы РСФСР. Справочник. – М: «Легкая индустрия», 1973. – 303 с. с илл.
7. Янбухтина А.Г. Предметы узорного ткачества // Народные традиции в убранстве башкирского дома. – Уфа: Башк. изд–во «Китап», 1993. – 131 с.

УДК 745.522.2(470.51),(746.1), (470.51)

Удмуртское узорное ткачество: уникальность, пути возрождения и реновации

Е.И. Ковычева, М.В. Военкова

В статье обосновывается значимость удмуртского ручного ткачества в масштабе Волго–Уральского региона, проводится оценка современного состояния удмуртского узорного ткачества в существующих сегодня формах бытования этого вида декоративно–прикладного искусства. Освещается

деятельность системы домов ремёсел и Национального центра декоративно–прикладного искусства и ремёсел Удмуртской Республики по сохранению и возрождению узорного ткачества в XXI в., современные проблемы и возможные пути решения.

Ключевые слова: народное ткачество, удмуртское узорное ткачество, локальные стили ткачества, дома ремесел Удмуртской Республики, Национальный центр декоративно–прикладного искусства и ремёсел Удмуртской Республики, современное удмуртское ткачество.

Udmurt patterned weaving: uniqueness, ways of evolution and renovation

E.I. Kovycheva, M.V. Voenkova

The article explains the importance of the udmurt hand weaving in the Volga–Ural region and assesses the current state of the udmurt patterned weaving in the existing forms of this type of art and crafts. The article describes the activities of the craft house system and the National Center for Arts and Crafts of the Udmurt Republic for the preservation and renovation of traditional weaving in the XXI century. The actual problems and possible solutions is highlighted.

Key words: traditional udmurt weaving, patterned weaving, local weaving styles, houses of crafts of Udmurtia, National Center for Arts and Crafts of the Udmurt Republic, modern udmurt weaving.

Задача социально–экономического развития регионов России выдвигает понятие – «культурный бренд территорий». Оно отличается от дефиниции бренда, как «торговой марки», назначение которой привлечь потребителей товаров и услуг. Последние подвержены моде, скоротечны, поддаются методикам массового внушения, направлены на обогащение производителей. Главный принцип «культурного бренда» – опора на общечеловеческие ценности, выраженные через культурные достижения. У культурных брендов в силу их долговременности намного больший вес. Они подходят для стратегического планирования, отвечают за устойчивый имидж региона, создание и поддержание которого – не просто стратегия, а «новая деловая философия», основанная на своеобразном «генетическом коде» культурной среды, обеспечивающем устойчивость ментальных структур и защищающем от внешних угроз» [1]. При этом задача внедрения «культурного бренда» в

экономику потребления и культуру постмодернизма требует научно обоснованного подхода, понимания природы его уникальности, механизмов и стратегий использования.

Формируют культурные бренды учреждения культуры, сохраняющие память и ценности народа. В Удмуртии среди них система из 23 домов ремесел. Она начала формироваться в 1991 г., но в наши дни подверглась «недалновидными реформаторами» попытке перевода на самокупаемое экономическое развитие без создания планов межведомственного взаимодействия, что угрожает потерей подготовленных мастеров, владеющих редкими технологиями, которые признаны нематериальным культурным наследием народов Удмуртии и охраняются законом.

Среди них выделяется узорное ручное ткачество, которое может претендовать на звание «культурного бренда Удмуртии», для чего необходимо доказать его значительность в масштабе Волго–Уральского региона и России. Уникальность удмуртского ткачества в значительном разнообразии технологических приемов и локальных традиций, при сохранении национальной узнаваемости, что выражено в общности художественного строя изделий. Эти качества заложены географией региона на пересечении славянского, финно–угорского, тюркского миров, отзывчивостью к культуре соседних народов, устойчивостью традиций в силу консервативности жизненного уклада деревенского населения, наконец – усилиями органов культуры по сохранению и развитию традиционного декоративно–прикладного искусства (далее – ДПИ) и ремесел в 1990–2010–е годы.

В силу своего значения ткачество удмуртского народа представляло интерес для исследователей. В разное время его бытование в народной среде, формы исторических трансформаций, способы актуализации изучали В.Н. Белицер, Т.А. Крюкова, К.М. Климов, И.А. Косарева. Н.П. Лигенко [2–7]. В связи с возрастающим интересом к традициям национальных ремесел, их ролью в формировании туристической привлекательности региона значительный интерес представляет оценка современного состояния данного

вида текстильного искусства, способов его сохранения, возрождения и введения в обиход широкого круга потребителей, что ценно для мастеров со всей России, в том числе, представителей тюркского мира.

Уникальность узорного ткачества Удмуртии доказывается его многообразием, идейной глубиной, ансамблевым значением, многофункциональностью изделий. Начиная с древности и до начала XX века деревенские удмуртские женщины пряли лен, коноплю, шерсть домашних овец, окрашивали нити натуральными красителями, ткали на станке полотно, половики, узорные изделия, шили праздничную и повседневную одежду. Процесс ткачества нашел отражение в мировоззрении народа, символизируя тему судьбы и самой жизни. «В каждой крестьянской семье хозяин изготавливал ткацкий стан, женщина заправляла и работала на нем. Это своеобразное соединение мужского и женского начал рождало совместную жизненную дорогу» [8, с. 71].

Ткачество являлось концентрированным выражением творческого начала в жизненном цикле женщины–удмуртки. Обучение девочки начиналось в 6–7 лет. К свадьбе девушка должна была приготовить наряд для себя и жениха, продемонстрировать гостям владение искусством ткачества, вывешивая в избе собственноручно изготовленные платья и полотенца. Мастерство новобрачной доказывали раскрытые на показ сундуки с тканью для одежды всех членов будущей семьи. Длинные рулоны беленого полотна и пестряди раздаривались новой родне и формировали благожелательное отношение к молодой, а в результате – закладывали ее заметную роль в будущей семье. Удмуртки продолжали ткать всю жизнь, соревнуясь с односельчанками в красоте покрывал, скатертей и занавесей, придававших деревенским избам полновзвучную цветность, теплоту и уют. Ткачихи не скрывали достижений, которые выражались в своеобразии орнаментальных мотивов. Чтобы перенять понравившийся узор, достаточно было прикрепить к скопированной вещи кисточку из ниток («чук» – подарок), чтобы не сглазить умение, отблагодарить дарительницу, зафиксировать уважение к ней. Стилизованные,

полисемантические узоры, широко распространенные трехчастные композиции орнаментированных изделий служили подтверждением картины мира удмуртов, где человек был частью божественной вселенной. Соревнование мастериц соседних родов продолжалось в момент календарных праздников. Красота женских костюмов демонстрировалась в момент пения, танца, подачи пищи гостям, а вместе с праздничными скатертями, расстилавшимися в месте трапезы, задавала торжественный настрой ритуальному действию. Родовая принадлежность участниц праздника узнавалась по излюбленным узорам и отличиям в покрое костюмов, где особенно самобытны по цветовому строю и богатой орнаментике были концы чалм – полотенец. Как часть головного убора они, спускаясь ниже пояса, выполняли функцию защиты детородных органов женщины, замещая задние поясные подвески. Как предмет интерьера располагались вокруг окон, на божнице и матице, участвовали в семейных и календарных обрядах. Вершиной удмуртского ткачества считаются образцы безворсового узорного ковроделия, которые отмечены медалями на всемирных выставках в Париже в кон. XIX – нач. XX вв.

Национальная узнаваемость художественного строя вытканых изделий достигается ритмичным решением композиции, где мотивы повторяются в сетке квадратов или ромбов. Орнаментальные мотивы чаще имеют геометрическую форму, четкие ступенчатые очертания, разнообразно и богато варьируются между собой. Любимым элементом узора является ромб с различными дополнениями и восьмилучевая розетка – древние жизнеутверждающие универсальные космологические символы. Последний самый узнаваемый знак, обозначавший луну (символ женского начала), позже – цветок шиповника, использован в государственном гербе и флаге Удмуртии. Художественное решение текстиля отличалось гармоничным решением, дополнялось в зависимости от функции и размера изделия узорной или геометрической каймой, кистями, вязанными крючком кружевами, оборками из покупных тканей. Богатый колорит строился на умелом равновесии и свободном ритме звучных пятен, контрастирующих с фоном. Так доказывалось

природное чувство цвета удмуртских мастериц, компенсировавших насыщенными и глубокими оттенками неброские краски природы Западного Приуралья.

И.А. Косарева утверждает: «Расцвет узорного ткачества приходится на период 1860–1950-х гг. Он обусловлен мировоззренческими изменениями, отказом от одежды из белого холста, декорированной вышивкой с языческой символикой, переходом к одежде из более практичной пестряди, прекрасно сочетающейся с тканями узорами. В это время появились анилиновые красители, позволявшие окрашивать нити. Экономические трудности, дефицит тканей, трудолюбие удмуртских крестьянок, их готовность к созидательному труду способствовали длительному сохранению традиции. Основная часть удмуртского этноса тесно связана с сельской средой. Обширные леса, реки и болота наряду с брачными ареалами способствовали изолированности отдельных групп населения друг от друга» [6, с. 154].

Хорошо заметно отмечавшееся еще первыми исследователями отличие между ткачеством населения северных районов Удмуртии, испытывавшим влияние русских соседей, и южно-удмуртским ткачеством, где сильнее было воздействие проживавших рядом казанских татар. Для северных удмуртов характерна традиция двухстороннего красно-белого браного ткачества, мелкого и детально разработанного внутри крупных полос, хорошо читающихся издали в интерьере и costume. И.А. Косарева выделяет шесть этнографических групп собственно-южных удмуртов, каждое со своими художественными достижениями в области узорного ткачества рубаш, многоцветных и ярких фартуков, полотенец, поясов и завязок для лаптей, ковров, скатертей, уникальных приспособлений для переноски детей («нышьет»). Стиль всех этих групп роднит применение хорошо читаемых геометрических или растительных элементов орнамента в выборной и переборной технике, асимметрия цветowych пятен, выделяющихся на темном или светлом фоне, что создает мажорный колорит. Особняком стоит закладное ткачество верхнеижско-шарканских удмуртов, испытывавших влияние

башкирского народа. Это ткани с радужными полосками и покрывала на кровати с выразительными ступенчатыми зигзагами с передней стороны.

Таким образом, восемь локальных стилей подтверждают богатство территориальных традиций удмуртского деревенского ткачества. В них закреплено владение большинством техник: браной, выборной, браной в рубчик, переборной, закладной, ажуром и ложным ажуром, наконец, самой сложной – многоремизной. Virtuозное владение удмуртских ткачих специальными приспособлениями удивляло исследователей. В.Н. Белицер описала скатерть с узором, вытканым на более чем ста дощечках–бральницах (современная ткачиха Л.И. Буянова предполагает, что это были простые палочки), мастерицы использовали до 16 ремизок.

Условий для сохранения традиционных ремесел в советское время не сложилось, индивидуальный творческий труд в колхозной деревне не поощрялся, национальные традиции не казались значимыми. Возрождение удмуртского узорного ткачества началось в 1991 г., когда решением Правительства Удмуртской Республики и Министерством при содействии муниципальных органов власти была создана республиканская система из 23-х центров и домов ремёсел во главе с Национальным центром декоративно–прикладного искусства и ремёсел (далее – НЦДПИИР), работу которой длительный период возглавлял талантливый организатор Р.М. Каримов (1946–2020) [9, с. 13]. Научное руководство осуществлялось художественно–экспертным советом, в который в разное время входили ученые: историки, археологи, искусствоведы, доктора наук К.И. Куликов, М.Г. Иванова (1945–2020), В.Е. Владыкин, В.Б. Кошаев, Н.П. Лигенко, Е.И. Ковычева. В концепции возрождения традиционного декоративно–прикладного искусства значительная роль была отведена созданию «школы ткачества», за что в 2012 г. курировавшие направление ученые (д–р ист. наук В.Е. Владыкин, д–р ист. наук М.Г. Иванова, д–р искусствоведения В.Б. Кошаев) и руководители системы (Заслуженные работники культуры РФ Р.М. Каримов и Н.М. Собина) были удостоены Премии Правительства РФ.

К моменту фиксации школы, как верно замечает Е.В. Байкова [10], существовало три формы бытования удмуртского узорного ткачества и передачи навыков мастерства, исходя из принципов классификации народного искусства, выдвинутых М.А. Некрасовой [11, с. 20–32]. Первая форма – изготовление тканых изделий интерьерного типа для себя в условиях сохранившегося домашнего производства пожилыми удмуртскими женщинами, носительницами не прерывавшейся традиции. Это достаточно редкое явление сохранилось в южных районах Удмуртии и у периферийных групп удмуртов Татарстана и Башкортостана. В отдельных сельских домах ремесел начинающие ткачихи получили возможность перенять секреты узорного ткачества у таких мастериц. Директор Дома ремесел д. Старая Монья Малопургинского района Н.М. Тарасов проявил прозорливость и принял в штат народную ткачиху Юлию Трофимовну Фомину, Юлю–апай, как до сих пор уважительно называют ее ученицы.

Вторая форма – надомный труд, творчество единичных мастеров, работающих по заказам и на рынок. Мастеров–надомников в Удмуртии было немного, они совмещали ткачество с основным способом заработка. Часть из них сохраняли местные художественные традиции, другие подчинялись законам рыночной экономики, которые не способствуют совершенствованию качества изделий, пониманию основ профессионализма народного искусства.

К третьей форме относят мастеров–профессионалов, работающих в специально организованных, поддерживаемых государством учреждениях, в Удмуртии это дома ремесел. Изделия здесь не ограничиваются запросами рынка, имеют более масштабное общегосударственное значение. Плеяда талантливых мастеров активно работает здесь над изучением традиций и развитием их под влиянием современных требований. У каждого мастера есть ученики: талантливая молодежь и надомники из числа любителей, в том числе инвалидов и пожилых людей. В результате количество мастеров–надомников вместе с их наставниками из домов ремесел возросло до 150, а число мастерских ткачества превысило 50, часть из которых работают на правах

общественных объединений при учреждениях культуры. Надомники внесены в электронную базу данных НЦДПИИР, что позволяет им обучаться, включаться в общие планы, реализовывать продукцию, совершенствовать мастерство, чему способствует экспертная оценка изделий.

Пути становления мастерства можно проследить на примере талантливой ткачихи А.В. Ядыгаровой (1946 г. р.), являющейся ярким примером для своих коллег. Альбина Вениаминовна начала осваивать ткачество еще на Ижевской фабрике художественных товаров, а в момент организации НЦДПИИР задалась целью восстановить утраченные техники по образцам Национального музея Удмуртской Республики им. К. Герда, расшифровывая их по ниточке и закрепляя этот опыт в авторских изделиях, где сохранялся художественный стиль и технологический опыт народного искусства. Творчество мастерицы стало известно далеко за пределами Удмуртской Республики, ее работы экспонировались на престижных межрегиональных, всероссийских и международных выставках, вручались зарубежным гостям, правительственным делегациям, посещавшим республику. Она передала свои навыки многочисленным ученицам, пришедшим работать в центры ремесел выпускницам Республиканского колледжа культуры, Удмуртского государственного университета: Л.И. Буяновой, Л.В. Мамеевой, Н.Р. Сидоровой, Н.Г. Мансуровой, В.Н. Фардиевой, Е.И. Виноградовой, Н.В. Измайловой и др. За активную деятельность по сохранению и развитию национальной культуры Удмуртии А.В. Ядыгарова удостоена звания Заслуженного работника культуры Удмуртской Республики, она является лауреатом премии Правительства Удмуртской Республики «Признание» (2008 г.), лауреатом Премии Правительства Российской Федерации «Душа России» за вклад в развитие народного творчества (2009 г.).

Современное удмуртское ткачество сочетает в себе знание традиций и авторский подход в рамках местных стилей, что наглядно демонстрируют выставки и проекты последних лет. Первоначально мастера выполняли копии старинных музейных экспонатов, собранных во время экспедиций в

близлежащих деревнях, затем на их основе начали создавать изделия творчески переосмысленные, но сохраняющие в себе национальную идентичность и особенности местных традиций. Воспроизводству мастерства и художественной подготовке способствовало открытие кафедры Декоративно–прикладного искусства и народных промыслов в Удмуртском государственном университете, отделения Декоративно–прикладного искусства в Удмуртском республиканском колледже культуры, организация факультативных занятий в школах искусств и учреждениях дополнительного образования. Для этого были созданы учебные программы и подготовлены методические материалы.

На развитие ткачества была направлена выставочная деятельность. С успехом, охватив всю республику, прошли выставка–конкурс по ткачеству «Журчащие узоры» (2000), выставки «Удмуртская народная одежда. Вчера. Сегодня. Завтра» (2003), «Удмуртский костюм XXI века» (2007), «Удмуртия – дорэ мынам» («Удмуртия – мой край родной») (2008) и др. Интерес к древнему ремеслу побуждает районные центры ремесел обучать взрослых и детей, наладить производство и продажу ткацких станков, писать и исполнять финансируемые по грантам проекты, в том числе направленные на разрешение проблемы безработицы на селе. Это проекты «Традиции живая нить» и «Дорвыжы» («Корни») в Кизнерском доме ремесел (2009), «Чебер буёло дэреме» («Пестрый наряд») в Кезском доме ремесел и др. Отмечались наградами и званиями лучшие ткачихи. Лауреатом премии Правительства Удмуртской Республики «Признание» за вклад в развитие народного творчества в 2009 г. стала Н.Р. Сидорова, после участия во Всероссийской выставке современного народного искусства в Нижнем Новгороде звания Народный мастер России была удостоена Л.И. Буянова (2014). Выступление автора на конференции в рамках данной выставки, знакомство специалистов ведущих народных промыслов с историческим и новейшим ручным ткачеством Удмуртии доказало его значение в палитре народного искусства России, показало примеры соблюдения канонов мастерства при достижении функционального и художественного разнообразия. Научное сообщество

подтвердило успешность организационных форм и методов развития ткачества в Удмуртии [6]. Мастерство ткачих Удмуртии отмечалось на Всероссийских и Международных фестивалях современного ручного ткачества «Кросна». В конкурсе на тему «Шарф, галстук» (2013) победила С.В. Русских, в трех номинациях конкурса «Платок» (2015) – Н.Г. Ускова, Е.С. Маркелова, Е.Г. Сунцова. Честь проведения фестивалей не раз доставалась Удмуртии. При содействии Министерства культуры РФ и Государственного Российского Дома народного творчества здесь планировалось создание Российской школы узорного ткачества, что к сожалению, не состоялось. Важным доводом в принятии решения стала экспедиционная и издательская активность НЦДПИИР. При содействии Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН издан альбом образцов ткачества, собранных во время экспедиций 1930–х годов сотрудниками Российских музейных и научных учреждений [12].

В 2010–е годы наиболее перспективным был метод реконструкции и вариативного использования местных традиций в авторских изделиях, функции которых соответствовали потребительскому спросу. Большим подспорьем в освоении локальных традиций мастерства являются собранные в окрестных деревнях коллекции старинных изделий. Ярким примером удачной реконструкции, бережного отношения к опыту безымянных мастериц из народа стало изготовление в 2013 г. точных копий традиционных костюмов для фольклорного коллектива «Бурановские бабушки». После успеха на конкурсе «Евровидение» женщины продолжали выступать в ветхих, сохранившихся в сундуках от матерей и бабушек старинных нарядах, которые не выдерживали напряженного гастрольного графика. Мастерицы из Старо–Моньинского дома ремесел Л.Н. Имполитова и Е.В. Анисимова скрупулёзно изучив традиционный южно–удмуртский костюмный комплекс, воссоздали его ансамбль, покоряющий культурой формы, орнаментации и колорита. Серьезную задачу представлял подбор ниток, соответствующих цвету и качеству пряже домашнего производства. Для воссоздания первоначального облика старинного

полотна было исполнено множество образцов пестряди, выткано более 200 метров ткани на платьях (ручной станок позволяет создавать полосу шириной 37–39 см). Каждое из восьми платьев отличалось друг от друга по оттенку и рисунку клетки, не нарушая колористического решения комплекта. Для фартуков были вытканы в технике выборного ткачества точные копии отличных по орнаментации узорных тканей оригиналов. Реконструирован покрой платьев и фартуков, пошив комплектов осуществляла В.М. Александрова, старательно подгоняя каждую полосу ткани. Участницы коллектива сами строго следили за тем, чтобы реконструированные костюмы не отличались от тех, в которых они выступали на конкурсе в Баку. Костюмы были готовы к моменту открытия I Международного Бурановского фестиваля народной культуры. «Бурановские бабушки», одетые в новые костюмы встречали гостей хлебом, маслом, удмуртскими наливными ватрушками «перепечами». Наградой для удмуртских ткачих стало внимание к результатам их труда гостей из регионов России, Эстонии, Латвии, Португалии, КНДР. Одновременно проходил III Всероссийский фестиваль современного народного ткачества «Кросна», организованный Государственным Российским Домом народного творчества совместно с НЦДПИиР. Лучшие специалисты по ткачеству, организаторы народного творчества, ученые и педагоги ведущих художественных учебных заведений страны оценили успехи ткачих из Старой Моньи. Был отмечен вклад всего коллектива удмуртских мастериц в возрождение древнейшего вида традиционного искусства.

Несмотря на нарушение принципа семейной преемственности мастерства, строгое следование национальному стилю и канонам своей местности помогло ткачихам выйти на уровень создания высокохудожественных произведений как с исконными, так и современными функциями. Известность красно-белого браного ткачества северных и центральных районов поддерживают Е.И. Виноградова (Якшур-Бодья), С.Л. Кожевникова (Дебесы), О.Ю. Коротаяева (Селты). Выросшие на юге республики Н.В. Измайлова и И.Б. Васильева (Алнаши) предпочитают выборную технику и творческие вариации

многоцветных композиций. Наиболее часто выполняются праздничные полотенца, которые преподносятся в дар молодоженам и будущим солдатам, переходят в разряд семейных реликвий. Трехчастная композиция вытканых концов, имевшая семантику трех зон вселенной, получает дополнительные внутренние ярусы ради мажорного звучания. Кроме традиционных ковров, скатертей, покрывал создаются современные столешники и салфетки. Разнообразие пряжи дает возможность создать авторские варианты гармоний, доказать колористическое дарование художниц. На примере свободной ритмики старинных изделий оттачивается мастерство композиционного равновесия. Свободу самовыражения дает изучение предпочтений потребителей. Шестигранные формы напольных изделий Л.Н. Имполитовой и Е.В. Анисимовой (Ст. Монья) актуальны для типовых и авторских интерьеров в этно–стиле. Разнообразны по размеру, форме и декору подушки. Большие ковры А.В. Ядыгаровой, Л.В. Мамеевой (Ижевск) приобрели вертикальную форму панно как доминанта представительского интерьера. Н.Г. Мансурова (Ижевск) кроме раппорта интерпретирует в панно осевую симметрию вышитых нагрудников удмуртского костюма. Ансамблевое мышление авторов подтверждают приемы оформления панно для интерьеров детских комнат текстильными куклами, а для кухонь – деревянными аксессуарами. Традиционный «ныпъет» предлагается Н.Р. Сидоровой (Узей–Тукля) как авангардный аксессуар молодежного костюма и интерьера. Разнообразных размеров и форм сумки дополняют стилевое многообразие современной одежды для разных возрастов. Этот вид продукции чаще всего используется для обучения молодежи в рамках летней лагерной смены «Усточикар» (Город мастеров). Узорными элементами оформляют стулья, что соответствует традиции украшать нарядной подушкой стул «торо», главы праздника.

Для концертной деятельности, семейных и государственных праздников востребованы традиционные костюмные комплексы и их элементы. Нарядные фартуки дополняют платья традиционного кроя из фабричной ткани, создавая аутентичный облик женщин на праздничных событиях. Узорные тонкие пояса

используются как для костюмов фольклорных коллективов, так и для нарядных женских ансамблей в этническом стиле. Широкий пояс мужского традиционного обрядового костюма, сегодня востребован на праздниках, семейных торжествах, концертных выступлениях. Из реконструкций редким является старообрядческий пояс с молитвами М.А. Макаровой (Сергино).

Успехи ткачих из районных центров Удмуртии отмечались на выставках разного уровня, но наиболее ярко они прозвучали в совместных проектах, инициированных НЦДПИИР в момент руководства им Н.М. Собиной. Разнообразие и богатство локальных традиций, блестящее владение всеми техниками декоративного убранства текстиля доказывают точные реконструкции 24-х свадебных комплексов, созданные в 2016 г. в рамках проекта «Жизнь начинается со свадьбы», возрождающего традиции самого яркого семейного торжества. Для пропаганды достижений мастериц и формирования интереса к узорному ткачеству выставка была показана в большинстве районных центров республики, были сняты небольшие, но визуально выразительные фильмы о лучших комплексах, показывающие порядок надевания костюма и аксессуаров, дающие их названия на удмуртском языке – а в результате доказывающие красоту, гармонию, неповторимость каждого ансамбля и уникальное мастерство их создательниц. Ролики были выставлены в социальные сети и привлекли внимание широких слоев населения. Фотографии моделей в костюмах с этнически-выразительной внешностью украсили представительские альбомные издания, получившие награды на престижных книгоиздательских конкурсах.

Однако, все видимые успехи не спасли систему домов ремесел Удмуртии от губительной реформы. Большой урон принесло необдуманное Распоряжение Правительства Удмуртской Республики (от 4.02.2019 г. №73-Р), передать головное учреждение системы НЦДПИИР в Министерство экономики, что было объяснено приданием ему функции организации туристической деятельности (переименован в Национальный центр туризма и ремесел – НЦТиР). Научно-методический отдел был выведен в Республиканский дом народного

творчества, потерял более 40% кадрового состава, но несмотря на огромные трудности продолжил организовывать общие проекты, экспертизу изделий. Многочисленные обращения ученых по поводу разрушительности данного шага, были проигнорированы. Разрыв связей привел к уменьшению ассортимента и ухудшению качества продукции в сувенирном салоне НЦТиР, увольнению части сотрудников, накоплению долгов, и в результате – к решению вернуть учреждение с 1 августа 2021 г. в Министерство культуры. К тому моменту, 6 ноября 2020 г., было принято следующее дестабилизирующее решение. Главам муниципальных образований по поручению Главы Удмуртской Республики Бречалова А.В. было направлено письмо Правительства Удмуртской Республики, в котором предложено перевести (на выбор) Дома ремесел в режим самофинансирования, передаче в автономные некоммерческие организации, ликвидации. На сегодняшний день по постановлениям муниципальных (районных) органов власти часть Центров ремесел ликвидированы, другие переведены в режим некоммерческих общественных объединений, присоединены к другим учреждениям культуры и образования. В результате может быть потеряна формировавшаяся на протяжении 30 лет не типовая, созданная методом реконструкции материальная база, научно–методический фонд музейного значения, в котором закреплён ценный опыт возрождения утраченного пласта культуры, но главное – расплытятся кадры редчайших, преимущественно сельских мастеров, на подготовку которых были потрачены огромные государственные средства, десятилетия упорного труда ученых, преподавателей высших и средних учебных заведений, методистов и наставников из числа опытных деятелей культуры.

Одним из главных упреков мастерам – неумение соответствовать реалиям современной экономики, наладить производство востребованной населением продукции в рамках «креативных индустрий». Не замечается, что большинство даже известных центров народного искусства переживают сейчас тот же кризис и требуют взвешенных программ всесторонней межведомственной поддержки

с участием всех заинтересованных министерств: промышленности и торговли, экономики и туризма, культуры и образования. Принятые в 2017 году общероссийская и часто механически скопированные с нее региональные планы такого сотрудничества («Дорожные карты развития народных художественных промыслов и ремесел»), сейчас не пролонгированы, обновления в соответствующий Закон не устраивают мастеров, руководителей предприятий и Ассоциации народных художественных промыслов [13].

Чтобы не заканчивать на печальной ноте, хочется проанализировать последние проекты по узорному ткачеству, организованные с участием всех домов ремесел Удмуртии, что доказывает единство системных задач и их результативность. Лидеры задают масштаб проекту, остальные равняются на них, а в результате создается многообразие и подтверждается уникальность удмуртского ткачества. Именно ковроткачество, как уже говорилось, является доказательством искусства ткачих, не каждая из них была способна на этот долговременный и упорный труд. Проект «Ковры Удмуртии», итогом которого стала Республиканская выставка «Куиськон крезь» (Мир женщины. Мелодия тканого полотна. Ковры.) реализовывался на протяжении двух лет (2017–2018). Была проведена работа по изучению традиционных технологий ткачества в ходе этнографических экспедиций, знакомства с фондами муниципальных краеведческих музеев, Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств, Национального музея им. К. Герда. Реконструировано и создано по мотивам старинных изделий 29 больших ковров с использованием браной, выборной, закладной, переборной (двусторонней и односторонней) техник ткачества. Была восстановлена технология прядения и окрашивания шерсти для ковроткачества, возрождены две редкие техники: петельная и «бесермянский» рубчик. На протяжении работы выставки действовали мастер–классы по ткачеству на ткацком станке и на бердечке для всех желающих. Для знакомства с изделиями современного удмуртского ковроткачества организована передвижная выставка по территории Удмуртской Республики и за её пределами. Трудно перечислить все удачные ковровые изделия,

представленные на выставке, настолько они неповторимы и композиционно выразительны. И все же отметим как достижения этнографические реплики И. Бабошкиной (Завьялово), Т. Тихоновой (Ижевск), выполненный по мотивам ткачества центральных удмуртов авторский ковер Е. Сунцовой (Узей–Тукля), который будучи выставленным и замеченным на зональной выставке «Большая Волга» позволил автору стать самым молодым членом Союза художников России.

Если названный проект и выставка были нацелены на создание крупных, но все же единичных тканых изделий, то проект «Убранство стола» (2019–2020) преследовал амбициозные цели – выполнить современный ансамбль в единстве мебели, посуды, скатерти или столешника с салфетками, отражающий как модные тенденции жилого или общественного интерьера, так и нестареющие традиции застольной культуры России. Большинство авторов взяли в качестве идейного замысла ансамбля уютное застолье друзей, семейное торжество, православные праздники (Пасха, Рождество), ужин для двоих близких людей, в рамках которых решались художественные и дизайнерские задачи синтеза формы и декора, массового вкуса и уникальных технологий ручного труда. Композиция «Тулыс» («Весна») от мастеров Алнашского дома ремёсел (ткачество Н. Измайлова, мебель Л. Кедров, декор из лозы Е. Главатских) решена очень лаконично, геометрическим формам стола, банкетов, декоративных шаров, напоминающих солнце и цветы, соответствует ткань столешника и обивки сидений. Образную нагрузку несет радостный колорит в контрасте нежно–зеленых и охристо–оранжевых оттенков, вполне созвучных излюбленных цветов южно–удмуртского ткачества.

Проект «Посидим в тишине» Ярского центра ремесел (столешник Барышникова М., стол Семакин М., лотки из лозы – Торопова Н.) предлагает пользователям провести семейный вечер в дружеском общении за чтением и настольными играми. Образцом для ткачества послужила скатерть из фондов Ярского краеведческого музея нач. XX в., композиция которой построена на

полосках с узором из мелких ромбов спокойного серого и белого цветов, выглядит олицетворением тишины и сосредоточенности.

Проект «Лемлет сяська» Игринского дома ремесел создан для праздничного ужина молодоженов. В данном учреждении имеется богатая коллекция многоремизных скатертей, поэтому для выполнения сиренево-розовых дорожек выбрана именно эта мелкоузорная драгоценная переливчатая техника, торжественно оттененная белизной праздничной скатерти и блестящего фарфора, ярким акцентом малиновых цветов свадебного букета. Праздничную композицию дополняет деревянная скамья с резным узором. Элементами декора служат белая дорожка и традиционные для самых дорогих гостей у удмуртов подушки сиреневого и розового цветов, предназначенные для жениха и невесты. Набор «Я люблю кофе» Узей-Туклинского Дома ремесел (текстиль Н. Сидоровой) дополнен лампой с абажуром, создающим атмосферу уюта и вечернего домашнего тепла. Цветовое решение текстиля перекликается с цветом кофейных зерен, кажется, что даже ощущаешь их горьковатый аромат. Этот ансамбль вполне пригоден для домашних кухонь и маленьких кофеен, предназначенных для неспешного душевного общения.

Ансамбли получились настолько неповторимыми и образно богатыми, что знакомство с ними дизайнеров интерьеров могло бы быть невероятно плодотворным, чему кроме большой выставки в Национальном музее им. К. Герда способствовало размещение фотографий в социальной сети «В контакте» на странице открытой группы «Возрожденные ремесла Удмуртии», которую ведут сотрудники отдела декоративно-прикладного искусства и ремесел Республиканского дома народного творчества (бывший научно-методический отдел НЦДПИиР) [14]. По итогам XIII Всероссийского смотра информационной деятельности в сфере народного творчества, в котором участвовали более 300 единиц конкурсных материалов из 68 регионов России группа была удостоена дипломом лауреата в номинации «Социальные сети».

Второй диплом «За популяризацию традиций, истории и культуры народов Российской Федерации в сети Интернет» получен за проведение

Экспериментальной творческой лаборатории «Этника: перезагрузка», получившей грант Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства. В реализации проекта приняло участие 72 мастера из Удмуртии и 5 городов России.

Особого внимания заслуживают работы Узей–Туклинского дома ремёсел. Авторский проект Е. Сунцовой представляет собой современное пальто с этническими элементами. Пальто объемное и свободное по крою, воротник–стойка и борт взят из национального костюма удмуртов – дукес. Пальто выполнено в технике полотняного и браного ткачества из мерсеризированного хлопка и полушерстяной пряжи в оттенках серого и голубого с добавлением теплого зеленого. Удачное соединение традиционного удмуртского ткачества и современного кроя: актуальный фасон «оверсайз» – современный модный тренд, его можно сочетать с множеством аксессуаров и создавать различные образы.

Интересна коллаборация дизайнера О. Агафоновой и мастеров Игринского центра ремесел. Оригинальная дизайнерская концепция коллекции была воплощена мастерами Н. Усковой, О. Брызгаловой, М. Поздеевой. Элементы костюма выполнены в технике полотняного ткачества из меланжевой пряжи: асимметричная юбка с запахом и пальто. В едином комплекте тканые изделия соединены с эффектными головными уборами, платьями и блузами свободного кроя, яркими аксессуарами. В целом можно отметить смелость и свободу в работе с формой, присущую данным комплектам, в попытке актуализировать традиционное ткачество.

Старо–Моньинский дом ремесёл в сотрудничестве с дизайнером А. Сергеевой создал комплект «Палитра разнотравья», состоящий из тканого жилета, сарафана и платья–сетки. Каждый из элементов костюма может быть использован самостоятельно или в комплекте. Мастера изначально ставили себе задачу создать современную функциональную одежду с упором на комфорт и с учётом модных тенденций. В данной работе использован принцип

многослойности, позволяющий добиться вариативности костюма и приблизиться к традиционному силуэту женской удмуртской одежды. Жилет создан из тканого вручную полотна с удмуртским орнаментом. Орнаментальные полосы и мотивы здесь не четко структурированы, а вытканы кусками в свободном расположении, не заполняя собой все полотно от края до края. В соединении с отдельными полосами объемной пряжи они создают ритмичный, пестрый и современный рисунок полотна.

Проект «Этника: перезагрузка» показал, что сегодня мастера домов ремесёл успешно возрождают, кропотливо изучают и создают реплики традиционных удмуртских изделий, виртуозно владея техниками ткачества. Но вызывает трудность работа по применению традиционного ткачества в современном костюме. Для того, чтобы народное ткачество было живым, интересным, модным необходимо соединять его с современными формами и фасонами, идти на эксперимент и сотрудничество с дизайнерами одежды и художниками.

В течение 30 лет существования системы центров ремесел достигнуты заметные успехи в возрождении, сохранении, трансляции в современную жизнь утраченных ручных технологий обработки материалов, в том числе – текстиля. Большинство центров ремесел расположены в деревнях, как исконных территориях бытования национального искусства и берут на себя задачу сохранения местной традиции как духовного феномена, концентрирующего мировоззрение и мастерство различных этнографических групп удмуртского и других, в том числе малочисленных народов Удмуртии. В каждом центре ремесел есть коллекции произведений местного традиционного декоративно–прикладного искусства, которые научно описаны и систематизированы, служат образцами для реконструкций и импровизаций современных мастеров, которые наследуют опыт предков и передают его молодым коллегам. Преемственное обучение «из рук в руки» в форме семейного и коллективного творчества по народному типу, проведение обучающих семинаров и практик позволило создать устойчивые коллективы. Сформированы благоприятные

инвестиционные и правовые условия для самоорганизации надомного художественного труда. Сложилась среда для реализации произведений современного народного искусства. Планомерно построена выставочная деятельность, что способствует совершенствованию изделий. Ведется регулярная методическая работа и издательская деятельность. Возродился и присутствует в аутентичных и современных формах на многолюдных национальных праздниках богатейший костюм разных групп удмуртского и русского народа. Сложился коллектив художников – мастеров своего дела. На выставках Всероссийского уровня качество современного народного искусства Удмуртии отмечено многочисленными наградами и дипломами.

Удмуртская Республика может гордиться образцовой для всей страны уникальной отраслью культуры, имеющей глубокие национальные корни и значительные перспективы в формировании фундаментальных основ многонационального государства, морально–нравственного облика и патриотических устремлений современника. В.Б. Кошаев, сегодня известный в Российской Федерации специалист по народному искусству, в письме к Главе Удмуртской Республики А.В. Бречалову по поводу реформирования системы домов ремесел от 09.05.2019 г. утверждает, что система центров ремесел Удмуртии представляет собой тот тип организации, который отвечает потребностям инновационной сферы в области социокультурных изменений в России. Развитие методической основы народного искусства и реализация инициатив системы обеспечены новыми стратегиями сохранения традиционного наследия, поддержаны в академической научной и вузовской среде. В России существует значительная проблема патриотического воспитания. Дома ремесел Удмуртии обеспечивают системное решение этого вопроса. Они стали точками роста культуры населения, ведется огромная воспитательная работа с людьми разного возраста, осуществляется приобщение к национальным традициям через мастер–классы и выставки, участие в событийном туризме. Эта деятельность отвечает направлениям, на которых концентрирует свое внимание Совет по Культуре при Президенте Российской

Федерации, а также поручениям Президента Российской Федерации в области сохранения национального наследия народов России.

Каковы перспективы и пути развития удмуртского ткачества как культурного бренда территории. На его формирование и закрепление должны быть направлены межведомственные планы. Важно сохранить дома ремесел как институции в системе Министерства культуры Удмуртской Республики. Бюджетное финансирование поможет сохранить кадровый состав штатных мастериц, воспроизводство надомного труда и обучение сельской молодежи. Образовательные учреждения должны включать узорное ткачество в программы обучения студентов, сделать национальные традиции привлекательными не только для выпускников направления подготовки «Декоративно–прикладное искусство и народные художественные промыслы», но и для будущих дизайнеров костюма, интерьера. Специалисты Министерства экономики обязаны наладить тиражирование образцов изделий, разработанных ткачихами домов ремесел с учетом требований современных потребителей в сотрудничестве с дизайнерами. Для создания сети мастерских с применением ручного труда нужно вовлечение и обучение индивидуальных предпринимателей, в том числе усилиями службы занятости. Ассортимент продукции необходимо планировать с учетом квалификации ремесленников, сюда должны входить недорогие изделия сувенирного и массового потребления и эксклюзивные произведения, предлагающиеся в стране и на экспорт. Показ уникальных изделий на выставках, представление их как брендовых вещей, в том числе привлекающих туристов в рамках российских и международных маршрутов по местам бытования народных художественных промыслов – это функция Министерства торговли и промышленности Удмуртской Республики.

Список литературы

1. Левочкина Н.А. Региональные культурные бренды как тренд развития территорий [Электронный ресурс] // Материалы Международного экономического форума. – 2012 г. – Режим доступа: <http://be5.biz/ekonomika1/r2012/3704.htm>

2. Белицер В.Н. Узорное ткање и вышивка удмуртов // Записки Удмуртского научно–исследовательского института истории, языка, литературы и фольклора при Совнарком Удмуртской АССР. – Ижевск. – 1940. – № 9. – С. 96–120.
3. Крюкова Т.А. Удмуртское народное изобразительное искусство. – Ижевск; Ленинград: Удмуртия, 1973. – 158 с.
4. Климов К.М. Удмуртское народное ткачество. – Ижевск: Удмуртия, 1979. – 140 с.
5. Косарева И.А. Традиционное узорное ткачество удмуртского народа. – Ижевск: УдГУ, 2011. – 82 с.
6. Ковычева Е.И. Косарева И.А. Многообразие художественных воплощений традиций в узорном ткачестве Удмуртии // Каталог III Всероссийской выставки народного искусства «Традиционные народные промыслы в современной России. Нижегородцы приглашают». – Нижний Новгород, 2016. – С. 154–155.
7. Косарева И.А. Искусство узорного ткачества удмуртского народа: альбом–монография. – Ижевск, 2020. – 492 с.
8. Лебедева С.Х. Удмуртское ткачество // Узорное ткачество удмуртов. – Ижевск: ИИИЯЛ УрО РАН; НЦДПИИР, 2013. – С. 71–74.
9. Декоративно–прикладное искусство Удмуртии. Альбом / Сост. Е.В. Байкова, Н.А. Кузнецова. – Ижевск: Удмуртия, 2013. – 160 с.
10. Байкова Е.В. Историческая справка: Пути сохранения и развития традиционного удмуртского ткачества (рукопись). Архив АУК УР «Национальный центр ДПИ и ремесел (отдел ДПИ Республиканского дома народного творчества).
11. Некрасова М.А. Формы развития народного искусства, школы народного мастерства как культура преемственности // Современное народное искусство. – Л., 1980. – С. 20–32.
12. Узорное ткачество удмуртов. – Ижевск: ИИИЯЛ УрО РАН; НЦДПИИР, 2013. – 80 с.
13. Выступление Председателя Правления Ассоциации «Народные художественные промыслы России» Г.А. Дрожжина на заседании Временной комиссии по сохранению и развитию народных художественных промыслов в Российской Федерации» 17 сентября 2020 г. [Электронный ресурс] – Режим доступа:https://nkhp.ru/site_get_file/6046/Vyistuplenie%20GA%20Drozhzhina%20SF%20170920.pdf
14. Возрожденные ремесла Удмуртии. Открытая группа в контакте (Отдел ДПИИР РДНТ) [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://vk.com/udm_dpi

Ткачество Мордовии: традиции и современность

Л.Д. Левина

Статья посвящена осмыслению традиций ткачества мордовского народа и развитию искусства ручного ткачества в XXI веке. Исследуются связи преемственности древнего ремесла и искусства гобелена наших дней. Выявляются проблемы сохранения, передачи этнических традиций в современном культурном пространстве и их трансляции в образцах ткачества, как в технологии, так и в художественно–образном решении. В статье подчеркивается важность использования традиций народной культуры в процессе обучения молодежи ремеслам и декоративно–прикладному искусству.

Ключевые слова: археологические памятники, гобелен, декоративно–прикладное искусство, ткацкий станок, ткачество, узорное ткачество, традиционные ремесла мордвы, этническая культура.

Tradition and modernity of Mordovia weaving

L.D. Levina

The article is devoted to comprehending the traditions of Mordovia weaving and the development of the art of hand weaving in the XXI century. There searched the connection between the ancient craft and the tapestry art of our days. There revealed the problems of preservation and transmission of ethnic traditions in the modern culture. The article highlights the importance of using the traditions of folk culture in the process of teaching arts and crafts to youth.

Key words: archaeological sites, tapestry, arts and crafts, loom, weaving, patterned weaving, Mordovian's traditional crafts, ethnic culture.

Народные ремесла, как факт человеческой цивилизации, появились много тысячелетий назад. Несмотря на многовековую историю, они актуальны и в наши дни. Ручное ткачество осталось не только старинным бытовым занятием, но и стало современным, динамично развивающимся видом декоративно–прикладного искусства. Время, страны, мастера и художники вносили существенные изменения в технологию, образно–пластическую концепцию и функциональное значение ткачества. Современная наука накопила достаточно богатый опыт изучения народного и художественного

ткачества в различные исторические периоды, выявляя в нем самобытные традиции прикладного искусства и многовековой эстетический опыт этноса.

Традиции ткачества мордовских мастериц имеют корни в глубокой древности и связаны с развитием и совершенствованием навыков обработки растительного и животного волокна. Культурные слои ранних археологических памятников в поселениях начала нашей эры, предположительно относящихся к предкам мордвы, содержат артефакты, связанные с прядением и ткачеством. Находки составляют глиняные пряслица, черепки глиняной посуды с отпечатками ткани рогожного плетения, образцы тканей.

Вертикальный ткацкий станок, используемый для производства тканых изделий, имел примитивное устройство. Он состоял из двух кольев, вбитых в землю на расстоянии друг от друга и соединенных между собой перекладиной, на которую крепились нити основы. К нижним концам нитей подвешивались глиняные грузики–отвесы.

С течением времени, устройство ткацкого станка претерпело изменения. В V–VII веках вертикальная основа сменилась на горизонтальную, что позволило получать ткань с разнообразным рисунком. К концу первого тысячелетия в ткацкий стан ввели несколько подножек, позволяющих вырабатывать узорные ткани.

Исследователь древних поселений финно–угорских народностей на территории Волго–Окского бассейна (мордва, мещера, мурома) Л.В. Ефимова отмечает: «Текстильные находки из раскопок Кошибеевского, Кузминского, Армиевского, Курманского, Крюково–Кужновского, Томниковского, Лядинского, Подболотьевского, Максимовского, Муранского и других могильников I – начала II тыс. н. э. позволяют осветить вопросы, связанные с ткачеством у финно–угров. Хотя материал охватывает весьма широкие хронологические рамки, нужно принять во внимание, что для ткачества в условиях домашнего производства характерно сохранение глубоких традиций, переходящих из поколения в поколение... Результаты анализа 250 образцов

текстиля показали, что в данный период времени изготавливались разнообразные шерстяные, льняные, конопляные ткани, плетенные и тканые тесьмы–пояса, шнуры и веревки, ткани из привозного шелка» [1, с.128].

О развитом ткачестве в XIII–XVI вв. свидетельствуют находки остатков тканей в мордовских могильниках. Археолог М.Ф. Жиганов пишет: «Анализ этих остатков указывает на наличие у мордовского населения своеобразной, довольно развитой техники прядения и ткачества» [2, с. 51]. Ткани производились разные: грубые вырабатывались из посконного волокна и конопли, использовались для повседневной носки; тонкие льняные использовали для шитья праздничной одежды. Мордовским женщинам также была известна техника узорного тканья – выполнение узора на самом тканье. При изготовлении более сложной орнаментированной ткани использовали технику «браного» или «выборного» ткачества, с выборкой на дощечку, по строгому счету нитей. Получался двусторонний рисунок, одинаковый с двух сторон. Орнаментировали узорные ткани исключительно геометрическими фигурами (ромб, полоса, квадрат, ломаная линия и др.), используя их в различных комбинациях. Хозяйки за сезон ткали до 120 аршин посконного и льняного холста. Окрашивали пряжу самодельными растительными красителями (дрок, мох, дубовая кора и др.), которые отличались чистотой, яркостью и устойчивостью цвета.

Орудиями прядения являлись прялка с массивным донцем с вставленным стояком с гребнем «пакарь потмакс», веретено, пряслица. В начале XX века стали применять прялки с вращающимся колесом, скорее всего заимствованные от русских соседей.

В традиционной культуре мордовского народа подчас текстильные изделия используются в обычаях и обрядах как ритуальные предметы. К таким относятся тканые полотенца. На протяжении жизни их использовали в родильной, свадебной и похоронно–поминальной обрядности, а также для жертвенного приношения. Полотенце являлось полифункциональным

предметом: служило для повседневного использования, украшало жилище и быт, использовалось в особые дни как ритуальный атрибут.

Самым распространенным тканым изделием и особой деталью мордовского народного костюма является узорный пояс. Он представляет собой тканую из нитей полосу различной ширины и одновременно является и видом одежды, и украшением. С точки зрения практической пользы, пояс помогал распределить нагрузку от тяжелой одежды на теле. Кроме того, он акцентировал верхнюю часть фигуры человека, тем самым выделяя главенствующую роль высшего над низшим.

К глубокой древности восходят правила ношения пояса в народной бытовой культуре. Г.С. Маслова замечает: «Без пояса, как без креста, нельзя было ходить – представление, сохранившееся в крестьянской среде еще до конца XIX – начала XX века» [3, с. 45]. К поясу относились как к сакральному предмету, оберегу. Распоясать человека означало его обесчестить. Ношение пояса было обязательно во время молитвы, принятия пищи и даже сна. По поверью, человека в поясе боится любая злая сила. К.А. Буровик добавляет, что «...уже во времена древних цивилизаций пояс вобрал в себя представления о месте человека в социальном распорядке, его благосостоянии, чести и даже переменах в жизни, а нередко был семейной реликвией и передавался из рода в род» [4, с. 132].

Многослойные женские традиционные одежды не подчеркивали и не выявляли талию – монументальность форм, их статичность, отсутствие подвижных деталей воплощали эстетический идеал, сложившийся веками. Пояс в таком случае не столько членил фигуру, сколько подчеркивал декоративность, красочность костюма, органичное использование орнамента.

В комплексе мордовского костюма пояса (*каркст*) выделяются большим разнообразием по внешнему виду, расцветке, технике изготовления и назначению. Чаще всего их изготавливали на дощечках, реже – на спицах. Ширина плетеного пояса колебалась от 1 до 5 сантиметров и зависела от числа дощечек. В.Н. Белицер приводит сведения, согласно которым «...наиболее

широкие пояса принадлежали обычно девушкам и молодым женщинам и были сплетены на 14 и даже 16 дощечках. Повязывали их на свадьбу, гулянье, в праздничные дни. Пояса, сплетенные на 4–6 дощечках, были менее яркой расцветки и принадлежали чаще пожилым женщинам, молодые же повязывали ими только будничные рубахи. Длина поясов достигала 2–2,5 метров» [5, с. 93].

Пояса чаще всего изготавливали из разноцветных шерстяных ниток домашнего прядения и окраски. Предпочитались контрастные тона. На концах пояса имелись украшения из разноцветной шерсти: помпоны; кисти (цёкт) отделанные бисером, блестками, раковинами, бахромой; плетенки из цветных ниток и бисера. Способы завязывания поясов были разнообразными. Их носили поверх рубахи, передника, верхней одежды таким образом, что плотно охватывая талию, концы могли висеть спереди, сзади, по бокам, в зависимости от традиционного приема, принятого в каждой местности.

Выявляя место и роль пояса в этнической культуре, можно констатировать тот факт, что он представлял собой деталь одежды, которая заключала в себе глубинный смысл. Пояс обладал тайной силой. Он оберегал, защищал, украшал, сообщал о социальном статусе человека, обуславливал место и роль его носителя в семье и общине. По народным поверьям, пояс может быть и оберегом, противостоять нечистой силе и болезням. На протяжении XX века пояс утратил свое символическое значение, но, как и прежде, он является неизменным атрибутом женского и мужского костюма.

Ремесло ручного ткачества сохранилось у мордвы до середины XX века. Среди народов финно–угорской группы Поволжья и Приуралья (марийцев, мордвы, удмуртов) ткачество как домашнее производство сохранилось вплоть до 1980–х годов. В настоящее время традиции народного ткачества развиваются профессиональными художниками, самодеятельными мастерами, а также на предприятиях народных художественных промыслов. Значительная роль в сохранении технологии традиционного ткачества и передачи последующим поколениям секретов мастерства принадлежит средне–

специальным и высшим учебным заведениям культуры и искусства. С начала XXI века ткачество также развивается в рамках реконструкции древних ремесел военно–историческими обществами.

Традиционное ткачество в Мордовии сейчас развивается народными мастерами в городах и районных Центрах национальных культур, а также в школах искусств. Так, в селе Теризморга Старо–Шайговского района мастерицы ткют полотно, вышивают его орнаментом и изготавливают из него традиционную одежду, полотенца. Центр традиционной культуры в селе Мордовская Пишля Рузаевского района организовал студию ткачества, где мастерицы изготавливают различные тканые изделия, среди которых можно выделить орнаментированные пояса, дорожки и др. Опытные ткачихи не только создают текстильные вещи, но и передают секреты мастерства школьникам и молодежи.

Новое тысячелетие можно считать временем возрождения интереса к искусству ткачества, как народного, так и художественного. Художники по текстилю во всем мире создают художественные произведения, используя как традиционные, так и ультрасовременные техники, дизайн и инструменты.

Современное ткачество в Мордовии получило свое развитие в начале 80–х годов XX века и связано с именами В. Фомичевой, О. Колмогорцевой, Л. Левиной. Художники создавали свои творческие работы, украшали общественные и частные интерьеры, участвовали в выставках, обучали основам ткачества ребят в художественных школах и студиях.

Новый этап в развитии искусства художественного ткачества произошел в начале 2000–х годов. В 2003 году в Институте национальной культуры Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева» открылась специальность «Народное художественное творчество» (Декоративно–прикладное творчество). А в 2019 году появилась новое направление подготовки «Педагогическое образование» (профиль «Художественное образование в

области декоративно–прикладного искусства»). Творческой площадкой, обучающей базой для молодых художников является кафедра театрального искусства и народной художественной культуры. В мастерских под руководством доцента, заслуженного работника культуры РМ Л.Д. Левиной студенты осваивают тонкости народного и художественного ткачества. В основе произведений молодых авторов лежит богатый мир народного творчества мордовского народа. Неиссякаемым источником творческих работ становятся мифология, сказания, история, культура, образцы народного искусства мордвы.

Работы молодых художников представлены на многих значительных вернисажах, среди которых:

- Российская выставка «Незабытые традиции» (г. Москва, 2012, 2013 гг.);
- Выставка «Ремесла предков» (г. Хельсинки, Финляндия, 2012 г.);
- Российская выставка «Волжский гобелен» (г. Самара, 2014 г.);
- Российская выставка «Россия молодая» (г. Москва, 2016 г.);
- I, II, III, IV Российская триеннале гобелена (г. Москва, 2011, 2014, 2018, 2021 гг.);
- Выставка «Живая традиция» (г. Будапешт, Венгрия, 2016 г.);
- Российская выставка «Истоки» (г. Москва, 2018 г.);
- Выставка I, II Российская триеннале декоративных искусств (г. Екатеринбург, 2016, 2019 гг.);
- Выставка «Живи традиция» (г. Имата, г. Лаппенранта, Финляндия, 2019 г.);
- Российская выставка «Художник и время» (г. Орел, 2021 г.) и др.

Мордовское отделение Союза художников России проводит в г. Саранске триеннале декоративно–прикладного искусства «Арт–Декоратив». (2018 г., 2021 г.). Основой художественного решения произведений стало обращение к народному искусству, привносящему в работы национальный колорит.

Известный российский художник, профессор кафедры «Дизайн–текстиль» Московской государственной художественно–промышленной академии им. С.Г.Строганова, член–корреспондент Российской академии художеств, заслуженный художник России Сергей Владимирович Гавин, отмечая в своих выступлениях и статьях многонациональный характер современного декоративно–прикладного искусства России, обратил внимание на развитие профессионального ткачества в Мордовии: «Отрадно наблюдать, как зарождается и набирает силу мордовская школа гобелена, опираясь на богатейшие традиции своего народа, на прочную фундаментальную профессиональную подготовку. ...Особенно отрадно, что в своих композициях мастера опираются на родное народное искусство, традиционные мотивы своего богатого культурного наследия. Можно говорить о рождении своей национальной школы гобелена, искусства для мордвы, возможно, нового, не столь привычного и богатого традициями, как, например, вышивка или резьба по дереву. Уже сразу эти работы привлекли внимание своими особенностями, как например, узорочье и фактура поверхности, необыкновенно поэтичные фольклорные образы, неожиданные композиционные решения роднят эти произведения с шедеврами мордовской вышивки, костюма и резьбы» [6, с. 89].

Художественное ручное ткачество Мордовии развивается в русле тенденций современного искусства в целом. Культурное пространство насыщается новыми образами. Активно входят в жизнь компьютерные технологии, новые материалы, использующиеся и в процессе ткачества. Но, несмотря на изменения реальности, рукотворные объекты, традиционные ремесла могут помочь нашим современникам прикоснуться к живительному источнику народной культуры, зарядиться энергетикой творчества. Многовековая история, традиционность и в то же время современность искусства ткачества дает перспективы для его плодотворного развития в будущем.

Список литературы

1. Ефимова Л.В. Ткани из финно–угорских могильников 1 тыс.н.э. // КСИА – М., 1966. – Вып. 107. – С. 127–134.
2. Жиганов М.Ф. Хозяйство мордвы в XIII – XV вв. // Труды Мордовской этнографической экспедиции. – М., 1963. – Вып. II. – С. 5–76.
3. Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обрядах и обычаях XIX – начала XX в. – М., 1984. – 645 с.
4. Буровик К.А. Красная книга вещей. – М., 1996. – 177 с.
5. Белицер В.Н. Народная одежда мордвы. // Труды мордовской этнографической экспедиции. – М. «Наука», 1973. – Вып. III. – 216 с.
6. Гавин С.В., Танышина З.А. Искусство гобелена Мордовии сегодня // Финно–угорский мир. 2019. – № 1. – С. 86–92.

УДК 746.1(575.1)

Искусство ткачества в Узбекистане: история и современность

О. О. Мавланов

В данной статье освещается общий исторический фон развития искусства ткачества Узбекистана и широта связей с другими художественными школами и течениями Среднего, Ближнего и Дальнего Востока. Рассматривается связь и отражение искусства ткачества в мотивах архитектурного декора, живописи и в других видах декоративно–прикладного искусства. Художественное ткачество более всех других элементов материальной культуры отражает национальный характер народа и относится к числу устойчивых этнических признаков. В нём отражаются традиции, уходящие своими корнями в этнокультурную историю, социальные отношения, некоторые элементы идеологии и верования, эстетические идеалы.

Ключевые слова: ткачество, орнаменты, тканый текстиль, Средняя Азия, Узбекистан.

The art of weaving in Uzbekistan: history and modernity

O.O. Mavlanov

This article highlights the general historical background of the art weaving development in Uzbekistan and the breadth of ties with other art schools and trends in the Middle, Near and Far East. The connection and reflection of the art weaving in the architectural decor, painting and other types of arts and crafts is considered. More than all other elements of material culture, the Art weaving reflects the national

character of the people and it's one of the stable ethnic characteristics. It reflects traditions rooted in ethnic cultural history, social relations, some elements of ideology and beliefs, and aesthetic ideals.

Key words: weaving, ornaments, woven textiles, Central Asia, Uzbekistan.

Искусство ткачества Узбекистана уходит своими корнями в древневосточную цивилизацию. Одним из важных факторов, повлиявших на активизацию его развития, стал Великий Шелковый путь, главная часть которого находилась в руках народов Средней Азии, включившихся в международные торгово–ремесленные отношения. Шелк–сырец поступал в Среднюю Азию из Китая и перевозился дальше, через Парфию в Византию, где очень высоко ценился. Ткань из шелка была своего рода международной валютой, которая также активно транспортировалась путями, проходившими через Среднюю Азию с юга на север. По ним с древнейших времен осуществлялись связи Индии и Ирана с народами степного пояса и за его пределами – с Поволжьем и Сибирью. Образцы, декорированных золотыми нитями шелковых тканей, изготовлявшихся в Средней Азии из привозного сырья, были обнаружены при раскопках в древнем Афрасиабе (Самарканд), Варахше (Бухара) и др. В период, когда шелковые коконы перестали быть монополией Китая, шелкопрядов стали разводить в Фергане, Согде, Хорасане и др. На данном этапе появились полихромные шелковые ткани, изготовленные в Узбекистане на многоремизном станке, заранее окрашенными нитями. Стилиевые особенности среднеазиатских шелковых тканей V–VIII в. были схожими со своеобразием эстетических норм византийского и египетского текстиля. Происходило культурное взаимовлияние творческих способов и приемов изготовления тканей у мастеров Согди, Ирана и Византии. Установлено, что в Согде VI–VIII веках производились камчатые шелковые одноцветные ткани с тканым узором (средневековый кимхаб), получившие широкое распространение.

Издавна на территории Узбекистана производились не только шелковые и полуншелковые, но также шерстяные и хлопчатобумажные ткани. Они

славились как на Востоке, так и на Западе еще с поры раннего Средневековья. В V–VI веках производство хлопка являлось одним из значительных экономических ресурсов Средней Азии. Хлопчатобумажные изделия вывозились во многие страны, в т.ч. в Китай. В IX–X вв. сохранялись традиции узбекского художественного ткачества раннего Средневековья. Арабские авторы называли десятки селений, производивших только один или несколько определенных видов тканей – местных или подражавших завозившимся издалека. Ткани «занданича» (изделия из селения Зандана близ Бухары), ранее очень дорогие, в этот период начали изготавливать не из шелка, а из хлопка. Они стали дешевле и получили широкий сбыт во всей Средней и Передней Азии. О широкой славе узбекских тканей свидетельствуют такие историки X века, как Наршахи, Макдиси и другие. По их описаниям местный тканый текстиль вывозился в Багдад, Хоросан, Египет, Сирию, Византию и другие страны.

Раскрытию исторической эволюции искусства ткачества узбеков послужили различные источники, в т.ч. сохранившиеся артефакты. К ним относились терракоты первого тысячелетия из археологических раскопок, которые давали представление о верхней одежде, головных уборах и украшениях древних жителей Средней Азии. Раскрытию темы ткачества также способствовали настенные росписи, найденные при раскопках таких дворцовых помещений на территории Узбекистана, как Балалык – тепа (Сурхандарья), Варахша (Бухара), Афрасиаб (Самарканд) и др. В этих росписях великолепно переданы изображения костюмов аристократии средневековых городов Турана. Визуальные образы на художественных тканях Средней Азии V–VIII веков стали известны благодаря настенной живописи и произведениям прикладного искусства той же поры, которые были открыты в последние годы. В искусстве исламской миниатюры XV–XIX веков гератской, самаркандской и бухарской школ запечатлены различные образы людей в традиционных тканых одеждах. Художественные ткани свидетельствовали о богатстве человека и были одним из главных показателей сословной значимости феодала и его окружения.

В эпоху раннего Средневековья преобладал так называемый «Сасанидский стиль». Его отличало наличие широкого круга изображений реальных и фантастических животных, а также героев, совершающих подвиги. Мастера запечатлели на тканях образы реальных (утки, фазаны, павлины) и фантастических птиц, портретные головы животных, аллегорические изображения стихий природы. Особенно хорошо получались крылатые вымышленные существа грифоны, крылатые львы, лошади и козлы. Оформление дополнялось растительными и геометрическими элементами, строго организованными по композиционным группам (медальоны, розетки, чешуйки, перлы, сердечки и т.д.), связанные между собой или рассыпанные по полю.

В Средней Азии ткани являлись ходовым товаром обмена, купли, продажи, вывоза и привоза. Вследствие чего широкое распространение получили мотивы узоров, их украшающих. Многие элементы орнамента художественных тканей перенимались мастерами из отделки предметов, выполненных из других материалов, например, с блях, издавна украшавших одежды, также применялись переработанные мотивы архитектурного декора, изделий из керамики, металла и даже произведений пластики и живописи. Узорное оформление тканей в свою очередь повлияло на архитектурный декор, а также на другие виды прикладного искусства: резьбу по дереву, камню, кости и т.д. В XI–XIII века Средняя Азия производила художественные ткани по готовым импортным образцам (китайским, египетским, иранским). Мастера не отказывались в целом от визуальных образов эпохи кочевников, но пользовались лишь некоторыми его мотивами, подвергая их своей обработке.

Производство художественных тканей в Средней Азии получило особое развитие в XIV–XV веках, в период правления Амира Тимура и Тимуридов. Культурные запросы придворной знати стимулировали искусное ремесленное производство технически усовершенствованных дворцовых мастерских, где из разных стран собирали талантливых мастеров, здесь же обучались и местные подмастерья. Так сложились благоприятные условия для совершенствования

искусства ткачества. Тонкие матрацы из шелковых тканей, различные покрывала, попоны, подушки, золотая парча, атлас, камокан, сендал, тафта, арсенал самаркандской выделки и прославленный бухарский бархат пользовались в ту пору мировой славой.

На протяжении XVI–XIX веков среднеазиатские ткани (хлопчатобумажные, шелковые, бархат) в большом количестве вывозились на север, в скотоводческие районы Туркестана, Семиречья и Предуралья. Для тканей из Бухарского ханства был открыт широкий путь в Россию. На этом этапе традиция тканей с фигурным (изобразительным и символическим) рисунком уступила место стилизованному орнаментальному декору.

Изучение искусства ткачества Узбекистана XIX–XX веков представляет сегодня несомненный интерес. Ведь с течением времени оно быстро меняется и впитывает все новые элементы тех изменений, которые произошли за последние годы. Целые города специализировались на выработке тканей определенных сортов и расцветок. Существовали локальные школы художественного ткачества. Все это способствовало развитию искусства крашения тканей, возникновению местных стилей, расцветок и узоров. В мастерских Узбекистана ремесленники производили бязь или карбос (обыкновенная хлопчатобумажная некрашенная материя), басму (набивная бязь, преимущественно красного цвета), алачу (хлопчатобумажная полосатая материя из крашеной нитки), полосатые полшелковые материи, используемые для халатов. В Бухаре, Самарканде, Коканде, Маргилане, Намангане и в других городах выпускались традиционные узбекские шелковые ткани: кановиз, шойи, хонатлас и полшелковые бекасаб, банорас, адрас, бархат с абовыми узорами, одежда из которых предназначалась для знати. Бекасаб (бекасам) – полосатая ткань, широко применялась для пошива мужских, женских и детских халатов, ватных одеял и прочего. Банорас – материал типа бекасаба, который шел на изготовление паранджи (головного покрывала для женщин).

В XIX–XX вв. быстро возросло количество русских хлопчатобумажных и других тканей, экспортируемых в Среднюю Азию и конкурировавших с

тканями среднеазиатского и кашгарского происхождения. В борьбе за среднеазиатский рынок русские фабриканты, непосредственно связанные с купцами, торговавшими в Средней Азии, стали производить ткани с учетом вкусов местного населения. Проникновение русских товаров в Среднюю Азию, в том числе фабричных тканей, вытеснило местные изделия домашнего производства, что было связано с общим процессом разрушения традиционного узбекского хозяйства. Тем не менее, большим спросом продолжали пользоваться узбекские ткани кустарной выделки (мата, бязь, полупелюшковые ткани – атлас, бекасаб, подшойи, ханатлас, катакшойи, алабахмал и др.). В советское время в Узбекистане искусство ткачества не угасло, оно продолжало повсеместно бытовать на уровне домашних занятий. На промышленном уровне производились шелковые и хлопчатобумажные ткани.

С обретением Республикой Узбекистан независимости день за днем возрождается богатое историческое наследие узбекского народа по всем направлениям декоративно–прикладного искусства, в том числе и искусство ручного ткачества. Древние города Узбекистана: Самарканд, Бухара, Хива, Термез, Ташкент, Коканд, Маргилан и другие открыты для зарубежных и местных туристов. Особенно следует отметить, что ряд национальных традиций в одежде и головных уборах узбеков и по сей день заслуживает внимания. Этот интерес следует использовать в современном быту при моделировании современной одежды. И поныне особенно актуальны чудесные вышивки, красочный декор, оригинальные сочетания вышивок золотой, серебряной нитью, бисером и другие. Правительство Республики Узбекистан на долгие годы освободило от налогов почти все виды народного искусства кустарного производства. Во всех исторических городах вновь возрождается почти исчезающие виды народных промыслов прикладного искусства, в том числе искусство ткачества, ручная вышивка разных школ из регионов республики, искусство золотого шитья, ковроткачества и многие другие. Мастера и ремесленники Узбекистана активно участвуют на международных

выставках, симпозиумах и фестивалях. Всё это даёт огромные результаты для творческого вдохновения мастеров.

Список литературы

1. Альбаум Л. И. Живопись Афрасиаба. – Ташкент: Фан, 1975. – С. 40 – 69.
2. Исмаилова Э. М. Восточная миниатюра. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1980. С. 10 – 12.
3. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. Очерки искусства о Средней Азии. – Москва. Изд. Искусство ,1982. С. 256 – 266.
4. Л.И.Ремпель. Далёкое и близкое. Ташкент: Изд-во литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1981. С. 241 – 249.
5. Н. Содикова. Национальная одежда узбеков XIX – XXвеков. Ташкент: Изд-во литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 2006. С. 14 – 37.

УДК 745.522.2(470.57)

Многоуточное закладное ткачество. безворсовые ковры в коллекции Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова

Мамлеева Э.Р.

В статье приведены сведения об истории создания коллекции башкирского народного декоративно–прикладного искусства в музее им. М.В. Нестерова. Дано описание коллекции безворсовых ковровых изделий, отличающихся по технике изготовления и особенностям художественного оформления: буй балаҫ и асалы балаҫ (келәм). В статье представлены наиболее яркие образцы коврового ткачества из коллекции музея. Приведена краткая информация об энтузиастах ремесленниках, возрождающих ткачество в республике в наши дни. Представлены работы мастерской Мустафиной Гузель в совместной творческой работе с пермским скульптором Альфизом Сабировым, выполненные в традиционной технике многоуточного закладного ткачества «Путь» и «Сын»

Ключевые слова: Художественный музей им. М.В. Нестерова, коллекция башкирского народного декоративно–прикладного искусства, безворсовые ковры, паласы «буй балаҫ» и асалы балаҫ «келәм».

Multiple-weft thread handcraft weaving. Lint-free carpets in the collection of Bashkir State Art Museum named after M.V. Nesterov.

E.R. Mamleeva

The article provides information about the history of the creation of Bashkir folk decorative art collection in the Museum named after M.V. Nesterova. There is a description of lint-free carpets collection, that are different in manufacturing technique and design features. The article presents the most striking examples of carpet weaving from the museum collection. There are brief information about enthusiastic craftsmen who are reviving weaving in the republic. There are presented the works of Mustafina Guzel in cooperation with sculptor Alfiz Sabirov from Perm, that made in the traditional technique of multi-day embedded weaving «Put» and «Son».

Key words: Art Museum named after M.V. Nesterov, a collection of Bashkir folk arts and crafts, lint-free carpets, «bui balak» carpets and asaly balak «kelum».

Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова (далее – БГХМ им. М.В. Нестерова) – один из старейших музеев России был открыт для посетителей 5 января 1920 года. Идея создания музея принадлежала уроженцу города Уфы, выдающемуся русскому художнику, заслуженному деятелю искусств РСФСР, академику живописи Михаилу Васильевичу Нестерову (1862–1942). В 1913 году он подарил родному городу произведения русской живописи и графики второй половины XIX – начала XX века, а также собственные работы, которые послужили основой музейного собрания.

Среди разнообразия коллекций, собранных за вековую историю БГХМ им. М.В. Нестерова, особое место занимает коллекция башкирского народного декоративно-прикладного искусства, дающая представление о народном искусстве центральных и восточных районов Башкирии.

Отдел башкирского народного искусства в музее организован в 1928 году директором Ю.Ю. Блюменталем. По его инициативе стали организовываться экспедиции в отдалённые горно-лесные и степные районы на востоке республики в места компактного проживания башкир: в Тамьяно-катайский, Бурзянский, Аргаяшский кантоны, с целью сбора башкирских материалов. Основные пополнения коллекции музея были сделаны во время экспедиций

1928–35 годов, а далее в 1967, 1968, 1969, 1973 гг. Паласы, шаршау, полотенце, элементы костюмов (нагрудники, фартуки, платья, повязки, пояса, кисеты и др.), украшенные тканым узором, вышивкой, аппликацией, относящиеся, в основном, к концу XIX – началу XX веков, сейчас представляют большую ценность и свидетельствуют о сохранившейся традиции ткачества в республике.

Характеризуя развитие ручного ткачества, надо отметить, что областью наибольшего развития были издавна земледельческие районы северной и северо-западной Башкирии. В Зауралье и, особенно в юго-восточной Башкирии, где вплоть до середины XIX в., а местами и позже, преобладало полукочевое скотоводство, ткачество играло в хозяйстве небольшую роль. Скотоводческое хозяйство давало башкирам достаточно сырья для производства кожаных и войлочных изделий, которые для кочевников во многих случаях заменяли домотканину. И к тому же кочевой уклад жизни и быта мало способствовал занятиям женщин домашними промыслами, в том числе и ткачеством [1].

Производительность ручного ткачества с его примитивной техникой была чрезвычайно низка. В конце XIX – начале XX вв. нательная одежда у башкир шилась преимущественно из покупной фабричной ткани из центральной России и Средней Азии. Но фабричные ткани не могли заменить узорные ткани ручной работы, орнамент которых и по рисунку, и по цветовому колориту несравнимо в большей мере соответствовал традиционным эстетическим вкусам населения.

Изделия узорного ткачества занимали большое место в быту башкир, в их обычаях и обрядах. Располагая разнообразными материалами для тканья и многовековым опытом предшествующих поколений, башкирские ткачихи владели различными формами узорного ткачества. Одним из традиционных видов художественного ткачества было ковроделие.

В статье рассмотрены основные виды ковроткачества, бытовавшие в конце XIX – начале XX вв. в районах Башкортостана. Они представлены, в

основном, безворсовыми коврами (*буй-балаҫ, келәм*), служившими для застилания нар. Ковры с полосатым орнаментом, нашитые на кошмы (*тышлы кейез, эслә балаҫ*), употреблялись также в качестве матрацев.

Относительно недавно, в прошлом веке, почти в любом башкирском доме на юго-востоке республики можно было увидеть сложенную на деревянной подставке или на сундуке постель и предметы украшения дома: многочисленные ковры, чепраки от женских сёдел (*сергетыйш*), украшенные вышивкой и аппликацией своеобразные матрацы из кошмы с нашитым с одной стороны ковром или цветным сукном (кошма с сукном называется “*кызыл тушәк*”), одеяла (“*юрған*”), перины, подушки и пр. Через эту гору ковров, одеял, подушек перекидывалась вышитая лента – “*урын тарткыл*”. Узорные ковры были обязательной частью приданого девушки. Отсюда исключительно бережное отношение к коврам (благодаря этому они служили в течение многих поколений) и ревностное стремление хозяев к увеличению их количества. Этим объясняется и то обстоятельство, что даже у хозяев среднего достатка насчитывалось до двух–трёх десятков ковров [5].

Письменных источников, свидетельствующих о существовании ковроткачества у башкир в древности нет. Самые ранние упоминания о домотканых коврах у башкир относятся к XVIII в. Однако сравнительный исторический анализ башкирского ковроделия убеждает нас в том, что его корни восходят к глубокой древности [1, с. 40].

Самым ранним видом ковроткачества у башкир было тканье безворсовых, прежде всего, полосатых ковров. Это подтверждается тем, что такие паласы ткются наиболее архаичным способом: узкими полотнищами, с помощью деревянного ножа, заменяющего бердо. Обращает внимание и другое обстоятельство: вплоть до начала XX в. нитки для тканья паласов окрашивались растительными красками домашнего изготовления, главным образом маренового, жёлтого и зелёного цветов. Как известно, эти красители издавна были знакомы народам Средней Азии, Западной Сибири и Поволжья. Эти наблюдения дают основание думать, что производство полосатых ковров

проникло в Башкирию вместе с первыми её тюркским населенниками, т.е. не позднее конца I тысячелетия н.э.

В коллекции башкирского народного декоративно–прикладного искусства БГХМ им. М.В. Нестерова насчитывается 35 дмотканых безворсовых ковровых изделий, отличающихся по технике изготовления и особенностям художественного оформления: продольно–полосатые *буй балаç* и ковры с геометрическим орнаментом *асалы балаç*, (*желам*). Территориальный охват коллекции ковроткачества музея: Уфимский, Абзелиловского, Давлекановский, Бурзянский, Куяргазинский, Гафурийский, Белорецкий, Иглинский, Белокатайский, Альшеевский, Дуванский, Кармаскалинский районы Башкортостана (рисунок №1, наибольшее количество ковров в коллекции из Давлекановского района).

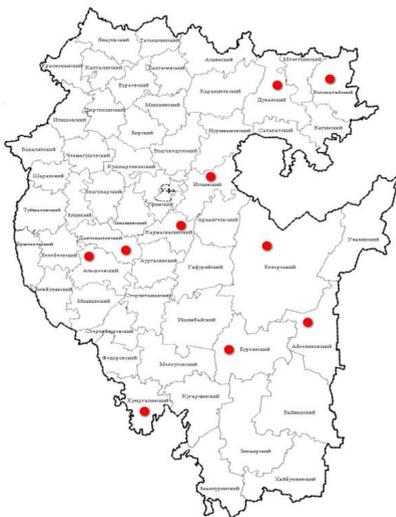


Рис. 1. Территориальный охват коллекции ковроткачества музея: Уфимский, Абзелиловского, Давлекановский, Бурзянский, Куяргазинский, Гафурийский, Белорецкий, Иглинский, Белокатайский, Альшеевский, Дуванский, Кармаскалинский районы.

Паласы с рисунком в полосу (*“балаç”*, *“буй балаç”*, рис. 2) были распространены по всей южной Башкирии и среди населения Курганской области. Такие паласы обнаружены в аулах Белорецкого и Бурзянского, Баймакского, Абзелиловского, Зилаирского и Хайбулинского районов.

Продольно–полосатый орнамент без каймы являлся отличительной особенностью юго–восточных паласов (“*буй балаҫ*”). Он создавался разноцветными нитями основы (“*буйгау*”). Для утка (“*аркау*”) использовалась двойная конопляная пряжа, иногда с добавлением козьей шерсти, что придавало фактуре блеск. Были ковры и чисто шерстяные. Мастерство ткачихи проявлялось в навивании основы (“*буйлау*”), когда predeterminedся порядок чередования цветных полос [4].

Паласы ткались на узконовойном станке (“*урын*”), без рамы, с нитчёнками из конского волоса (“*корос*”) с двумя подножками (“*табалдырык*”). Для прибавления утка вместо берда раньше использовали мешевидную дощечку (“*кылыс*”). Свитая жгутом и прикреплённая к колу основа распускалась по мере надобности. Заготовка для паласа ткалась единой узкой (18–24 см) полосой. К концу работы у ног ткачихи оказывался рулон готового материала. Его разрезали на куски по длине паласа (от 2,0 до 3,5 м). В ковре соединялось от пяти до семи полос. Аккуратные швы, выполненные встык, на лицевой стороне изделия были мало заметны. Узкие края обшивались цветным сукном, кумачом и другой одноцветной тканью. Готовые паласы обычно нашивались на войлок. Разостланные на нарах они украшали башкирский интерьер. В прошлом ими настилали пол в гостевой части юрты. Небольшие паласы на кошме или стёганой постилке использовали для постели.

Для старинных паласов характерно преобладание бело–чёрно–серых или бело–коричневых сочетаний. Иногда монотонная расцветка оживлялась редкой красной или жёлтой полосой. Паласы сдержанной расцветки встречались в горных аулах на всём протяжении XX столетия.

Яркий представитель традиционного старинного буй–балаҫа, имеющийся в коллекции музея, приобретённый в Абзелиловском районе БАССР в 1970 году, выполнен из натуральных оттенков шерсти козы, его войлочная основа утрачена (рис. 2).



Рис. 2. Палас – *Буй-балаç* (войлочная основа утрачена), шерсть козы, ткачество, 980 x1920 мм. Приобретён: В 1970 году у Нугумановой Г.И. д. Муракаево, Абзелиловского р-на БАССР, коллекция БГХМ им. М.В. Нестерова.

Следующий буй-балаç приобретён в во время первой музейной экспедиции в 1928 году в Белорецкий район д. Усман-Гали у Асмы Хадиахметовой. В качестве материала использована шерсть козы, а поверх буй-балаç орнаментирован вышивкой в виде зигзага тамбурным швом (рис. 3).



Рис. 3. Палас – *Буй-балаç*, шерсть козы, ткань, вышивка, 920x1690 мм. Приобретён: В 1928 г. в Белорецком районе, д.Усман-Гали у Асмы Хадиахметовой. Коллекция БГХМ им. М.В. Нестерова

Постепенно красочная палитра ковров стала разнообразней. Использовалась синяя, фиолетовая, бирюзовая, зелёная, оранжевая пряжа. Анилиновые красители внесли в орнамент новые оттенки и полутона. Сотканые во второй половине XX в. ковры отличались особенным многоцветием.

Искусство изготовления продольно-полосатых ковров процветало очень долго. В XX веке на юго-западе Башкортостана традиции полосатого ткачества постепенно отошли на второй план. В осёдлой жизни внимание ткачих сосредоточилось на изготовлении ковров с яркими орнаментальными композициями из геометрических элементов разной конфигурации.

Появление безворсовых ковров килимов («*келэм*») с геометрическим орнаментом, должно быть, учитывая сравнительно высокую технику тканья (широкие полотнища ткани, обязательное применение берда, орнаментация утком), отнесено к более позднему времени.

Первый восточный ковёр был соткан приблизительно 2500 лет назад на территории Древней Персии (нынешний Иран) и в переводе с персидского «*гилим*» или турецкого «*килим*» означал «*грубо сделанное одеяло*». Такие килимы широко распространены у народов Средней Азии и Кавказа. Известны они и многим народам Восточной Европы – русским, украинцам, румынам и др. На Урале и в Поволжье производство килимов известно также татарам, живущим в Западной Башкирии и в восточной части Татарской АССР [3, с. 36].

Искусство ковроделия возникло и развивалось прежде всего среди кочевников. Кочевые племена, занимавшие в I – начале II тысячелетия обширные степи северо–западной Азии и юго–восточной Европы, способствовали широкому распространению килимов на этой территории. В Башкирию килимы были занесены, по–видимому, во время одной из последних волн миграции тюркоязычных племён. В связи с этим уместно ещё раз обратить внимание на распространение килимов в Башкирии на сравнительно небольшой и компактной территории (юго–запад), населённой, главным образом, племенами Мең, Кыргыз, Кыпсак, Каңлы, исторически и этнически тесно связанными с объединениями кочевых тюркских племён конца I – начала II тысячелетия н.э.

Это направление ковроткачества базировалось на более прогрессивной технологии – узоротворчестве с помощью утка. Наличие в западных районах Башкирии рамного станка и производства узорных холстов способствовало развитию традиций ковроткачества. Орнамент имел большое распространение в Средней Азии: некоторые исследователи связывали его со средневековым и древним искусством Ближнего Востока. До нашего времени он дошёл в архитектурном оформлении мавзолеев Узгена в Киргизии (XI–XII вв.), Куны Ургенча в Туркменистане (XII вв.), сооружений того же времени в Бухаре,

памятников XIV–XV в. Самарканде (Узбекистан). Паласы с орнаментом в виде ромбической сетки ткали южные киргизы, в народе их называли арабскими коврами – «*араби килем*». Такие же ковры делали в некоторых районах Узбекистана и у среднеазиатских арабов. Подобный орнамент в первоизданном варианте сохранился у башкирских этнических групп, исторически связанных со среднеазиатским регионом. В начале II тысячелетия из Средней Азии пришли башкиры Минского объединения, освоившие позже бассейн Дёмы. Мастерски воплощался древний орнамент в ковроткачестве Давлекановского района.

Один из наиболее колоритных килимов с ромбами–близнецами, обнаруженный в фондах Башкирского художественного музея им. М.В. Нестерова, опубликован в 1979 г. в книге «Декоративное творчество башкирского народа» [2, с.65]. В основном узоре ковра преобладали оранжевый, жёлтый, зелёный, красный цвета, в уголках появлялись светло–коричневый, сиреневый. На оранжевом фоне внутри ромбов помещены розетки из двух пар красных и зелёных треугольников; сиреневая обводка формирует над углами парные завитки–рога. Разноцветные ромбики на чёрной кайме ковра перекликаются с расцветкой внутри ромбического поля. Килим датируется XX веком, приобретён музеем в 1968 году в Давлекановском районе деревне Дюргюли у Нугумановой М.Н. (рис. 4, автор Фарасова Ульмасбика).



Рис. 4. Килим – *келэм*. 1200x2155 мм. XX в. Автор: Фарасова Ульмасбика. Шерсть, ткачество. Приобретен: БАССР, Давлекановский р-н, д. Дюргюли у Нугумановой М.Н. Коллекция БГХМ им. М.В. Нестерова

Оригинальным и довольно сложным изделием коврового производства в фондах музея следует признать панно, внутреннее поле которого занимает ряд из четырёх близких по расцветке многолинейных ромбов, обведённых сверху и снизу зигзагом (рис. 5). В ромбических фигурах различаются цветом лишь центральные, поставленные на угол квадраты, заполненные парными треугольниками (узор “крылья бабочки”). Некоторые ромбические фигуры во внутреннем заполнении обведены зубчиками. Кайма раскрашена в разные цвета равномерными участками. Это придаёт орнаменту (из входящих один в другой длинных зубцов) вид лоскутной аппликации. Ковёр исполнен в Давлекановском районе, в д. Дюртюли и приобретён у автора Харрасовой в 1971 году (рис. 5).



Рис. 5. Килим – *келэм*. 1300x1860 мм. XX в. Автор: Харрасова У.Х. Шерсть, ткачество. Приобретен: БАССР, в 1971 г. у Харрасовой из Давлекановского р–на д. Дюртюли. Коллекция БГХМ им. М.В. Нестерова

А в следующей работе той же ткачихи мы можем увидеть то, как она отходит от традиционного оформления ковра и вносит творческий элемент в виде отражения её времени, выткан в центре ковра слова на башкирском языке «С днем рождения В.И. Ленину» (рис. 6).



Рис. 6. Килим – *келам*. 1300x1700 мм. XX в. Автор: Харрасова У.Х. Шерсть; ткачество. Поступил: от автора, Давлекановский район, деревня Дюртюли. Коллекция БГХМ им. М.В. Нестерова

На сегодняшний день в Башкирии силами энтузиастов возрождаются старинные ремесла традиционного ткачества: Центр ткачества «Шелковый путь» в городе Бирске, в Архангельском районе – Клуб народного творчества «Мозаика» при Орловском сельском клубе села Орловка (руководитель Гальцова Фаниса Фаритовна), «Мастерская Мустафиной Гузель» в городе Уфа (рис. 7), в Миякинском районе – преподаватель Валитова Гузель, а в Салаватском районе – Валентина Индиенко (изготавливает тканые мужские и женские пояса в браной технике).



Рис. 7. Килим – *келам* «Настоящее прошлое». Шерсть, х/б нити; многоуточное закладное ткачество. 2020. 1940x940 мм. Мастерская Мустафиной Гузель (г. Уфа, Башкортостан). Собственность автора

Приёмы традиционного ткачества безворсовых ковров находят своё воплощение в современных работах пермского художника–скульптора Альфиза Сабирова. Это совершенно неслучайное явление. Ведь его творчество несёт в себе глубинную культуру наших предков, сохранённую в виде легенд и мифов, знаков и символов, традиций и обычаев, образов и технических приёмов самовыражения. На выставке «Аю бала», открывшейся в Москве в Государственном музее Востока совместно с Фондом Ш. Марджани в августе 2021 г., были представлены ковры «Сын» и «Путь», являющиеся воплощением творческих идей автора в традиционном виде ковроткачества (рис. 8, 9).

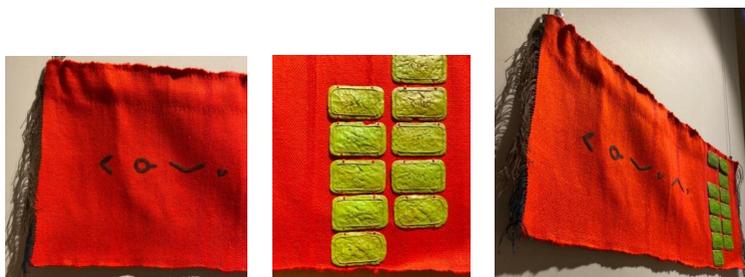


Рис. 8. Альфиз Сабиров. Ковёр «Сын». Шерсть, бронза; простое полотняное переплетение. 2021. 500x1000 мм. Собственность автора (Совместно с «Мастерской Мустафиной Гузель», г. Уфа, Башкортостан).

На вытканном в традиционной технике полотняного переплетения красном ковре расположены знаки в виде символов, тайны, загадки. Возможно, это определённое послание. Послание тому, кто «родится или уже родился под знаком». Правую сторону ковра занимают бронзовые детали – элементы доспехов. Практически во всех элементах имеются надписи, слова древнего языка. Создаётся ощущение, что знаки–надписи образованы из тамги, и несут в себе древнюю культуру и её код. Ковёр – олицетворение защиты, преемственности знаний, непрерывности рода, предопределённости событий истории и человеческой жизни. За основу изображённых знаков автором взяты следующие тамги и их фрагменты: «Лук и Стрела», «Волчья Голова», «Крылатый Барс», а также знаки: «Древо жизни», «Ага Барадж (Крылатый Дракон)», «Арча» и другие. Центральное слово на ковре, несущее в себе такую

же смысловую нагрузку, выполнено в технике «сухое валяние» – это процесс вбивания в вытканное полотно иглой для фильцевания войлока.

В идею художественного произведения «Путь» А. Сабирова заложена философская тема о предначертанном судьбой для каждого человека пути и его прохождении. Ковёр является символом большого, насыщенного событиями – жизненного пути человека. Орнамент ковра – зашифрованная тамга «стрела и лук» скомбинирована в едином ансамбле с бронзовыми деталями доспехов воина, когда-то прошедшего свой путь. Ковёр выткан в традиционной технике многоуточного закладного ткачества в мастерской Мустафиной Гузель (г. Уфа, Башкортостан).



Рис. 9. Альфиз Сабиров. Ковёр «Путь». Шерсть, бронза; многоуточное закладное ткачество. 2021. 730x500 мм. Собственность автора. (Совместно с «Мастерской Мустафиной Гузель», г. Уфа, Башкортостан)

Данный творческий эксперимент позволил обрести новый опыт в сочетании традиционного вида ткачества и других техник создания ковров (например, нетканый гобелен) и использования техники фильцевания, которая, казалось бы, никакого отношения к ткачеству не имеет. Интерес к коврам ручной работы не угасал никогда, и это доказано временем. Произведения искусства, выполненные ручным трудом, остаются непревзойденными и являются самыми достоверными хранителями и носителями вековой информации истории народа.

Список литературы

1. Авижанская С.А., Бикбулатов Н.В., Кузеев Р.Г. Декоративно-прикладное искусство башкир. – Уфа: Уфим. ин-т истории, языка и литературы Акад. наук СССР. Гос. музей этнографии народов СССР, 1964. – 260 с.

2. Кузеев Р.Г., Бикбулатов Н.В., Шитова С.Н. Декоративное творчество башкирского народа. – Уфа: Башкирский филиал Института истории, языка и литературы, 1979. – 226 с.

3. Валеева Г.Ф. Татарское народное декоративное искусство (XVIII – начало XX в.): истоки и традиции. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2020. – 219 с.

4. Шитова С.Н. Народное искусство: войлоки, ковры и ткани у южных башкир. – Уфа: «Китап», 2006.

5. Янбухтина А.Г. Искусство Башкортостана. XX век: от тамги до авангарда. – Уфа: «Китап», 2006. – 224 с.

УДК 745.522.2(479.24)

Проекты Азербайджанского национального музея ковра по восстановлению древних национальных технологий ковроткачества

Меликова Ширин Яшар гызы

Азербайджанский национальный музей ковра, основанный в 1967 году, первый в мире музей такого рода, сегодня является самым посещаемым музеем страны и флагманом современной музейной практики. В музее хранится самая полная в мире коллекция азербайджанских ковров, представляющая все регионы национального ковроткачества и отражающая большинство ковровых композиций, характерных для каждого из четырех его типов: Баку–Ширван, Гянджа–Газах, Карабах и Тебриз.

Азербайджанский национальный музей ковра сохраняет ковроткачество как нематериальное культурное наследие и возрождает все традиционные технологии ковроткачества. За последние годы в музее реализовано несколько проектов по сохранению традиционных ковровых технологий, возрождению забытых технологий ковроткачества и процесса естественного крашения, совершенствованию старинных ремесел, развитию экспериментальных направлений ковроткачества, в том числе созданию ковров по авторским эскизам, обучение ковроткачеству посетителей всех возрастов, в том числе людей с особыми потребностями.

Музей без границ – уникальный инновационный проект, который делает наши пространства доступными для людей с ограниченными возможностями по зрению. Вся постоянная коллекция Музея ковров приспособлена для посетителей с визуальными потребностями. Интерактивный и тактильный дисплей позволяет людям с ослабленным зрением «видеть» наши ковры, опробовать различные техники и почувствовать формы орнаментов. Тем самым

мы представляем первый в нашей стране инклюзивный проект, который снимает преграду в музее: запрет на осязание восприятия экспозиции.

Projects of the Azerbaijan national carpet museum: revival of ancient traditional weaving carpet technologies

Melikova Shirin Yashar gizi

The Azerbaijan National Carpet Museum, established in 1967, the first museum in the world of its kind, today prevails as the country's most visited museum and the flagship of modern museum practice. The museum preserves the world's most complete collection of Azerbaijani carpets, representing all regions of national carpet weaving and reflecting most of the carpet compositions characteristic of each of its four types: Baku–Shirvan, Ganja–Gazakh, Karabakh, and Tabriz.

The Azerbaijan National Carpet Museum preserves carpet weaving as intangible cultural heritage and revives all traditional carpet weaving technologies. For the last years, the museum has implemented several projects on the preservation of traditional carpet technologies, the revival of forgotten carpet weaving technologies and the natural dyeing process, the improvement of ancient crafts, the development of experimental directions of carpet weaving, including the creation of carpets based on author sketches, teaching carpet weaving for visitors of all ages, including people with special needs.

“No Borders Museum” is the museum's unique innovative project that makes our spaces accessible for people with visual disabilities. The Carpet Museum's entire permanent collection is modified for visitors with visual needs. This interactive and tactile display makes it possible for individuals who are visually impaired to “see” our carpets, experience a variety of techniques, and feel the ornaments' shapes. In so doing, we introduce the first inclusive project in our country that removes a barrier in the museum: the ban on perceiving an exposition through touch.

Азербайджанский национальный музей ковра (АНМК), созданный в 1967 году, стал первым в мире музеем такого профиля. На данный момент он располагает наиболее полным в мире собранием азербайджанских ковров, представляющим все регионы национального ковроткачества и отражающим большинство ковровых композиций, характерных для каждого из его четырех типов – Баку–Ширванского, Гянджа–Газакского, Карабахского и Тебризского.

Помимо ковров и ковровых изделий в АНМК хранятся изделия национального декоративно–прикладного искусства, а также археологические

находки. Здесь имеются экспонаты эпохи бронзы, античности, раннего средневековья, большая же часть коллекции датирована XVIII–XXI веками.

Фонды музея насчитывают более 10 тысяч экспонатов и включают в себя семь коллекций – «Ворсовые ковры», «Безворсовые ковры», «Ковровые изделия», «Художественный металл», «Керамика, стекло, дерево, бумага», «Ткань, одежда, вышивка», «Ювелирные изделия».

Наряду с сохранением и экспонированием ковров и других видов декоративно–прикладного искусства, Азербайджанский национальный музей ковра (АНМК) занимается сохранением ковроткачества как нематериального культурного наследия. Для этого в музее 2014 году был создан отдел традиционных технологий. В нем работают 5 художников по ковру и 13 ковроткачих.

Задачи отдела традиционных технологий включают в себя: 1) сохранение классических ковровых технологий; 2) возрождение забытых технологий ковроткачества; 3) разработку экспериментальных направлений ковроткачества, в том числе создание ковров по авторским эскизам; 4) обучение ковроткачеству взрослых и детей, в том числе людей с особыми физическими потребностями.

Одним из главных направлений работы отдела традиционных технологий является возрождение древних, полузабытых технологий ковроткачества.

Исторически сложилось так, что в последнее столетие на территории Азербайджана активно поддерживалось и развивалось лишь изготовление ворсовых ковров. Остальные же виды ковровых технологий отошли на второй план – как в ковровой промышленности, так и в творческих работах художников по ковру и продукции индивидуально работающих ковроткачих.

Как результат, эти невостребованные виды ковроткачества – важная часть народного нематериального наследия – стали постепенно забываться, уходить в прошлое.

С 2017 года одним из важных направлений работы музея ковра стало восстановление забытых технологий. Сотрудники отдела традиционных

технологий во главе с главным технологом Захрой Алиевой и одной из опытных ковроткачих музея Шекер Алескеровой начали проект по возрождению различных ковровых технологий, классических для Азербайджана.

Первыми в отделе были освоены технологии изготовления циновок – хесиров и четенов, являющихся прародичами ворсовых и безворсовых ковров. Для этого музейные сотрудники делали выездные экспедиции в южные регионы страны, где до сих пор занимаются изготовлением циновок. В музей были приглашены народные мастера, которые в течение нескольких дней проводили открытые мастер–классы, по завершении которых нашими ткачами были освоены техники изготовления хесиров.

Между технологией хесиры и четена есть существенная разница. Четен – это циновка из растительных волокон, перевитых цветными нитями: эти нити и составляют ее орнамент. В хесире же рельефный геометрический орнамент создается путем особого переплетения молодых гибких стеблей прибрежных растений.

В свое время циновки широко использовались в Азербайджане – прежде всего как нижний слой напольного или настенного покрытия, предохраняющий ковры от влаги. С распространением современных стройматериалов они утратили эту функцию и потому перестали привлекать мастеров как средство заработка.

Но другие изделия, выполненные методом плетения циновки из экологически чистого, дешевого и эстетически привлекательного материала, все еще не вышли из обихода. В наши дни таким способом плетут шляпы и сумки, а классические прямоугольные циновки используют в качестве перегородок в оформлении ресторанов, кафе и чайхан.

Следующим этапом работы отдела в этом направлении стало восстановление техник безворсового ткачества. Здесь стали ткать паласы, чийи–паласы, килимы, зили и другие виды безворсовых ковров. Затем была

восстановлена техника двустороннего ворсового ткачества, отличающаяся высокой сложностью.

Наряду с этим наш музей также занимается окрашиванием нитей натуральными красителями. Восстановление методов красильного ремесла проводится отделом традиционных технологий в сотрудничестве с отделом научных исследований и сохранения национального наследия, в котором, помимо всего прочего, изучают свойства натуральных красителей и старинные рецепты окрашивания шерсти с их помощью.

Силами сотрудников отдела традиционных технологий была также восстановлена почти утраченная со временем техника ткачества под названием «карвуд» – синтез безворсового и ворсового ткачества.

Здесь стоит отметить, что сотрудники отдела традиционных технологий АНМК не просто восстанавливают старинные технологии, но и стремятся найти им применение в современных условиях. Так, возродив технику карвуд, они применили ее в проекте «Музей без границ», рассчитанном на слабовидящих людей.

В основу проекта «Музей без границ» лег новый метод ознакомления людей с ограниченными возможностями зрения с образцами коврового искусства. Он включает в себя создание возможностей для тактильного восприятия ковровых орнаментов без потери ощущения фактуры ковра. Это очень ценно для восприятия слабовидящими людьми окружающего мира. Слабовидящие способны воспринимать тактильным способом только трехмерные произведения искусства (например, круглую скульптуру) либо те, что имеют рельефную поверхность – скульптурные рельефы, художественную резьбу по камню или дереву и т.д. В наши дни есть проекты, которые позволяют таким людям «видеть» живописные полотна – для этого изготавливают копии данных полотен в виде рельефных изображений. Но еще никто не пробовал сделать доступными для этой категории людей ковровые орнаменты, да к тому же с ковровой фактурой. АНМК стал в этом деле

первопроходцем, создав образцы выпуклых ковровых орнаментов средствами ковроткачества.

Каждый такой образец представляет собой мини-коврик размером 27 x 30 см. Поверхность его соткана методом безворсового ткачества, а орнамент на ней – методом ворсового ткачества, за счет чего создается перепад высоты и рельефность изображения. Ощупывая такой ковер, можно не только распознать орнамент, но и ощутить фактуру как ворсового, так и безворсового ковра.

Разработка метода велась в сотрудничестве с Обществом слепых Азербайджана. Его сотрудники помогли сотрудникам отдела традиционных технологий АНМК подобрать оптимальные для такой задачи плотность ворсового и безворсового ткачества, высоту ворса орнаментов, толщину пряжи.

Учитывая то, что на каждом из ковриков изображен скопированный с музейных экспонатов тот или иной элемент орнамента – геометрического, растительного и т.д. – данные коврики считаются репликами музейных ковров. Каждый такой «обучающий» экспонат сопровождается этикетажем, выполненным шрифтом Брайля и включающим в себя название орнамента и его краткое описание.

Уникальный проект «Музей без границ» был с большим интересом встречен музейной общественностью в Азербайджане и за рубежом. Он получил продолжение в виде совместного инклюзивного проекта АНМК и Государственного Эрмитажа. Для экспозиции Эрмитажа сотрудниками отдела традиционных технологий АНМК были созданы коврики, отражающие фрагменты орнамента самого древнего в мире ковра – Пазырыкского.

Сотрудники Эрмитажа лабораторным методом определили первоначальные цвета шерсти Пазырыкского ковра, хранящегося в этом музее, а сотрудники АНМК разработали эскизы фрагментов ковра и соткали по ним выпуклые коврики из пряжи, окрашенной вручную натуральными красителями.

Еще одним видом старинного ткачества, ныне почти вышедшим из употребления и восстановленным отделом традиционных технологий АНМК, является изготовление ковров из некрашеной шерсти местных пород овец.

По своему происхождению такое ткачество, где естественный цвет шерсти используется для орнамента либо просто составляет однотонный цвет изделия, гораздо древнее ткачества из окрашенной пряжи.

Для реализации проекта, сотрудники музея вели научно-исследовательские работы, полевые командировки в регионы страны, проводились встречи с фермерами, подбирались образцы шерсти разных оттенков нескольких пород азербайджанских овец – таких, как мазех, ширван, карабах и газах–грузинская. Цвет шерсти различается не только от породы к породе, но и в зависимости от сезона стрижки. Первый этап проекта занял около двух лет. Полученная шерсть была обработана вручную традиционными методами, спрядена и рассортирована по оттенкам. Из этой некрашеной пряжи были сотканы «монохромные» реплики ковров редких классических композиций «Шемаха», «Хиля–бута», «Хатаи» и «Нахчыван», приобретенных музеем за последние годы.

Проект под названием «Некрашенные шерстяные ковры в практике Азербайджанского национального музея ковра» был осуществлен в рамках празднования 10–летия включения традиционного азербайджанского коврового искусства в Репрезентативный список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО и представлен общественности 16 ноября 2020 года. Стартовав в рамках Государственной программы по сохранению и развитию коврового искусства в Азербайджанской Республике на 2018–2022 годы, он в ближайшие годы будет развиваться и продолжаться.

Таким образом, сегодня в Азербайджанском национальном музее ковра ведутся работы по возрождению всех традиционных технологий ковроткачества. Научно-исследовательские работы в этой сфере будут продолжены. В целях пропаганды планируется демонстрация этих ковров в постоянной экспозиции музея, а также на выставках внутри страны и за ее пределами.

Вклад студии ковров «ПЕРСЕПОЛЬ» в развитие коврового искусства

Н. Р. Мусави

Статья посвящена деятельности студии ковров «Персеполь», направленной на создание имиджа ковра ручной работы, как ценного предмета искусства с древнейшей историей. Раскрываются предпосылки создания журнала «CARPET: Ковры как искусство», цели, которые преследует этот специализированный журнал. Описывается опыт студии по организации коврового бизнеса (коллаборации с дизайнерами, организация путешествий в ковровые страны, общественные проекты и мероприятия, проводимые в целях привлечения внимания к коврам ручной работы и развития их в Татарстане и России).

Ключевые слова: ковроделие, выставочная деятельность, коллаборация, антикварные ковры, дизайн ковров, ковровое искусство.

THE DEVELOPMENT OF CARPET ART

N. R. Musavi

The article is devoted to the activities of the carpet studio Persepol and aimed at creating an image of a handmade carpet as a valuable piece of art with its ancient history. The article deals with the prerequisites for the creation of the magazine CARPET: Carpets as Art and its goals. It also tells about the studio's experience in carpet business, collaborations with designers, trips to carpet countries, public projects and events connected with handmade carpets and their development in Tatarstan and Russia.

Key words: carpet weaving, exhibition activities, collaborations, antique carpets, carpet design, craft, education, carpet art.

Свою статью я хотела бы начать с фразы азербайджанского поэта Анара: «Любая мебель отрывает вас от земли – неважно, табуретка это или трон. Ковер – это слияние с Землей, полное и непосредственное соприкосновение с ней. И, наверное, ни одна из форм искусства так не связана с землей, с природой, как Ковер...» (Анар «Мудрость ковра») [1].

Данная статья посвящена практической деятельности студии ковров «Персеполь» (г.Казань), которая заключается в поддержании и развитии этой древнейшей формы искусства.

Ковроделием я заинтересовалась неслучайно, а скорее закономерно. Мой супруг Амир Мусави – иранец. А тем, кто хоть как-то знаком с древней персидской культурой, очевидно, что иранцы рождаются с любовью к коврам в ДНК. У тех, кто когда-то уехал с родины, рано или поздно этот ген себя проявляет [2]. Мой супруг в 2005 году открыл галерею персидских ковров «Шелковый путь» в Казани (в Сити-центре на ул. Мавлютова, 45), которая специализировалась только на лучших традиционных ковровых школах Ирана. Это был первый подобный центр персидских ковров в Поволжье. Я была помощником на подхвате, но быстро вникала в суть и начала интересоваться ковроделием. Но серьезно мое отношение к коврам изменила поездка в Иран: люди, их образ жизни, традиции, иранский этикет «таруф» (перс. слово, обозначающее свод правил иранского этикета, а также комплекс поведенческих норм поведения, подчеркивающих почтение и социальный статус), который очень долго не укладывался в моей голове – все было очень необычным и интересным. Что касается иранского быта, я везде видела ковры, куда бы не ходила. Первое время мне из приличия предлагали попить чай за столом, но на ужин мы все дружно накрывали «суфре» (в переводе с персидского «скатерть») на ковре. Я стала проникаться этим удивительным древним искусством и чем дальше я шла, тем интереснее становилось: история переплеталась с культурой, традиции с религиями. Меня впечатлил образ жизни иранцев, их любовь к своей истории, к своим поэтам и героям, которая проявлялась в том, что возле мавзолеев и памятников собирались совершенно незнакомые люди и декламировали стихи. Вся эта поэтичность и душевность транслировались и через узоры и орнаменты, запечатленные в коврах-историях. Однажды мы были в гостях

у Акбара Мехди (дизайнера и автора тонких искусных ковров из Исфахана), он запрещал ходить по коврам в обуви.

В ходе этой поездки ковры перестали быть для меня просто красивым декором, они стали отпечатком истории, кодом или «артпаспортом» народа или региона. Только Taher Sabahi в своей книге “The Persian carpets” [1, с. 87–291] описывает более 50 центров ковроткачества. Ковры получают свое название от названия региона, где их плетут: иногда это может быть область, как, например, Фарахан, или город, например, Кашан, либо по названию этнической группы, которая их создает (кашкой, кашкули, бахтияри и т.д.). И, честно говоря, не первый год изучая историю ковров, я до сих пор упражняюсь в определении происхождения того или иного изделия. Я пришла к выводу, что ковры в традиционном их понимании – синтез истории, культуры, искусства, географии, этнографии, философии, языкознания, археологии и других наук.

Я стала изучать ковровое искусство, и ковры стали проводником познания мира и знакомства с древними культурами. В результате наша коллекция ковров пополнялась изделиями ковроткачества из разных стран, и своей задачей я вижу сделать это искусство доступным каждому.

В студии «Персеполь» представлены ковры из Ирана, Индии, Непала, Марокко, Афганистана, Турции, Дагестана, есть русские ковры и даже мавританские циновки.

Когда ты работаешь с такой красотой, знаешь, как создается каждое изделие, сколько труда, терпения и усилий требуется, то становится очевидным, что ковры недооценены и даже обесценены. В какой-то момент шаблонные безвкусные машинные ковры вытеснили удивительный мир ручного ковроткачества из квартир. А ведь каждый узелок можно считать минутой прожитой жизни, а само полотно – это как одна прожитая жизнь. Как-то я подслушала разговор двух экспертов. Один говорил

другому: «А ты знаешь, что 80% ковров создается под мелодию или напевание песен?..».

Это невежество и потребность в знаниях стали для меня предпосылкой создания журнала о коврах. Сначала я начала вести блог о них, но затем, чтобы поднять культуру и значимость ковра ручной работы в жизни и в интерьере, решила сделать журнал и, разглядев в слове CARPET “ART”, я назвала журнал «CARPET: Ковры как искусство». Спонсором стал мой супруг. Первый номер вышел в июне 2019 г.

Я вижу, как обычные покупатели и даже профессиональная аудитория (дизайнеры, декораторы) не знают, что такое ковер. Мне очень нравится подход японцев и европейцев к коврам, которые повышают свой образовательный уровень путем посещения семинаров, лекций, потому что знания меняют и отношение: появляется более глубокое уважение к коврам ручной работы.

Также мне захотелось разрушить стереотип о том, что ковры ручной работы стоят не менее полумиллиона, хотя в действительности диапазон цен весьма широк. Есть действительно супердорогие ковры, но есть и более доступные – этнические, кочевые, винтажные, не потерявшие своей красоты и самобытности. В винтажных коврах я нахожу особенное очарование – оно в потертостях, обрывках бахромы, поблекших красках и удивительном духе времени.

В нашем журнале главным всегда является ковер и все, что с ним связано: люди, страны, культуры, интерьеры, путешествия и т.д. Кстати, на российском рынке наш журнал пока единственный с таким профилем.

Изначально мы планировали освещать современное ковровое искусство, но побывав на конференции по антикварным коврам в Лондоне, у меня возникло желание вникнуть в историю антикварных ковров, и это оказалось захватывающей темой. Не просто темой, а наукой, со своей методологией, исследованиями. Вот, где бы я хотела получить знания. Отрадно, что подобная конференция проводится у нас в Казани! Как

сказал мне один пожилой коллекционер: «Ковры как наркотик затягивают, но, вы всегда можете коллекционировать общение с теми, кто также увлечен, как и вы».

Совет, который я получила от одного зарубежного специалиста: «Если вы хотите начать изучать антикварные ковры, начните с изучения музейных коллекций». Так возникла рубрика «Антикварные ковры». Мы приглашаем музеи, где хранятся редчайшие ковровые и текстильные сокровища. У нас печатался Государственный Эрмитаж, Музей Востока, Азербайджанский музей ковров, Музей Дербента. Постоянной стала рубрика о казахских коврах благодаря казахскому коллекционеру Даны Эрик.

С третьего номера выходит рубрика о коврах кочевников, поскольку именно они способствовали развитию ковроткачества. Мы писали о кашкайских коврах, публиковали статью о белуджских, которую любезно для нас написал иранский ученый и исследователь ковров Турадж Жулех.

Следующей задачей журнала я вижу создание своего рода сообщества, клуба общения, где бы мы вместе обсуждали и решали совместные задачи, делились знаниями, обменивались опытом.

Интересной формой для изучения коврового искусства и общения с единомышленниками стали путешествия в ковровые страны: Иран, Индию, Марокко, которые организует Студия ковров «Персеполь». Мы знакомимся с бытом местного населения: в Иране мы были в гостях на городской мануфактуре в Исфахане и видели, как ткут ковры настоящие кашкайцы, познакомились с историей Персидской империи от времен Ахеменидов до Пехлеви, были в шиитских зеркальных мечетях и зороастрийской башне молчания, и Храме огня. Гуляли по улицам имперского города Исфахана и улочкам полузаброшенной зороастрийской деревне Абьяне. Туры планируем продолжать после открытия границ и снятия ограничений.

В рамках работы нашей студии мы сотрудничаем с людьми творческих профессий. Например, в рамках коллаборации с московским дизайнером Еленой Бавлаковой мы соткали ковры по ее эскизам в Тебризе. Коллекция получила название LifePhilosophyChic.

В результате сотрудничества с пермским скульптором Альфизом Сабировым были сотканы ковры «Рождение героя», «Древо жизни», которые можно отнести к новым артефактам. Я была в восторге, когда Альфиз пришел ко мне со своими идеями и планами соединить несоединимое, сочетать несочетаемое, и безусловно, я ему очень благодарна за этот новый опыт. Прошел год с момента начала работы над проектом, и результат был представлен в Музее Востока на выставке «Аю бала».

Творчество художника – многогранное современное синтетическое искусство, более того во многом – искусство памяти, построенное на воображении, желании соединить заложенные знания и мудрость предков, мир древних культур, и свежий независимый взгляд, свое понимание, видение прошлого.

Вот что говорит Альфиз о ковре «РОЖДЕНИЕ ГЕРОЯ»: «Для меня ковер – воплощение старинных традиций, а узелки ассоциируются со стройными рядами воинов. Щит становится символом защиты, охраны устоев. На ковре изображена сцена битвы, вернее ее последние минуты, когда Воин, защищающий свою землю, отдает себя, превращаясь во льва, чтобы приобрести Сверх Силу. Запечатлен момент РОЖДЕНИЯ ГЕРОЯ.

Ковер «Древо жизни» – мягкая «плоть» из шерсти, шелка и жесткий твердый металл. Белый цвет дерева здесь символизирует чистоту помыслов, над деревом три солнца, указывающие на жизненный цикл (рассвет, зенит, закат), истину и знания. Красные линии – знак жизненной силы и единства поколений».

Также в 2020 году мы провели международный конкурс дизайна ковра «Дух Татарстана», в котором принимали участие дизайнеры,

декораторы, художники из разных уголков нашей страны. Было заявлено 116 работ от 79 конкурсантов.

Целью проекта было не создать что-то сверхновое для нашего региона, напротив, напомнить, что у нас кочевое прошлое, ковроделие нам не чуждо, хотя оно и утратило себя в нашем регионе в том виде, в каком оно существует сегодня у кочевых культур Средней Азии. Поэтому мы преследовали цель напомнить, заявить, придумать современный ковер, в котором бы чувствовался дух Татарстана. Победителями стали два ковра: один современный, авторства креативного агентства Evolution, и более традиционный – студентки КХТИ Елизаветы Соколовой. Второе место занял ковер «Язык Татарстана» студентки КНИТУ–КХТИ Хасановой Эльвины. Сейчас ковры ткуются тебризскими мастерами, поскольку Тебриз является городом–побратимом для нашей Казани.

Кроме этого мы пытаемся помогать нашим коллегам находить сведения о коврах. Так к нам обратился коллега из Ирана с просьбой найти дату извлечения Пазырыкского ковра. Везде были даты обнаружения, но не было даты извлечения. Подняли архивы и через научного сотрудника Кунсткамеры Елены Царевой определили путь архивных документов; нужную запись нашли в Археологическом институте в Москве. «Пазырыкский ковер был обнаружен 20 августа 1949; из-за проблем и обрушений ковер был извлечен 22 августа 1949 г, о чем была сделана запись членом экспедиции Погодиным».

В целях продвижения нашей студии журнала мы проводили фэшн-мероприятие в ноябре 2020 года совместно с концепт–store «f–people». На этом мероприятии в пространстве f–people мы соединили концептуальную модную одежду и ковры из разных стран.

К тому же, сейчас я готовлю курс лекций о коврах, с которыми бы мне хотелось выступить перед студентами и всеми теми, кому интересно это древнейшее искусство.

Я приглашаю в студию всех, кого интересуют ковры ручной работы, техники плетения, дизайн ковров к нам в студию. У нас представлены ковры из Ирана, Индии, Афганистана, Турции, Марокко, винтажные, антикварные ковры, килимы, апсайклинг ковров, который сейчас набирает оборот. Предлагаю вместе изучать, экспериментировать и придумывать нестандартные решения и вместе путешествовать.

Список литературы

1. Sabahi T. The Persian carpets // Iranian Rugs. Gooya House of culture and Art. – 2016. Tehran, Iran – с. 87– 291.
2. Журнал CARPET [Электронный ресурс]. – Электрон. журн. – 2019–2021. – Режим доступа: <https://artcarpet.tk/>

УДК 746.1(574)

Ткачество в собрании Центрального государственного музея Республики Казахстан

М.З. Мусаханова, Ж. М. Мусаханова

В статье раскрываются особенности одного из важных видов народного искусства ткачества казахов, на примере коллекции Центрального государственного музея Республики Казахстан. Описаны техники и основные отличия тканых изделий: неповторимость цветовой гаммы и композиционных решений, многообразие орнаментальных мотивов и размеров. Представлен неоценимый вклад художников–реставраторов музея в деле сохранения культурного наследия страны. Предложены пути решения существующих проблем в деле реставрации и консервации.

Ключевые слова: народное искусство, ворсовое ткачество, безворсовое ткачество, коллекция коврово–войлочных изделий, юрта, музей, реставрация.

Weaving in the collection of the central state museum Republic of Kazakhstan

M.Z. Mussakhanova, Z.M. Mussakhanova

The one of the types of Kazakh folk is weaving. The article reveals the features of Kazakh folk weaving on the example the collection of the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan. The techniques and main differences of woven products are described: the uniqueness of the color range and compositional solutions, the variety of ornamental motifs and sizes. There is presented an invaluable contribution of the museum restorers in the field of preservation of the country's cultural heritage. The ways of solving the existing problems in the field of restoration and conservation are put forward.

Keywords: folk art, pile weaving, lint-free weaving, carpet and felt collection, yurt, museum, restoration

Важнейшими признаками казахского народного искусства является его глубокая традиционность и живая преемственность, основанная на передаче мастерства из поколения в поколение и коллективном начале творчества. Значительное место в народном искусстве казахов занимает ткачество: безворсовое и ворсовое. Безворсовые ковры («takyr kilem») – орнаментальные полосы различной ширины, «baskur», «bau» – для скрепления деревянных частей остова юрты и ее войлочных покрытий, изготавливали из пряденой овечьей или верблюжьей шерсти.

Ворсовые ковры были одним из главных предметов приданого невесты. К ворсовым изделиям относятся и более мелкие по размеру: сумы – korzhyn, дверные навесы и т.д. [1, с. 6–7].

Существует более 25 видов тканых изделий, около четырнадцати техник ткачества: termе, kezhim teru, beskeste, orama, ógu, смешанная техника, ворсовое ткачество и др. Особое место в убранстве традиционного жилища казахов – юрты – занимают настенные ковры: ворсовые – tukti kilem или kaly kilem и многочисленные безворсовые – takyr kilem, takta kilem, taz kilem, araby kilem, beskeste kilem, badnas kilem, alasha и другие. Известны также ковры, орнамент которых изготовлен с помощью тамбурного шва – tus kilem, biz kilem, ilme kilem. Коврами украшали и утепляли кереге – решетчатые стены юрты, ими застилали полы. «При перекочевках коврами покрывали навьюченного верблюда, украшая караваны. Ковры были обязательной составной частью

приданого невесты, их дарили на юбилеи дорогим гостям, оборачивали в ковер тело человека, провожая в последний путь. Ворсовые ковры развешивались по окружности юрты справа и слева от почетного места – *tór*» [2, с. 42–43].

Признанными центрами ворсового ковроделия в Казахстане являются Кызылординская и Южно–Казахстанская (с 2018 г. Туркестанская) области. Народные мастерицы издавна ткали ковры, без которых невозможно было обойтись в быту (защищали жилище от проникновения пыли и влаги, спасали от холода и т.д.).

Для ворсовых ковров Кызылординской области характерно декорирование крупными медальонами, расположенными по горизонтальной оси. На центральном поле, обрамленном каймовой рамой изображены меандры и древовидные узоры. В орнаментальной композиции и насыщенном колорите ковра получили отражение элементы древнего «полихромного» стиля. Красный цвет, доминирующий в его цветовой гамме, обозначает цвет солнца, жизни, красоты. Ворсовые ковры (*tukti kilem*) ткали на горизонтальных станках путем попеременной завязки ворсовых узлов на нити основы ковра и полотняным переплетением каждого узлового ряда, что создавало прочный каркас ковра и ворсистую поверхность [3].

Узорчатые ленты «*bau*», «*baskur*» для крепления и украшения юрты отличаются значительной плотностью и рельефной фактурой, изготавливаются в технике «*terme*». «*Kyzyl baskur*» получил свое название в народе за глубокий красный фон, по которому упругой динамичной полосой, скомпонован четкий меандровый узор коричневого цвета. Переплетения нитей контрастных цветов на этих изделиях создают глубокое взаимопроникновение узора и фона, расположенных на разных уровнях. Несколько узорчатых лент «*baskur*», сшитые вместе рядами, образуют красочные паласы – *terme alasha*.

Особой популярностью пользуются нарядные безворсовые ковры – *arabi kilem*, выполненные в технике «*kezhim teru*» или «*buhar teru*», распространенные на западе и юге Казахстана. Основа композиции данных изделий – чередование узорных и одноцветных полос в различных сочетаниях.

Широкие одноцветные полосы чередуются с узкими орнаментированными, а широкие узорные – разделяются узкими одноцветными. Мастерицы используют следующие орнаментальные мотивы: двусторонние завитки (*koshkar muiz*), ромбы с отроутками, ступенчатые ромбы, ромбовидные розетки, треугольники, прямоугольники с отроутками, зигзаги. Коричневый узор с дополнением нитей белого, жёлтого, зелёного цветов легко читается на ярко-красном, терракотовом или чёрном фоне. Масштабность «*arabi kilem*», раппортная композиция, геометризованный орнамент придают ковру своеобразную строгость и монументальность.

Безворсовые ковры («*takug kilem*») выполнены в технике «*bes keste*» (большое центральное поле и бордюр), использован мелкий геометризованный орнамент: ломаные линии, треугольники, штрихообразные линии, ромбы с роговидными отроутками. Ковер изготавливают с помощью отдельного цветного утка, поэтому он кажется произвольно вышитым на поле ковра, следовательно, и получил свое название «пять вышивок» – «*bes keste*». Привлекает интерес колористическое решение ковра: обычно мастерица использует два близких по тону цвета для фона и орнамента. Орнамент дополняется третьим контрастным оттенком, придающим особую изысканность декору.

Заслуживают внимания нарядные и декоративные тканые полосы («*ak baskur*»), выполненные в смешанной технике ворсового и безворсового ткачества, мастерицами Кызылординской, Западно-Казахстанской, Актюбинской, Атырауской и Мангыстауской областей. В изделиях использованы традиционные геометрические орнаментальные мотивы (*tarak* – гребень, *operzhiek* – нагрудное украшение и т.д.), а также древовидный узор, имитирующий стебель с отходящими от дерева жизни отроутками в виде веточек. На гладком белом фоне декоративной тканой полосы («*ak baskur*») представлен пышный, многокрасочный узор. Мотивы орнамента варьируются, не повторяются в непрерывном движении вдоль замкнутого фриза.

Процесс традиционного ткачества у казахов занимал несколько этапов. Сначала тщательно отбиралась шерсть: погрубее – на основу, уток, а более мягкая – на ворс. Под открытым небом, на траве устанавливали простой ткацкий стан: из двух укрепленных на колышках жердей, поставленных горизонтально на расстоянии друг от друга. Изготовление ковра у казахов сопровождается соблюдением народных традиций. Широко применяется коллективная работа, называемая «kilem asar» – коллективное ткачество (asar – обычай, **связанный с взаимопомощью**). Семья, у которой возникла необходимость выполнить какую-либо спешную, подчас тяжелую работу, имеет право позвать в помощники родственников, друзей и соседей. По окончании дела, для помощников накрывается богатый стол. В течение всего времени работы над ковром, ежедневно, с утра до вечера, хозяйке помогают несколько мастериц. Хозяйка готовит для них еду, приходящие на «kilem asar» приносят с собой угощения. По завершению работы над ковром мастерицы получают вознаграждение в виде подарка, наиболее щедро награждается старшая мастерица.

Особую монументальность ворсовым коврам придают крупные ромбические узоры с ответвлениями, ритмично повторяющимися по центральной части ковра, выделенной яркими, красочными контурами бордюра. Бордюр декорируется мелкими орнаментами, чаще цепочкой ромбов, составленных из двух сцепленных крючков. На центральном поле ковра мастерица разбивает крупный выразительный узор, скомпонованный из ступенчатых ромбов, восьмиугольников с ответвлениями, квадратов, цветкообразных розеток. Узор выделяется яркой линией, четко выявляющей контуры орнамента на терракотовом или темно-вишневом фоне, поэтому ковёр получает своеобразное тёплое мерцание.

В этой же технике ворсового ткачества выполнены мелкие тканые изделия: перемётные сумы («korzhyn»), чехлы для каркаса юрты («kerege kap»). Излюбленный узор, часто используемый мастерицами в декоре перемётных

сумм, ромб с роговидными отростками – «кyгyк miiiz», что в переводе означает «сорок рогов».

Своеобразным видом ткачества является плетение узорных циновок («shim shi»), служащих для обтяжки стен юрты. Циновки изготавливаются из степного тростника («shi»): каждый стебель обматывается нитями из цветной шерсти, а затем тростинки горизонтально скрепляются швами. Shim shi декорируются крупным геометризированным узором из ступенчатых ромбов, ромбовидных розеток, ромбов с отростками. Узорная циновка, лёгкая, фактурная и живописная, придавала особую декоративность жилищу кочевника, сочеталась с изделиями из войлока, дерева, кожи.

Художественный стиль казахского прикладного искусства определяет чувство меры, равновесие фона и орнамента, колористическое чутьё, цельность и завершённость композиции. Ярким примером служит мир народного ткачества: за каждым ковром чувствуется мироощущение человека, находящегося в гармонии с природой, с миром, с самим собой [4].

Все перечисленные изделия традиционного ткачества казахов составляют коллекцию коврово–войлочных изделий одного из крупнейших музеев страны – Центрального государственного музея Республики Казахстан (далее ЦГМ РК).

Фонды ЦГМ РК насчитывают около 300 000 единиц хранения (предметы материальной и духовной культуры, отражающие историю Казахстана с древнейших времен до настоящего времени) и состоят из следующих коллекций: коллекция по естественной истории Казахстана, антропологическая коллекция, археологическая коллекция, этнографическая коллекция, фотодокументальные материалы, коллекция редких книг и рукописей, нумизматическая коллекция, коллекция фарфора и керамики, коллекция изобразительного искусства и другие специфические коллекции.

Этнографическая коллекция

Уникальная коллекция этнографических предметов насчитывает более 24 тысяч ед. хранения и датируется второй половиной XVIII в., XIX–XX вв.

Экспонаты позволяют комплексно представить быт и культуру казахского народа, многие из которых считаются историко–культурными раритетами.

Коврово–войлочные изделия

В фондах ЦГМК представлены предметы традиционного домашнего убранства и хозяйственного назначения из войлока – более 1700 единиц хранения: *syрмаk, tekemet, otkiiz, shaikiiz, atzhabu, asmaldyk (tuiezhabu), bota zhabu, zhainamaz*, тканые изделия из шерсти: *kozhyň, kerme, kilem, alasha, ten (bogzhama)*. Также имеются покрытия для юрты – традиционного жилища казахов: *uzik, tuyrlyk, tundik, irge kiiz, shym esik, shymshi*, предметы декоративно–прикладного искусства: гобелен, панно.

Ковровые изделия подразделяются на ворсовые и безворсовые, в которых идет разделение по орнаментальной семантике:

- *shatyrkul kilem, samaurygul kilem, adai kilem, sharshy kilem;*
- *araby kilem, orama kilem, takta kilem, beskeste kilem, bodnos kilem.*

Постилочные ковры («*alasha*») делятся по техники исполнения на: *terme alasha, kezhim (buhar) alasha*.

Предметы домашнего и хозяйственного назначения делятся на: *korzhyn, kerme, zhainamaz, karshyn, ten (bogzhama), atzhabu, baskur, bau, ainakap, dorba*.

Изделия из войлока для убранства и покрытия юрты: *syрмаk, tekemet, tuskiiz, toseksyрмаk, uzik, tuyrlyk, tundik, irgeshi, shymshi, shym esik*.

Изделия для хозяйства: *ainakap, aiakkap, otkiiz, shaikiiz, zhainamaz, tutkysh, botazhabu, asmaldyk (tuiezhabu), atzhabu*.

Вышеперечисленные экспонаты были собраны сотрудниками музея во время этнографических экспедиций в различных регионах Казахстана, а также в ближнем и дальнем зарубежье, где живет казахская диаспора – Каракалпакстане, Туркменистане, Турции, Монголии и Китае. Часть экспонатов была получена от частных лиц и датируется 50–70 гг. XX века.

В коллекции коврово–войлочных изделий имеются уникальные ковры. Например, кожаный ковер конца XVIII начала XIX вв. и коралловый ковер, которые отличаются по декору и технике изготовления [5, с. 44].

Значительная часть коллекции предметов казахского прикладного искусства, в том числе коврово–войлочных изделий, изделий из кожи, дерева, кости, а также ювелирных украшений из серебра поступила в собрание музея в 1957–1958 годах, когда республика готовилась к проведению в Москве декады казахской литературы и искусства. В этот период было организовано ряд экспедиций и встреч с мастерами народного творчества, многие из которых приняли участие в работе декады, а их работы впоследствииполнили музейное собрание.

Более поздние коллекции музейного фонда были сформированы путем сбора экспонатов на предприятиях и учреждениях, банках, выездов в экспедиции, дарения частных граждан, краеведов, закупа, случайных находок. Последние годы фонды пополнились предметами связанные с историей Независимого Казахстана – государственной символикой, денежными знаками, орденами и медалями, марками, предметами современного быта, материалами по развитию космонавтики, спорта, мемориальными комплексами героев войны и труда, изделиями декоративно–прикладного искусства современных художников и мастеров народного творчества,

Богатая фондовая коллекция Центрального государственного музея Республики Казахстан благодаря усилиям и профессионализму художников–реставраторов подготовлена для популяризации и экспонирования.

Основными принципами научной реставрации и консервации являются:

- минимальное вмешательство в исторический материал произведения с максимальным его сохранением;
- обоснованность и определение любого реставрационного вмешательства;
- научность;
- археологическая реставрация;
- стилистическая реставрация;
- историзм.

Данные принципы реставрации и консервации строго соблюдаются в Центре реставрации ЦГМ РК, действующий с 1986 года. С момента создания отдела реставрации и консервации художники–реставраторы заложили основные методы реставрации памятников, разработанные на основе многолетней практики и нацеленные на системное изучение новых технологий в области реставрационного дела по разным видам материалов и предметов, в том числе работы с новыми материалами. В настоящее время в Центре реставрации работают 8 высококвалифицированных художников–реставраторов высшей категории по следующим направлениям: живопись, графика, керамика, ткани, коврово–войлочные изделия, дерево, кожа, кость и металл. Кроме того, художники–реставраторы принимают непосредственное участие в подготовке экспонатов к выставкам.

Реставраторы коврово–войлочных изделий отмечают, что экспонаты поступают в музей необработанные, сильно загрязненные, с множественными порезами, разрывами, утратами, пятнами неизвестного происхождения. Прежде чем приступить к реставрации экспонат фотографируют с лицевой и оборотной стороны, затем производят *обеспыливание* поверхности с помощью пылесоса, визуально изучают все повреждения и утраты. Далее проводится полное закрепление по всей поверхности экспоната, места утрат восполняются, подбираются нитки в тон, применяют в работе не только иглы, но и крючки. Поврежденные места восполняют цветными шерстяными некручеными нитками так, чтобы на поверхности образовались петельки, которые по окончании работы разрезают ножницами на высоте ворса. Только после этого приступают к сухой и влажной обработке, очистке экспоната мощными средствами, предварительно проведя пробную обработку небольшого малозаметного участка изделия. Весь процесс реставрации подробно описывается в паспорте реставрации и подтверждается фотографиями на каждом этапе.

Секреты профессионального мастерства художников–реставраторов музея раскрываются на отчетных выставках музея. Так, 19 марта 2021 года

накануне праздника весеннего обновления Наурыз была открыта выставка отреставрированных ковровых изделий на тему «Masaty dai qulpirǵan...» («Подобно расцветающему бархатистому плюшу...»).

Цель выставки: демонстрация многообразия традиционной казахской культуры ковроткачества на основе фондовых коллекций Центрального государственного музея Казахстана, а также сложной работы реставраторов музея по коврово–войлочным изделиям, вносящих неоценимый вклад в возрождение музейных ценностей.

На выставке «Masaty dai qulpirǵan...» была представлена уникальная коллекция традиционных казахских ковров южных, северных и западных регионов Казахстана. У посетителей появилась возможность сравнить не только характер, стиль и технику изготовления ковров в разных регионах Казахстана, но и увидеть все многообразие этого обязательного элемента убранства и интерьера традиционного жилища казахов – юрты, узнать их функциональное назначение. К тому же выставка раскрыла различные стороны и «секреты» работы мастеров–реставраторов, значимость их кропотливой работы, позволяющей наглядно увидеть весь сложный многоступенчатый процесс работы по восстановлению музейных предметов [6].

Наряду с успехами в реставрации музейных ценностей, в настоящее время в Республике Казахстан, существует и другие проблемы:

1. Проблема кадров: острая нехватка специалистов в области реставрации и консервации; необходимы научные эксперты (исследование и экспертиза произведений искусства), эксперты по физико–химическим методам исследования (химико–аналитические, оптико–химические, оптико–физические исследования произведений искусства) [7, с.166];

2. Проблема материального обеспечения лабораторий необходимым оборудованием.

Для решения существующих проблем предлагается:

- при творческих вузах Казахстана открыть специальность «художник–реставратор»;

– музеям страны своевременно ходатайствовать перед Министерством культуры об обеспечении профессиональными кадрами в деле реставрации и консервации культурного наследия;

– центрам реставрации своевременно оформлять заявки на приобретение реставрационного оборудования и материалов для реставрации.

В решении данных проблем имеет важное значение инициированный авторами в 2019 году проект «Реставрация без границ». Проект предполагает долгосрочное сотрудничество специалистов из Германии и реставраторов Казахстана в деле сохранения культурного наследия, а именно музейных ценностей.

Проект состоит из следующих этапов:

1. Обучение реставраторов Казахстана новым технологиям в реставрации на мастер–классах, проводимых специалистами из Германии.
2. Реставрация музейных ценностей освоенными новыми методами.
3. Выставка отреставрированных работ на тему «Возрожденные сокровища Казахстана».

На отчетной выставке будет продемонстрирован вклад специалистов из Германии в данный проект, а также каждый экспонат будет представлен в сопровождении дополнительного изображения, что дает возможность посетителю увидеть состояние экспоната до реставрации и воочию оценить результаты кропотливой работы художников–реставраторов. Реставрационные работы помогут не только сохранить, но и атрибутировать уникальные культурные ценности.

Список литературы

1. Баженова Н.А. Казахское народное ткачество // Полотно культур. Материалы международной конференции, посвященной 150–летию М.К. Ганди. Казахстанско–Индийский Фонд. – Алматы. – 2020. – 218 с.
2. Выставка «МАСАТЫДАЙ ҚҰЛПЫРҒАН...» [Электронный ресурс]: (на основе отреставрированных ковров и ковровых изделий из фондов ЦГМ РК) – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://csmrk.kz/index.php/mnu-exposition/mnu-zal-hludov/33-cat-vystavki/888-mat-kovry>

3. Казахское декоративно–прикладное искусство [Электронный ресурс] – Электрон. дан. – Режим доступа: // <https://izi.travel/ru/5619-kazahskoe-dekorativno-prikladnoe-iskusstvo/ru#4766-vorsovyy-kover-seredina-xx-veka-kzyl-ordinskaya-oblast/ru>

4. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. Альбом. Т.2. Алма–Ата: Онер,1987. — 288 с.

5. Сахариева У.Б. Традиционное ткачество Казахстана [Электронный ресурс] / У.Б. Сахариева. – Электрон. дан. – Режим доступа: https://decormaster.kz/st/kazaxskie_kovry.php

6. Центральный государственный музей Республики Казахстан. Путеводитель. Алматы: Imagio, 2003. – 105 с.

7. Mussakhanova M. Role of Restoration in Preserving Cultural Heritage Objects of Museums in Kazakhstan // Сборник материалов II Международной конференции в рамках V Международного культурного форума «Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация». – СПб: Институт имени И. Е. Репина, 2018 – С.162–168.

УДК 677.024.3, 069.01, 069.013, 746.1

Ткачество – текстильная техника

К. Мюллер–Радлофф

В статье раскрывается деятельность мастерских традиционного ручного ткачества, в которых проводится обучение взрослых и детей. Автор знакомит с опытом работы по возрождению ткацкого ремесла в различных регионах.

Ключевые слова: текстильная технология, искусство и ремёсла, традиция, туркменский ковёр, мароканский ковёр, килим, Азербайджанский национальный музей ковра.

Weaving – a textile technique that fascinates me again and again

Christine Muller–Radloff

The article reveals the activities of traditional hand–weaving workshops, which provide training for adults and children. The author introduces the experience of revival work of the weaving craft in various regions.

Key words: textile technology, art and crafts, tradition, Turkmen carpet, Moroccan carpet, kilim, Azerbaijan National Carpet Museum.

Я выросла в Йене, в бывшей ГДР, в районе, где не было текстильного центра. Однако в доме моего соседа была маленькая ткацкая мануфактура.

Каждый день с раннего детства я слышала хлопки ткацких станков. Летом я видела женщин, сидящих в саду за прялкой. Это заинтересовало меня настолько, что я получила от родителей в подарок детскую ткацкую рамку, на которой соткала свой первый килим для кукольного домика, а позже и наплечную сумку в стиле 1970–х годов.

Интерес к ткачеству подтолкнул меня к тому, что я решила изучать технологию текстиля и одежды в Техническом университете Дрездена. Изначально образование инженера–текстильщика предназначалось для работы в промышленности, но я чувствовала, что моё призвание – работа в музее. К счастью, сразу же после окончания университета мне удалось получить работу научного ассистента в реставрационном отделе музея этнографии в Лейпциге. В 1982 году в рамках моей дипломной работы [1], я исследовала древние перуанские текстильные фрагменты, проведя текстильно–технический анализ ткани и волокна. Для моей последующей работы это дало мне первую возможность познакомиться с тканями в самых разных техниках плетения. Они включали различные виды плоских переплетений, с дополнительными узорами уточных нитей, а также перешивочные [2] и двойные [3] переплетения. Были килимы, сделанные разными способами: с открытыми и закрытыми прорезями, а также с орнаментальными и животными мотивами. Позже я снова столкнулась с этой техникой в текстильных предметах Западной Азии.

О разнообразных техниках ткачества

В течение 40 лет моей работы в музее я познакомилась с текстильными тканями и изделиями почти из всех регионов мира. Используемые волокнистые материалы были очень разными. Наравне как с растительными, так и животными волокнами, в последнее время появились и синтетические волокна.

Другая интересная тема, которую я хотела бы затронуть, это разнообразие приспособлений, используемых для ткачества. Существуют инструменты для плетения с рамной конструкцией, а также другие, которые натягиваются только путем крепления к земле или телу. Формирование навеса также реализуется по–разному.



Ткацкий каркас бедуинской палатки

Для того чтобы сохранить искусство ткачества и возродить его понимание, мне было особенно важно донести эту технику текстильного ремесла до посетителей музея в практической форме. К сожалению, в наше индустриальное время эти знания и навыки как часть общего образования утрачены и сосредоточены только в узких кругах специалистов.

К примеру, в 1988 году я построила ткацкий каркас бедуинской палатки в виде полноразмерной функциональной модели для постоянной экспозиции в отделе Северной Африки Лейпцигского этнологического музея. Чуть позже эта же модель была использована для презентации на более крупном мероприятии для детей, на котором участники использовали ткацкие рамки с вращающимся пазом на практике. Впоследствии эти рамы также использовались в музее. [4]

Поскольку этот принцип не совсем соответствовал ткачеству тканей выставленных в музее, я решила для дальнейшей работы с детьми сделать квадратные деревянные рамки, поперек которых был установлен стержень с петлями для нижнего ряда нитей основы, с помощью которого можно было бы изготовить как текстиль, похожий на килим, так и ковер. Они использовались и в выставочной зоне как палатки североафриканских бедуинов, и в туркменской выставочной зоне для практики ковроткачества.



Мастер-класс для детей

Здесь же, в витрине уже несколько лет находилась модель ткацкой рамы оригинального размера, очень похожая на североафриканскую.



Квадратная деревянная рама со стержнем с нитяными петлями



Изготовление туркменского ковра

Дальнейшим шагом в этом направлении стала публикация в 1988 году о туркменских ковровых изделиях этнографического музея в Лейпциге [5] и выставка «Karakum – Kunst der Nomaden» (Каракум – искусство кочевников) с куратором по Западной Азии Ингой Зайверт [6] в 1993 году, где я отвечала за описание и оформление текстильной техники. На специальных мероприятиях

этой выставки туркменка, живущая в Германии, показывала, как можно сделать узелковый туркменский ковёр на самодельной горизонтальной ткацкой раме и на практике продемонстрировала эту технику.



Реконструкция ткацкого станка

Особенным проектом в 1990–х годах было наблюдение и видеодокументирование реконструкции ткацкого станка для выставки «Мосты Балкан» [7] пожилой парой из Болгарии, которые принадлежали к этнической группе греческих каракаччан [8]. Каждое лето они пасли стадо овец на горных лугах. На выставке эта пожилая пара построила станок для демонстрации ткачества из дерева и некоторых специальных деталей, которые они привезли с собой.



Палочное и круговое плетение

Другим проектом была реконструкция рамы для плетения досок [9] из Туниса и создание устройства для демонстрации этой техники, которая была использована для этой выставки. В ходе исследования я обнаружила, что этот способ плетения лент известен давно и во многих регионах, в том числе в Северной Африке и на Кавказе, а также был известен уже скандинавским викингам. В декоративно–прикладном искусстве несколько десятилетий назад эта техника также пережила свой ренессанс. Я сделала свою собственную модель на основе инструкций по рукоделию [10].

Сбор информации по работе в качестве реставратора

Для того, чтобы иметь представление о различных возможностях текстильной техники, включая ткачество и текстильных музейных предметов, мной был создан цифровой список предметов с инвентарными номерами из этнографических музеев Дрездена и Лейпцига.

Параллельно я также собирала изображения различных типов ткацких станков и техник по всему миру, чтобы использовать их в качестве справочного материала. О необходимости этих знаний для работы в музее я выступила с докладом на международной конференции в Афинах в 2004 году [11].



Ткачество на дощечках

В процессе у меня была возможность познакомиться с разнообразными вариантами плетения: так называемым палочным и круговым плетением, а также плетением на ткацкой раме с вращающимся деревом с прорезями для продевания нитей, как уже было описано выше.



Реставрация марокканского ковра

Различные стажировки были необходимы для того, чтобы освоить специфику методов реставрации тканых музейных предметов [12]. Метод, которому я научилась – закрепление хрупких фрагментов ткани путем пришивания их к текстильной основе. Они служат не только для сохранения впечатляющих перуанских тканей доколумбовой эпохи, но и тканей из других регионов мира. В настоящее время я реставрирую очень редкий узелковый ковер из Марокко.

Передача знаний молодёжи

Помимо мероприятий с детьми в музее, в последние годы я курирую стажеров из средней технической школы в Дрездене [13]. Среди текстильных техник, которым я их обучаю, всегда есть часть, где они сами пробуют различные виды ткачества на ткацкой раме. Результатом этой работы служит приобретение знания о производстве текстиля, а также уважения к рукоделию. Очень часто молодые люди не могут себе представить, что что-то подобное можно сделать своими руками.



Фото 11: изделие стажёра

В 1987 году на конференции реставраторов текстиля ГДР в Музее Дамаска в Гросшённау [14] у меня был доклад на тему «Как обращаться с коврами» в Лейпцигском этнографическом музее.

В Азербайджанском национальном музее ковра в Баку в 2016 году на мастер-классе я научила

молодых участников реставрационной технике пришивания на текстильную основу для закрепления хрупких тканей. При этом мною было подчёркнуто, что в данной работе важно учитывать свойства тканого текстиля с его физическими особенностями.

Что значит для меня ткачество?

Прежде всего это мои воспоминания детства, так как в соседнем доме у нас была мастерская ручного ткачества. В 1970–х годах мною была сделана сумочка на ткацкой раме для детей. В конце 1980–х годов я занималась музейными образовательными мероприятиями, реконструировала и создавала ткацкие рамы в бедуинском стиле и презентовала их в детском музее в 1988 году. Моя дипломная работа была завершена в 1982 году в Техническом университете Дрездена. Мои путешествия в Перу, Турцию, Азербайджан, Туркменистан и Японию я сопровождала фото– и видеозаписями по техникам текстиля из этих регионов. Также в свободное от работы время я провожу на своём собственном ткацком станке в Верхней Лужице, где когда–то был важный центр ткачества. Важным пунктом моей деятельности является исследование и сохранение ценных фрагментов ткани в музее. Ткачество – это интересная и разнообразная текстильная техника и одновременно расслабляющее занятие, в котором мне нравится экспериментировать на собственном ткацком станке. Для меня это своего рода медитация, особенно с музыкой. С моей точки зрения очень важно и необходимо сохранять это традиционное ремесло и передавать его будущим поколениям.



Мой ткацкий станок в Верхней Лужице

Список литературы

1. Müller, Chr. Faserbestimmung und Untersuchungen zur Verarbeitungs- und Verzierungstechnik archäologischer Textilfunde aus Südamerika. Diplomarbeit. TU Dresden 1982, русс. Мюллер, Кр. Определение волокон и изучение методов обработки и декорирования археологических текстильных находок из Южной Америки. Дипломная работа. Технический университет. Дрезден. 1982.

2. www.rdklabor.de/wiki/Drehergewebe

„auf beiden Seiten zu verwendender Stoff, der dadurch entsteht, dass zwei Gewebe so miteinander verbunden sind, dass die Fäden des einen Gewebes stellenweise in das andere greifen“. „Ткань, которая используется с обеих сторон в результате того, что две ткани соединяются друг с другом таким образом, что нити одной ткани проникают в другую“.

3. www.duden.de/rechtschreibung/Doppelgewebe

4. Müller Chr. Wie weben die Frauen der Beduinen. Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Leipzig. Heft 55. S. 42–43, рус. Мюллер, Кр., Как плетут бедуинские женщины. Сообщения Этнографического музея Лейпцига. Выпуск 55. с. 42–43.

5. Müller Chr./ I. Seiwert. Turkmenische Teppicherzeugnisse im Grassmuseum Leipzig. Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig. Bd. XXXIX. S.14–37, рус. Мюллер Кр. Зайверт И. Туркменские ковровые изделия в Грассимусее Лейпцига. Ежегодник Этнографического музея Лейпцига. Том XXXIX. с. 14–37.

6. https://de.wikipedia.org/wiki/Inge_Seiwert

7. Ausstellung „Brücken des Balkan“. Hohnfelden. 1999. русс. выставка «Мосты Балкана». Хонфельден. 1999.

8. <https://de.wikipedia.org/wiki/Sarakatsanen>

9. <https://de.wikipedia.org/wiki/Brettchenweben>

10. Brettchenweben. Handarbeitsanleitung. Verlag der Frau. o.J., русс. Ткачество на дощечках. Инструкция по рукоделию. Издательство женщина. (Без указания года)

11. Müller–Radloff Chr., Is the knowledge of the textile technique in detail important for the restoration of textile objects? ICOM–CC Textile Working Group Interim Meeting, Athen 2004, русс. Мюллер–Радлофф, Кр. Важно ли знание текстильной техники для реставрации текстильных предметов? Заседание рабочей группы ИКОМ–КС по текстилю. Афины, 2004.

12. 1994 – Praktikum bei Textilrestauratorin Frau Renate Strelow. Ethnologischen Museum. Berlin; 2009 Workshop zur Restaurierung altperuanischer gewebter Textilfragmente in Lima. Peru, русс. 1994 – Практика у реставратора текстиля Ренаты Стрелов. Этнологический музей. Берлин; 2009 – Мастер–класс по реставрации древних перуанских тканых фрагментов текстиля в Лиме. Перу.

13. <http://www.bs2-dlg.de/meine-ausbildung/fachoberschule.php>

14. Deutsches Damast- & Frottiermuseum: www.ddfm.de

УДК 745.522.2 (477.75)

О возрождении крымско–татарского килима (из опыта работы)

М.Ю. Чурлу

В статье раскрывается уникальный опыт работы по возрождению крымско–татарского килима в Узбекистане в 1980–е годы, в Крыму – в 1990–е годы. Собранные автором в ходе экспедиций образцы килимов позволили восстановить традиционные технологии ткачества, выявить названия орнаментов, расшифровать их значение. Описывается деятельность по продвижению изделий на внутренний и внешний рынок.

Ключевые слова: крымско–татарское искусство, ткачество, килим, обучающая программа, орнамент, мастер, выставка, рынок.

On the revival of the Crimean Tatar kilim (from work experience)

M.Y. Churlu

The article is about the unique experience of revival work on the Crimean Tatar kilim in Uzbekistan in the 1980s, and in the Crimea in the 1990s. The collected kilim samples during the expeditions allowed the author to restore traditional weaving technologies, identify the names of ornaments, and decipher their meaning. Also there is described the activities for the promotion of products to the domestic and foreign markets.

Keywords: Crimean Tatar art, weaving, kilim, training program, ornament, master, exhibition, market.

Нам суждено было открыть в Узбекистане в конце 1980–х в местах высылки неизвестный ранее исследователям вид традиционного крымско–татарского ткачества – ткачество килимов.

Крымские татарки из сел Восточного Крыма ткали традиционные килимы, составляющие обязательный элемент приданого невесты. Мною была предпринята экспедиция в село Палванташ Андижанской области, в котором проживали и ткали мастерицы. Собранный на слайды материал послужил основой для начальной систематизации орнаментов и для проведения второй экспедиции, которая была организована в 1994 году в селах Судакского района Восточного Крыма.

В результате второй экспедиции было собрано около 80 фото килимов, вытканых до войны и во второй половине XX века в Узбекистане в условиях ссылки. В ходе исследования были записаны названия орнаментов, были обнаружены пожилые мастерицы, которые владели традиционными технологиями ткачества.





Фото экспедиции 1994 года

Возникла возможность возродить этот вид народного искусства посредством реализации проекта на средства донорского гранта. Такой проект был написан и защищен директором Крымско–татарской художественной галереи Фатимой Асановой. Финансы для его выполнения в 1995 году начал выделять Американский донорский фонд COUNTERPART. На эти средства было арендовано помещение в г. Судак. По старому образцу были выполнены традиционные узкие горизонтальные ткацкие станки, которые разместили в арендованном помещении, основав ткацкий цех. Из разных уголков Крыма было создано около 60 женщин–добровольцев, которые получили возможность проживать и обучаться в Судаке под руководством двух пожилых мастериц.



Мастерицы, которые обучали участниц проекта, Аише Абла и Амиде Шерфе



Участницы проекта

Однако вскоре проект застопорился, т. к. руководитель проекта Фатима Асанова не обладала художественными знаниями, необходимыми для его успешного завершения.

Научившись технологии ткачества и воспроизведению двух орнаментов, которые еще помнили инструкторы, участницы курсов не способны были создать полноценное художественное произведение. Пряжа, которой пользовались ткачи, была синтетической черного, белого, бордового и голубого цветов. Одним из требований к проекту со стороны доноров – было применение натуральной шерстяной пряжи и растительных красителей для окраски пряжи. В силу сложившихся обстоятельств руководство донорского фонда COUNTERPART назначила менеджером проекта другого человека, который пригласил нас решать возникшие проблемы. Нами была составлена новая программа обучения, которая включала в себя изучение элементов орнамента, построение орнаментальных композиций традиционного килима, практику крашения шерстяной пряжи растительными красителями. Были созданы

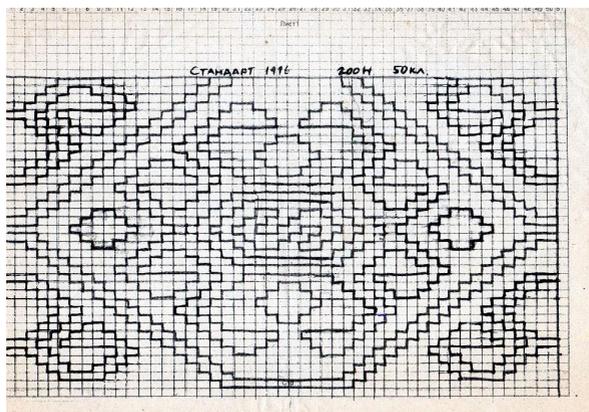
технические шаблоны для многих орнаментов; издано пособие по технологиям натурального крашения.



Группа участников проекта, обученная крашению натуральными красителями. Пособие по технологиям натурального крашения



Упражнения по созданию цветowych вариантов решения традиционных композиций, выполненные участниками проекта



Технический шаблон традиционного орнамента, рассчитанный на 200 ниток основы. Модуль-клеточка рассчитан на 4 нити основы и 4 нити утка



Образцы первых килимов

В начале 1996 года появились первые образцы вытканых полностью традиционных килимов. Менеджер проекта, не будучи художником, посчитала, что в моём художественном руководстве уже нет необходимости, и настал звездный час, связанный с коммерцией. Однако эти расчеты не оправдались.

Необходимо было повышать художественный уровень и ассортимент продукции, научиться ее продавать. Весной 1996 года руководство донорского фонда COUNTERPART назначает нас менеджером этого проекта. По селам Крыма были развезены ткацкие станки для обученных мастериц. В селе Верхоречье Бахчисарайского района был создан красильный цех, который снабжал всех мастериц Крыма окрашенной растениями пряжей. Было закуплено достаточное количество пряжи и красителей. Были распределены заказы для мастериц и оплачено в долларах за каждый исполненный квадратный метр. Через несколько месяцев в Киеве состоялась выставка килимов как отчет о проделанной в рамках проекта работы. На встрече с донорами от патронессы фонда Элизабет Сильверстейн был получен первый заказ на изготовление огромного, самого большого в мире килима размером 24 кв. м., который мастерица из села Орловка Раздольненского района Шефика Баймамбетова выткала за 6 месяцев. Мастерица великолепно справилась с задачей, идеально состыковав по орнаменту 6 шестиметровых полос и не

повторив ни одной цветовой комбинации внутри ромба – основного орнаментального мотива.



Мастерица Шефика Баймамбетова (справа)

Осенью 1996 года он и многие другие килимы были показаны на первой выставке крымско–татарских килимов в выставочном зале Союза художников Крыма в Симферополе.



Самый большой килим на свете (6x4 м.), вытканый Шефикой Баймамбетовой. На выставке в выставочном зале СХ Крыма. Симферополь. 1996 г



Выставка килимов. Выставочный зал СХ Крыма. Симферополь.1996 год

Так закончилась первая фаза по возрождению народного искусства. Мы научились использовать экологически чистые материалы, создавать из них качественные художественные произведения, основанные на традиционных технологиях, традиционных орнаментах и принципах импровизации цветом. Наступила следующая, как оказалось, более сложная и трудная фаза по продвижению нашего продукта в жизнь, по созданию замкнутого цикла «производство – потребление».

Каковы уроки первого проекта?

Из 60 обученных участниц ткать осталось 10. Через пару лет молодые девушки, участницы проекта, вышли замуж, в результате чего не смогли далее продолжать работу. Осталось 2 мастерицы среднего возраста Шефика Баймамбетова и Нияра Решатова из села Орловка Раздольненского района Крыма, которые с детьми, подростками (помощниками по хозяйству), на протяжении десятка лет ткали килимы. На их плечи легла забота о сохранности этого ремесла.



Мастерицы Шефика Баймамабетова и Нияра Решатова, которые поддерживали ремесло на протяжении десятка лет

Самым трудным оказалось то, что наша постсоветская публика не была готова потреблять продукцию, отвечающую высшим стандартам мирового качества. Найти покупателя, способного оплатить затраты ручного художественного труда оказалось крайне сложно. Необходимо было искать выход из этой ситуации для того, чтобы процесс ткачества не прекращался и усилия, потраченные на восстановление этого вида народного творчества, не были напрасными. С одной стороны были предприняты действия, чтобы разнообразить ассортимент килимной продукции, а с другой стороны – было необходимо расширить географию предложений, участвуя во всевозможных ярмарках и фестивалях как в Украине, так и за рубежом, оставлять килимы на реализацию в художественных салонах Киева. Ассортимент был расширен за счет изготовления подушек различных форм и размеров, молитвенных ковриков, тканых рюкзачков и шапочек.



Подушки, шапочки, сумки, каллиграфическая композиция



Молитвенные коврики



Выставка в галерее Коло. Киев



Килим и подушки в интерьерах кафе «Мераба». Гурзуф





Крымско–татарские килимы в жилых интерьерах

Помимо заказов на килимы для жилых и общественных интерьеров, были экзотические заказы. Президент Украины Виктор Ющенко заказал крымско–татарский килим в свою коллекцию, а художник Илья Чичкан предложил создать совместную работу на тему «Йозеф Бойс в Крыму».



Трехполосный килим, выполненный мастерицей Шефики Баймамбетовой, по заказу В. Ющенко



Композиции на тему «Йозеф Бойс». Авторы эскизов Илья Чичкан и Мамут Чурлу. Исполнитель Шефика Баймамбетова

В 2007 году обе мастерицы по причине ослабления зрения не смогли более продолжать выполнять ткацкие работы и на смену пришла их ученица Сабрие Эюпова из села Вересаево Сакского района, которая ткёт и поныне, обучив ремеслу двоих своих односельчанок: Любовь Сторчак, Леннуру Джемилову.



Мастерицы Любовь Сторчак, Сабрие Эюпова, Деннура Джемилова

Новые мастерицы внесли в традиционное искусство своё ощущение цвета, используя богатые возможности палитры натурального крашения.



Современные килимы

С конца 1990–х покраска шерстяной пряжи растительными красителями осуществлялась у нас на дому. В это время во время наших поездок в Германию был установлен контакт с магазином, торгующим всеми основными натуральными красителями, и мы получили возможность окрашивать пряжу при помощи индиго, кошенили и кампешевого дерева, восполняя недостающую палитру холодных цветов.



Шерстяная пряжа, окрашенная растительными красителями

Современные мастерицы владеют традиционным приёмом цветовой аранжировки, меняя комбинацию цвета при повторении мотивов орнамента.



Современный килим

Крымско–татарские килимы – неперенные участники всех ежегодных выставок проекта «Крымский стиль». С 2014 года в Крыму начали появляться магазины по продаже национальной продукции, в ассортименте которых присутствует килимная продукция. В настоящее время большую роль в продвижении продукции ткачества имеет интернет, давая возможность просвещать широкую общественность через социальные сети. Хозяин этномагазина Зубеир Кадри Заде выставил в социальной сети Facebook в рекламных целях фото современных интерьеров, с вставленными в них в при помощи фотшопа килимами.



Крымско–татарские килимы в современных жилых интерьерах

В настоящее время нами расшифровано значение всех элементов килимного орнамента, которые являются магическими знаками продолжения рода и его защиты. Создан рекламный текст на русском и английском, поясняющий значение ручного килима и его отличие от машинного.

Важной составляющей нашей программы является организация работы мастериц, стимулирующая их деятельность:

1. Станок, установленный в доме, позволяет использовать любое удобное и свободное для нее время.
2. Мастерицы снабжаются нитями основы, шерстяной пряжей, покрашенной натуральными красителями.

3. Изготовитель получает вознаграждение за свой труд в долларах США непосредственно после сдачи килима.

На протяжении десятка лет мастера получали вознаграждение за свой труд после продажи килима, отдавая своё произведение под реализацию. В настоящее время мастерицы, сдавая нам готовый килим, сразу получают оплату в размере 50 долларов США за 1 кв. м. Это помимо наслаждения от творческой самореализации является мощным стимулом для такого рода деятельности.

Список литературы

1. Боданинский, У.А. Производство из шерсти у крымских татар – Крым. М. – Л.: Госиздат, 1928. Вып 11 (16). – С. 67 – 85.
2. Чурлу, М. Ю. Декоративное рисование и аппликация по мотивам крымскотатарского орнамента в детском саду. – Симферополь. – Крымучпедгиз, 1996.
3. Чурлу, М. Ю. Крымскотатарский килим // Народне мистецтво. – 2003. – № 3–4.
4. Чурлу, М. Ю. Крымскотатарский килим // Qasevet. – 2010. – № 36.
5. Чурлу, М. Ю. Крымскотатарский килим // Qasevet. – 1996. – № 1.
6. Чурлу М. Ю. Окраска шерстяной пряжи растительными красителями. – Симферополь, 1995.
7. Чурлу М. Ю. Этнокультурный код крымскотатарского орнамента // Традиционная культура крымских татар. Этнокрым. 1 выпуск. – Симферополь, 2018. – 118 с.

ТКАЧЕСТВО В СФЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ВОСПИТАНИЯ

УДК 37.032

Народное художественное творчество как фактор формирования у студентов ВУЗа ценностного отношения к родине

Р.И. Салахова, Р.Ф. Салахов

В статье рассматривается применение традиций народного художественного творчества – ткачества татар, как средство воспитания ценностного отношения студентов к культуре своего народа. Дан обзор взглядов отечественных и зарубежных ученых на проблему аксиологического воспитания, который связан с духовностью, интеллектуальностью, толерантностью молодого поколения. Использование потенциала древнего ремесла в целях привития молодежи чувства патриотизма, гордости за свой народ, за свою страну и т.п. оправдывает все ожидания. В связи с этим авторы обосновывают, что данный пласт культуры открывает перед исследователем широкий спектр проблем, связанных с актуализацией системы ценностей и ориентиров этнокультурного коллектива, обосновывая роль народного художественного творчества в воспитании студентов и формирования ценностного отношения к Родине в вузе.

Ключевые слова: традиционная культура, аксиологическое воспитание, ценностное отношение к Родине, народные художественные промыслы, национальные традиции, ручное ткачество (келэм).

Folk art as an affected factor to form a valuable attitude to homeland among university students

R.I. Salakhova, R.F. Salakhov

The article is about the using folk art traditions of the Tatars as a means of education to form student's valuable attitude towards the culture of their people. There is an overview of domestic and foreign scientist's views on the problem of axiological education, which is connected with spirituality, intellectuality, and tolerance of the younger generation. There is everything expected for the using the potential of the ancient craft in order to instill to youth a sense of patriotism, pride for their country and people. The authors substantiate the fact that this part of culture opens up a wide range of problems for the researcher. It's related to the actualization of the values and guidelines system of the ethno-cultural group, substantiating the

role of folk art in education and the formation a value attitude towards the Motherland of students in University.

Keywords: traditional culture, axiological education, value attitude to the Motherland, folk arts and crafts, national traditions, hand weaving (kelem).

Сегодня в условиях пандемии коронавируса проблемы изучения и трансляции традиционной культуры народов стали более актуальны. А.А. Миролубов считает, что главной задачей иноязычного образования должно быть духовное совершенствование учащихся на базе новой культуры в ее диалоге с родной культурой [1]. В обществе большие надежды возлагаются на образование, так как культура является основой образования, где каждый человек относится к той или иной культурной общности, воспитание личности невозможно вне культуры.

Воспитание у молодых людей аксиологической культуры средствами возрождения народных традиций в российском обществе отражено в Федеральной программе Государственная программа «Развитие культуры». Цели подпрограммы: сохранение и повышение востребованности культурного и исторического наследия [2]. Молодое поколение должно понимать значимость культуры своего народа и оценить ее, иначе формируется личность неопределенной культуры, существо без корней, без роду, без племени. Такие люди лишаются жизненно важных моральных ориентиров – представления о совести, чести, доброте, милосердии, взаимоуважении, взаимопомощи и т.п.

Необходимость формирования патриотизма среди молодежи сегодня провозглашается во многих нормативно–правовых актах, проектах и публикациях, стратегических программах. Ныне действующая государственная программа «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2016–2020 годы» (подобная программа действует с 2001 года) состоит из нескольких разделов: информационный, научно–исследовательский, методический, разделы, направленные на усовершенствование методов и форм работы в сфере патриотического воспитания. Цель данной программы – внедрение инновационного подхода в совершенствовании системы

патриотического воспитания и приведение её в соответствие с новыми историческими реалиями развития российского общества [5].

Анализ научной литературы свидетельствует о том, что проблема развития ценностных ориентаций молодежи привлекает внимание многих ученых. Разрабатываются методологические основы ценностных в трудах Л.М.Архангельского, М.В. Богуславского, Е.В. Бондаревской и др.; исследуются различные аспекты развития, ценностных ориентаций (в работах Т.К. Ахаян, Л.А. Йовайша, Т.Н. Мальковской т.д.; ценностные ориентации личности на различных возрастных этапах раскрываются в Н.А. Григорьевой, Э.В. Зауторовой, Комаровой и др. [3].

Нас эта тема тоже не оставила равнодушной и мы в своей деятельности, опираясь на Государственную программу «Развитие культуры», разработали свою методику работы по воспитанию аксиологической культуры у молодого поколения в рамках учебных дисциплин «Ткачество», «Гобелен», «Народные промыслы», «Декоративно–прикладное искусство», где изучаются особенности местных традиций узорного ткачества татар и тюркского мира. Содержание разработанных программ и их реализация содействует пробуждению интереса к культуре своей Родины, истокам народного творчества, формированию мировоззрения у студентов.

Более подробно обратим внимание на дисциплину «Ткачество». Древнее ремесло – ткачество (келэм), выступает как хранитель накопленного жизненного опыта народа, отражающего эстетические вкусы и взгляды, предпочтения этноса. В эпоху цифровизации и технологизации общественной жизни крайне важно обращаться к многовековому народному опыту, т.е. к традиционной культуре и педагогической мысли народа – к уникальной силе, которая способна противостоять разнообразным агрессивным течениям в обществе, в центре которой всегда была гуманистическая идея воспитания духовно-здорового потомства и ценности жизни человека.

У истоков развития ткачества в нашем институте стояла преподаватель, энтузиаст своего дела Еремина Валентина Маркеловна, член Палаты народных

промыслов и ремесел РТ. Она преподавала студентам ткачество и гобелен, по её инициативе Этнокультурный центр КазГИК был оборудован ткацкими станками, приспособлениями для ткачества поясов, элементов костюма и аксессуаров народов Поволжья. Валентина Маркеловна активно занималась и успешно реализовывала авторские программы дополнительного образования КазГИК: «Семейный творческий проект», «Университет третьего возраста». Ее грамотная методическая работа позволяла вести на протяжении трех лет обучающие курсы и после окончания обучения ткачеству, вдохновляя учеников, она продолжала заниматься с ними в клубах любителей ремёсел. Всегда принимала активное участие в общественной и культурной жизни факультета.

С 2009 по 2019 годы под руководством преподавателя Зайцевой Ирины Ивановны студенты продолжали овладевать навыками ткачества. За все время преподавания она неизменно служила развитию культуры, образованию, духовно–нравственному воспитанию и молодежи. Темой ее исследования была «Роль ручного ткачества в гармоническом развитии подрастающего поколения». Ирина Ивановна изучала и практиковала методы гуманно–личностного подхода к студентам и, обучая ручному узорному ремеслу, побуждала их задумываться о глубоких смыслах традиционного орнамента народов Поволжья. Под ее руководством студенты выполняли творческие и выпускные квалификационные работы, в которых они внимательно исследовали стилистические особенности, семантику и семиотику орнаментальных мотивов в традиционном ткачестве.

В настоящее время в рамках Инжинирингового центра по направлению дизайна костюма и аксессуаров находятся в рабочем состоянии три ткацких станка, на которых в рамках учебных дисциплин и во внеурочное время студенты–дизайнеры изучают древнее ремесло – «келэм». В настоящее время продолжает обучать студентов старший преподаватель Ольга Викторовна Гуськова.

Также по ручному ткачеству под руководством доцента Р.И. Салаховой идут поиски по разработке методологических основ ручного ткачества и содержательной базы реализации инновационных программ по художественному воспитанию молодежи с учетом традиций местных национальных и этнических культур. Они направлены на глубокое познание основы народного художественного творчества, а также приобретение необходимых знаний и способностей творческого самовыражения молодого поколения. Для этого нужно создавать условия для формирования устойчивых ценностных отношений к действительности: заполнять память разнообразными художественными впечатлениями, представлениями и образами. Такого рода образовательный процесс дает не только разностороннюю ценностную ориентацию в культурной сфере, но и открывает простор для проявления индивидуальных интересов и склонностей. Постепенно в сознании молодого человека складывается ценностный культурный иммунитет, основанный на традициях народной культуры.

Таким образом, содержательный пласт ценности, например, ткачества, который опирается на традиции позитивного преобразования окружающей действительности, способствует развитию духовной культуры молодых людей через язык своего народа и культуру с ее национальной и этнической самобытностью. Формирование ценностных отношений к природе, человеку, национальному характеру своего социума, непреходящим нравственным и культурным ценностям есть эффективный путь художественного воспитания личности, развития как его эстетических вкусов, так и нравственных норм.

В основе любви к Родине всегда лежит осознание того культурного наследия, традиций, литературы, искусства, науки, что веками вырабатываются народом.

Истинная, деятельная любовь к своей стране выражается часто именно в повседневной, подчас кропотливой и трудной работе. Эта любовь выражается также в стремлении к улучшению своей Родины; она связана с желанием создавать более благоприятные условия для ее существования и оберегать от

всевозможных социальных катаклизмов. Бережное отношение к своей Отчизне обязательно предполагает деятельностный характер, который проявляется в желании не просто приносить пользу, а максимально использовать свое призвание в любой сфере, чтобы способствовать ее процветанию.

Для каждого молодого человека значимо знание истории своей малой Родины. Большой интерес у молодежи нашей республики Татарстан вызывает, например, национальная культура татар, связанная с высоким развитием живописных качеств во всех видах народного творчества. Узорное ткачество – древнейшее ремесло татарского народа, обрело свой «этнографический облик татарского ткачества сложился в течение долгого времени и под воздействием многообразных причинно–обусловленных факторов: природно–климатических, исторических, социально–экономических и др.» [2]. Вследствие этого возникло сложное многокомпонентное содержание ткачества, в котором наряду с общими для всех народов региона традиционными параметрами, наблюдались многовариативные, зачастую локальные, этнографические реалии в самых разнообразных сочетаниях, устойчивые метки этнической этники. В связи с этим, как нам представляется, народные традиции в контексте народных художественных промыслов в наше время являются важным фактором в формировании высоко нравственной, культурно–образованной личности.

В рамках подготовки к Международному симпозиуму «Искусство ткачества в тюркском мире: история и современность», посвященному 100–летию со дня рождения основоположника татарского искусствоведения Ф.Х. Валеева, в июне месяце 2021 года в с. Перевальное Симферопольского района Республики Крым преподаватели, научные сотрудники музеев, художники и мастера Республики Татарстан освоили интенсивный курс по изучению уникального опыта возрождения ткачества и приемам экологически натурального крашения по международным стандартам под руководством известного художника, члена Национального Союза художников Украины и России, заслуженного художника Украины Мамута Чурлу. Аналогичные культурные мероприятия, организованные по инициативе известного

искусствоведа Р.Р. Султановой при поддержке Министерства культуры РТ, считаем, будут способствовать не только популяризации искусства ткачества в тюркском мире, но и росту взаимного уважения к традициям и культурам разных народов России (тюркских, славянских, финно–угорских и т. д.), пониманию этого вида искусства как важнейшей части мировой культуры, и конечно, послужат совершенствованию образовательных программ и стимулированию творчества мастеров нового поколения.

Восстановить в полном объеме названия узоров в традиционном ткачестве практически уже невозможно, но благодаря интенсивному курсу в мастерской у Мамута Чурлу слушателям была представлена возможность освоить уникальные способы и секреты натурального окрашивания, рассмотреть философские и символические значения крымско–татарских узоров в композиционном построении, колорите, способах выполнения. На уникальных мастер–классах по ткачеству опытных крымско–татарских ткачих мы проследили живую преемственность художественных и технических приемов, возникших и развившихся в далеком прошлом в материальной культуре крымско–татарского народа. Полученный нами новый опыт и знания позволят нам в дальнейшем экспериментировать с разными техниками и материалами, по–новому взглянуть на традиционный татарский орнамент, находить новые способы и формы применения в современном творчестве и в обучении инновациям молодого поколения.

Таким образом, дисциплина «ткачество», преподаваемая в Казанском государственном институте культуры, служит примером эффективного способом развития у студентов ценностного отношения к Родине, т.к. имеет глубокий нравственный потенциал для воспитания у молодых людей патриотичности и уважения к национальным видам ручного творчества, хранящим историю народа, а также для оказания помощи студентам в выборе лично–значимых ценностных ориентаций.

Однако, чтобы сформировать у молодежи осознанное отношение к своей Родине, воспитать национальное самосознание и патриотические качества,

расширить их знания об истории и культуре родного края, о народном художественном творчестве своих земляков, педагогу необходимо и самому обладать такими качествами, как гражданственность и высокая культура, проявлять высокую нравственность и искренне любить свой родной край.

Список литературы

1. Зиновьев, В.П. Российский патриотизм сегодня // Русин, 2015. – №2 (40). – С.8.
2. Сафина Ф.Ш. Ткачество татар Поволжья и Урала. Историко–этнографический атлас татарского народа. – Казань: Изд–во «Фэн», 1996. – 206 с.
3. Явгильдина З.М., Салахова Р.И., Салахов Р.Ф. Формирование ценностного отношения молодежи к Родине средствами народных художественных промыслов: теоретико–методологический аспект: монография / З.М. Явгильдина, Р.И. Салахова, Р.Ф. Салахов. – Казань: Издательство Казанского университета, 2017. – 174 с.
4. Действующая редакция госпрограммы «Развитие культуры». [Электронный ресурс] Утверждена постановлением Правительства от 15 апреля 2014 года №317. – Режим доступа: <https://programs.gov.ru/Portal/program/11/passport>.
5. Постановление Правительства РФ от 30.12.2015 № 1493 (ред. от 13.10.2017) О государственной программе «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2016 – 2020 годы» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.pravo.gov.ru>, 04.01.2016 (дата обращения: 09.11.2018).

УДК 746.1 (574)

Синтез традиций народного и современного в художественном ткачестве Казахстана

Ф. С. Самарканова

Статья посвящена вопросу внедрения традиций казахского ковроткачества в рамках программы сохранения культурного наследия в целях подготовки будущих профессиональных специалистов в области декоративно–прикладного искусства. Рассматривается вопрос о необходимости включения в учебно–методический комплекс дисциплины по изучению казахского декоративно–прикладного искусства с сохранением технологии изготовления

первичных исторических аналогов. Ставится ряд вопросов, связанных с задачей сохранения национальных традиций в процессе обучения дисциплин декоративно–прикладного искусства.

Ключевые слова: декоративно–прикладное искусство, духовное наследие, традиционные ремесла, народные мастера, художественное ткачество

Traditions synthesis of modern and folk in art weaving of Kazakhstan

F.S. Samarkanova

The article is about the issue of introducing the traditions of Kazakh carpet weaving within the program for the preservation of cultural heritage. This program is being carried out in order to train future professional specialists in the field of decorative and applied arts. The breaking question is to include some classes on preservation of the making technology of primary historical analogs in the educational–methodological complex. A number of questions are raised related to the task of preserving national traditions in the process of teaching the classes of decorative and applied arts.

Key words: arts and crafts, spiritual heritage, traditional crafts, folk craftsmen, art weaving.

Художественное ткачество, как один из видов декоративно–прикладного искусства, создающий предметы утилитарного характера, нашел свое воплощение в изделиях художественного ковроткачества, плетения циновок. Данные произведения создавались руками мастеров в единичном экземпляре, и в этом и заключается их материальная и художественная ценность.

Декоративно–прикладное искусство разных народов имеет свои особенности, которые складывались на протяжении веков. Они находят свое отражение как в технике выполнения, так и в художественных формах, цвете, орнаментике, декорировании изделий декоративно – прикладного искусства.

Судя по различным археологическим находкам, история возникновения традиционного ткачества на территории Казахстана достаточно древняя. «Результаты археологических раскопок говорят о том, что еще в эпоху бронзы люди занимались прядением и ткачеством. Ткацкий станок и веретено использовали андроновские племена уже во II тысячелетии до нашей эры. В могильниках периода II тыс. до н.э. встречаются фрагменты различных изделий домашнего обихода, сотканых на ткацком станке из шерстяной и

растительной пряжи. В 1949 г. С. И. Руденко и М. П. Грязнов в горах Алтая благодаря успешным раскопкам обнаружили ковер, получивший название Пазырыкский. Этот ковер и фрагменты безворсовых килимов (5-й и 2-й курганы) считаются самыми древними находками, датируемым IV – III вв. до н. э. Было отмечено, что узоры на них очень близки к современным орнаментам алтайцев, казахов и тяньшанских киргизов» [1, с. 28].

Из века в век традиции народного декоративно – прикладного искусства казахов передавались от одного поколения к другому. Сегодня правильная передача традиций народных ремесел и промыслов является очень важной задачей в современном мире. Немаловажную роль в подготовке специалистов в области декоративно–прикладного искусства играет внедрение в учебный процесс занятий по традиционному ковроткачеству. Наряду с исконными казахскими ремеслами, в том числе войлочным текеметом, сырмаком, в учебном процессе изучается современная техника плетения гобелена.

Художником, который первым в Казахстане популяризовал технику гобелена был Курабек Тыныбеков (1947–1980 гг.) Он являлся выпускником Государственного института моды и искусства во Львове, искусство гобелена мастер привез из Украины. За свою короткую жизнь (всего 33 года), художник собрал не только старинные гобелены, но и возродил традиционную технику. Его работы размещены в крупнейших галереях мира [2].

Развитие творчества Тыныбекова напрямую связано не только с искусством гобеленов, но и традициями казахского ковроткачества. Ему удалось выразить национальную тематику в европейской технике изготовления шпалер. Его гобелены отличаются глубоким философским содержанием. В них преобладают элементы фольклора и казахского национального колорита. В композициях мы наблюдаем мотивы юрты, сюжеты казахского степного быта, ритмы и элементы казахского орнамента в свободной фантазийной форме.



Рис.1. Курасбек Тыныбеков. Гобелен «Вечность». 1970 г.



Рис.2. Курасбек Тыныбеков. Гобелен «Степная баллада», 1974 г. 200 x 300 см

На сегодняшний день работает целая плеяда казахстанских мастеров гобелена: К.Тыныбеков, Б.Заурбекова, И.Ярема, А.Бапанов, С.Бапанова, Л.А.Анисимова, К. Жубаниязова, С.Г. Иляева, А.Иханова, Е.П. Николаева, Н.И.Павленко, Б.Утепов, Ш.Кожуханов, М.Ф. Муканов, А.Ж.Жамхан и другие.

Данные художники черпают вдохновение в традициях национального народного ковроткачества.

Надо отметить, что в Казахстане подготовка художников по текстилю в рамках художественного образования в последние десятилетия развивается быстрыми темпами. Обучение идет по традиционным, так и современным видам ковроткачества во многих вузах художественного профиля: Казахская Национальная академия искусств им. Т.Жургенова, Казахский национальный университет искусств и др.

Развитие казахского прикладного искусства имеет большое значение, ведь с внедрением богатейшего духовного наследия в художественный образовательный процесс открываются более широкие возможности наглядно донести до мира уникальность и самобытность культуры казахского народа. 17 января 2014 года Первый Президент РК Н.А. Назарбаев в ежегодном Послании народу Казахстана предложил разработать и принять Патриотический акт «Мәңгілік Ел» («Вечная страна»). В нем была определена цель духовного возрождения нации по сохранению и популяризации богатейшего этнокультурного наследия.

Инициированные Первым Президентом Казахстана Нурсултаном Назарбаевым программа национального возрождения «Рухани жанғыру» (2017 год.), его программная статья «Семь граней Великой степи» (2018 г.) придали большой импульс возрождению народных ремесел. В рамках этнопедагогического образования студентам даются задания по воссозданию казахских ремесел в первоизданном виде в рамках работ СРС (самостоятельной работы студентов) и СРСП (самостоятельной работы студентов с преподавателем). Для этого даются практические задания по выполнению точных копий с исторических аналогов, то есть с произведений казахского традиционного искусства в области ковроткачества и художественного ткачества гобелена.

Эпоха возрождения казахской культуры, традиций, обычаев, ремесел ознаменовалось тем, что в образовательной системе страны особое внимание

стало уделяться проблемам эстетического воспитания и обучения, в творческих колледжах и вузах открылись факультеты прикладного искусства, были разработаны учебные дисциплины, образовательные программы, написаны пособия, учебники по различным направлениям казахского прикладного искусства.

Сегодня в высших учебных заведениях Казахстана ведется подготовка специалистов в различных областях прикладного национального искусства.

Художественное образование и эстетическое воспитание подрастающего поколения в Казахстане стало особой заботой государства. В 80-х годах XX столетия в Алматы открылась Республиканская детская художественная школа–интернат под руководством художника и педагога Улугбека Ибрагимова. В ней обучались и воспитывались юные художники из разных уголков Казахстана. В настоящее время Республиканская детская художественная школа–интернат и художественный колледж стали централизованной системой художественного образования. Затем была открыта Казахская национальная академия искусств, которая внесла значительный вклад в развитие художественного образования в Казахстане.

Эти учебные заведения открыли широкий путь для подготовки высококвалифицированных специалистов в области декоративно–прикладного искусства.

Республиканская детская художественная школа–интернат, художественный колледж и Казахская национальная художественная академия были объединены в единую образовательную систему, а учебный процесс осуществлялся из единого центра. Первыми студентами Академии стали лучшие выпускники художественного училища 1994 – 1995 учебного года. соответственно учащиеся Республиканской детской художественной школы–интерната приняты в художественное училище.

В столице Казахстана, в г. Нур-Султан, в 2010 году в Казахском национальном университете искусств на базе художественного факультета и колледжа была открыта специализация «Художественное ткачество».

В учебном процессе стали широко использовать программы по художественному ткачеству гобелена. В рамках образовательной программы, предназначенной для подготовки бакалавров искусства, для реализации образовательной программы «Декоративное искусство – Художественное ткачество» в КазНУИ готовят специалистов по квалификации «художник по текстилю», владеющих традиционными и современными технологиями и техниками ткачества.

Концепция образовательной программы сочетает в себе основные государственные требования к уровню подготовленности лиц, завершающих обучение в вузе и состоит из следующих циклов: ООД, БД и ПД для приобретения студентами профессиональных качеств, необходимых в практической, творческой и научно–исследовательской деятельности.

Колледж является структурным подразделением Республиканского государственного учреждения «Казахский национальный университет искусств» Министерства культуры и спорта Республики Казахстан. На сегодняшний день обучение ведется по специальности «ДПИ и народные промыслы», на котором особое место занимает традиционное национальная техника и специальность «народное ткачество».

Данные программы призваны возродить вековое наследие казахского народа и сохранить богатые традиции казахского национального прикладного искусства.

Студенты по образовательной программе «Художественное ткачество» в вузе и колледже получают практические навыки по овладению европейскими техниками художественного ткачества, как гобелен, а также изучают традиции казахского ковроткачества. Вместе с тем выполняют авторские изделия прикладного искусства с использованием казахских орнаментальных мотивов.

Важно также знание студентами отличительных особенностей изделий казахского прикладного искусства по региональным особенностям, художественным и техническим приемам, характеру орнаментации. Вместе с тем важно овладение соответствующими приспособлениями работы на станках.

Однако важной является задача передачи опыта будущим профессиональным специалистам декоративно–прикладного искусства, обучающимся в Казахстанских вузах и колледжах.

Через обучение особенностям народного декоративно–прикладного искусства можно привить ребенку любовь к собственной культуре и народным традициям. В ходе создания цветовой гаммы изделий декоративно – прикладного искусства обучающийся узнает, что каждый цвет имеет свою символику. Так, например, синий цвет символизирует небо; желтый – разум, память; зеленый – молодость, весну; черный – землю; белый – истину, радость, счастье; красный – солнце, огонь, жизнь. Студенты на занятиях узнают названия различных видов орнамента, их происхождение. Изучая внутреннее убранство юрты, обучающийся познает почти всё о казахском народном декоративно – прикладном искусстве, так как в юрте можно увидеть изделия всех видов казахского декоративно–прикладного искусства (мебель, кухонная утварь, оружие, конское снаряжение), а также изделия ковроткачества, войлоковаляния, чиеплетения и др.

Только после правильного овладения техникой традиционных казахских ремесел студент может начать творческие поиски по собственным авторским эскизам.

На сегодняшний день есть народные мастерицы, которые преподают небольшим группам учеников, передавая секреты мастерства традиционных казахских школ декоративно–прикладного искусства.

По дисциплине «Художественное ткачество» и «Производственное обучение» студенты в основном работают в технике гобелена.

Казахский национальный университет искусств по подготовки кадров в области искусства имеет лидирующие позиции. Многие годы студенты вуза принимают активное участие во многих международных и национальных конкурсах, где их работы заслуженно отмечаются дипломами гран–при и призовыми местами. Выпускники и студенты вуза: Кулахметова Айдана, Курмашева Ару, Кырыкбай Акерке, Алпысбаева Толганай, Сансызбай Айжан,

Айтбай Назерке, Тажиева Мариям, Тугумова Фатима, Алим Камила выиграли гран–при и являются лауреатами таких международных конкурсов, как: «Чудо Востока», «TESSAFEST», «SUONI DI PESARO» (Италия), «Magic stars of Prague» (Чехия) и др.

Студенты ежегодно проводят мастер–классы в рамках различных фестивалей и культурных мероприятий по ткачеству гобелена и др., а также принимают активное участие в художественных выставках университета и города Нур–Султан. После окончания выпускники поступают в магистратуру, преподают по профилю в художественных школах, школах и лицеях искусств, открывают свои частные студии и мастерские по декоративно–прикладному искусству.

Тем самым традиции казахского ковроткачества сохраняются и находят продолжение через интерпретацию народных традиций в современном прикладном искусстве Казахстана.



Рис. 3. Турунбекова А. Гобелен «Кен дала», 2019. Руководитель Кастеева Д.М.



Рис. 4. Алпысбава Т. Гобелен «Материнство», 2016. Руководитель Кастеева Д.М.



Рис.5. Хакимова А. Гобелен «Сокровище старины», 2018. Руководитель Серикбаева П.Ш.



Рис. 6. Жумагат Ф. Гобелен «Кочевка», 2017. Руководитель Самарканова Ф.С.

Список литературы

1. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. – Алма-Ата: Онер. Т. 1. – 1986. – 256 с.
2. В Шымкенте открылась выставка памяти Курасбека Тыныбекова [Электронный ресурс] <https://www.caravan.kz/art/v-shymkente-otkrylas-vystavka-pamyati-kurasbeka-tynybekova-11932>.
3. Баженова Н.А. Казахское народное ткачество // «Полотно культур» сборник статей под ред. Л.Г. Ерекешевой, А. Панде. – Алматы: Издательский дом «МИР», 2020. – 216 с.
4. Аргынбаев Х. Ремесла казахского народа. – Алма-Ата. – 1987. – с. 31.
5. Курасбек Тыныбеков. Алматы: Онер, 2007.

УДК 746.1(470.13)

Опыт сохранения и возрождения ткачества в Республике Коми через общественные организации

Н.И. Каракчиева, Э.А. Дмитрошина

В целях возрождения полузабытого ремесла и предоставления возможности дополнительного дохода на селе создана местная общественная организация с ткацкой мастерской. Направление это новое, но перспективное. Второй шаг в развитии – поиск единомышленников. Итог – создание новых

общественных мастерских в районах. Следующей ступенью является их объединение. Цель – обмен опытом, выявление мастеров. Результаты 5–летней деятельности – открытие студии современного ткачества, оформление ИП и самозанятости учениками.

Ключевые слова: ткачество в Республике Коми, общественные организации, женское движение коввицкой горы, ткацкая мастерская, республиканское общественное движение, коренные женщины Республики Коми, студия современного ткачества.

The experience of preserving and reviving craft in the Republic of Komi through public organizations

In order to reviving a weaving craft and give an opportunity to receive extra income in the village, there was created a local public organization with a weaving workshop. This direction is new, but promising. The second step in development is the search for like-minded people. The result is the creation of new public workshops in the districts. The next step is their unification. Here is the goal is exchange of experience, identification of masters. The opening of a modern weaving studio, registration of an individual entrepreneur and self-employment by students – it's all of results of 5 years of activity. Our experience will be interesting for a wide range of people who are not indifferent to the development of any applied creativity, as well as to support the villagers.

Key words: revival of weaving in the Komi Republic, public organizations, public organization of women of the Kokvitskaya mountain, weaving workshop, Republican public organization «Indigenous women of the Komi Republic», indigenous women of the Komi Republic, modern weaving studio.

Народные художественные промыслы и ремёсла занимают особое место в жизни и истории каждого народа, являясь одной из форм народного творчества и специфической отраслью материального производства.

Декоративно-прикладное искусство народа коми многокрасочно и разнообразно. У коми с древнейших времён искусство было тесно связано с хозяйственной жизнью, бытовым укладом и традиционным мировоззрением. До 30–х годов XX века распространенным видом женского рукоделия у коми было ткачество, практически в каждой крестьянской семье женщины занимались узорным ткачеством.

Во многих районах Республики Коми сохранились традиционные, основанные на ручном труде и пришедшие от дедов и прадедов народные ремесла и художественные промыслы.

Интерес к традиционному искусству у мастеров Республики Коми не угасает. Они бережно сохраняют традиции, используют в творчестве старинные технологии, традиционные формы и узоры. При этом ищут новые варианты художественных решений изделий, выполненных на основе традиционных.

В данной статье мы остановимся на содействии сохранению, возрождению и популяризации ткачества среди широких слоев населения Республики Коми через общественные организации.

В настоящее время наблюдается упорная тенденция роста численности пожилого населения по сравнению с молодыми, особенно это наблюдается в деревнях. Не секрет, что именно там сокращается и количество рабочих мест. В связи с оптимизацией закрываются нерентабельные учреждения культуры, досуга и спорта. Но людям хочется не выживать, а жить: получать новые навыки и знания, делиться своим жизненным опытом. Но как это сделать?

Прожив всю свою жизнь на селе, проработав главой поселения 11 лет, мы с единомышленниками пришли к выводу, что необходимо развиваться самостоятельно. Первым шагом в объединении местного населения стало создание сельской общественной организации «Женское движение Коквицкой горы». Были разработаны направления деятельности и план реализации проекта. Но некоторые пункты плана оказалось невозможно реализовывать без финансовой поддержки, поэтому мы прошли государственную регистрацию для получения статуса юридического лица.

В Республике Коми зарегистрированные общественные объединения могут претендовать на республиканские субсидии главы Республики Коми, Министерства экономики Республики Коми, Министерства национальной политики и Министерства культуры республики. Также можно принять участие и в грантовых конкурсах негосударственных фондов Российской Федерации (к примеру, фонд Тимченко «Добрый город Петербург», там мы выиграли 2

гранта). Наши проекты выиграли несколько грантов и субсидий на сумму более 500 тысяч рублей и дали толчок для развития ткачества на селе. Основными целями были не только возрождение полузабытого ремесла, но и предоставление людям возможности получать дополнительный доход от реализации своих изделий.

Понимая, что данное направление общественной деятельности новое, но интересное и перспективное для большого круга людей, мы задались целью найти единомышленников и за пределами своего района. Мы заявлялись на самые различные республиканские мероприятия: семинары, круглые столы, вплоть до Республиканского схода сельских женщин Республики Коми, и делились своим опытом. Надо отдать должное, в настоящее время у нас в Республике Коми приветствуются общественные организации: минимум финансовых вложений, ответственности со стороны государственных мужей, а люди самостоятельно активизируются.

Наши начинания вызвали интерес у сельских активистов других районов Республики Коми. Следующим нашим шагом стали выезды в районы по их приглашениям. Это были неофициальные встречи с населением в деревнях без финансирования со стороны власти, по собственной инициативе. Нашей целью было рассказать людям о своем опыте работы.

За последние 2 года на базе ТОСов (далее – территориальное общественное самоуправление) в деревнях Республики Коми начали создавать подобные нашим ткацкие мастерские, получившие государственную финансовую поддержку. Такие мастерские в настоящее время работают в Усть-Куломском, Прилузском, Удорском и Усть-Вымском районах Республики Коми.

Наших единомышленников стало намного больше. Мы поняли, что следующая ступенька в развитии – это объединение их под общее общественное крыло. Цель – возможность обмена творческим опытом, выявление талантливых мастеров, формирование среды культурного сотрудничества. Такой объединяющей силой стало Республиканское

общественное движение «Коренные женщины Республики Коми», основанное в 2013 году под руководством доктора экономических наук, профессора Князевой Галины Алексеевны. Рейтинг данного движения в Республике Коми высокий, так как своей основной целью оно ставит разработку новых подходов к экономическому обновлению сельских территорий на основе эффективного использования ресурсов местного развития, а также поиск возможностей и путей объединения ресурсов власти, местных сообществ, бизнеса и науки.

Расставив приоритеты, уже от имени РОД «Коренные женщины Республики Коми» мы подали заявку на участие в предоставлении субсидий общественным объединениям в Министерство национальной политики Республики Коми по направлению «Проведение обучающих семинаров, мастер–классов на территории Республики Коми в сфере государственной национальной политики». Наш региональный проект «Проведение семинаров–практикумов и мастер–классов «Традиции и современные возможности ткачества» получил государственную финансовую поддержку. Мы поставили следующие цели: приобщение широких слоев населения, детей и молодежи к традициям народной культуры, проведение мастер–классов по обучению ткачеству от заправки до готового изделия, выявление и привлечение мастерв–одиночек по ткачеству. И они были нами достигнуты. Для выездных семинаров было выбрано 3 сельских района с преобладанием коренного населения (Прилузский, Усть–Вымский и Усть–Куломский) и город Сыктывкар. В столице Республики Коми активно функционируют землячества – это общественные объединения выходцев из разных районов республики. Для реализации проекта было отобрано 4: Ижемское, Удорское, Прилузское и Усть–Вымское землячества. Для них также были проведены мастер–классы. В рамках мероприятий проведены встречи со школьниками 1–4 классов г. Сыктывкара по ознакомлению с ткачеством «Уроки живой истории», в которых приняло участие более 150 ребят.

Проектом было предусмотрено привлечение и других категорий граждан. Для лиц пожилого возраста, закрепленных за Центром социальной защиты

населения г. Сыктывкара, проведены индивидуальные мастер–классы по обучению азам ткачества.

Не секрет, что в нашем обществе немалую часть занимают люди с ограниченными возможностями здоровья, с серьезными хроническими заболеваниями, онкобольные. Эта категория людей больше других ограничена в получении новых навыков, в реализации себя в социуме. Своей задачей по отношению к ним мы ставили их адаптацию в обществе и дополнительную профессиональную ориентацию.

Всего проектом было охвачено более 600 человек, из них детей и молодежи – более 200.

Одним из результатов 5–летней работы является создание нашими учениками ИП (индивидуальное предпринимательство), в том числе социального предпринимательства, оформление самозанятости. В пригороде Сыктывкара мы открыли Студию современного ткачества «Лача» (в переводе с коми языка «надежда»). Предприниматели не только реализуют свои изделия, но и проводят обучение новых людей уже на платной основе. Сразу напрашивается вопрос о помещениях. В настоящее время в Республике Коми на базе бюджетных учреждений культуры (библиотеки, народные дома, музеи) практикуется предоставление помещений общественным объединениям и социальным предпринимателям безвозмездно для проведения любых мастер–классов. Со своей стороны мы стараемся поддерживать тесную связь с предпринимателями: организовываем свои выставки изделий, фотовыставки и выставки–распродажи, привлекаем их к участию в различных районных и республиканских онлайн и офлайн выставках.

Почему нам удаётся привлекать столь широкий круг людей? Мы считаем, что свою роль в этом сыграло несколько факторов: наличие современных настольных компактных станков, обучение разным направлениям ткачества: от домотканых дорожек до одежды и относительно несложный процесс получения новых умений и навыков. Сначала эти станки мы приобретали через интернет–магазины. Но в процессе работы на них находили некоторые недостатки и

недочеты. Выходом из ситуации стало привлечение местных мастеров–одиночек по обработке дерева к созданию станков. В настоящее время мы рекламируем местное производство и тем самым помогаем им в реализации.

В заключение хочется надеяться, что наш опыт будет интересен для широкого круга неравнодушных к развитию любого прикладного творчества людей, живущих в различных регионах.

Список литературы

1. Зырянский мир. Очерки о традиционной культуре коми народа. / Под ред. Н.Д.Конакова. – Сыктывкар: Коми книжное издательство, 2004. – 432 с.
2. Климова Г.Н. Текстильный орнамент коми. – Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1984. – 142 с.
3. Лукин М.П., Давыдова Н.М. Узорное ткачество // Умельцы Великого Устюга. – Архангельск, 1977. – С. 63–74.
4. Маслова Г.С. Узорное ткачество на Русском Севере // Краткие сообщения Института этнографии им. Н.Н. Миклухо–Маклая. – М. – 1950. – Т. XI. – С. 10–18.
5. Народный костюм и современная молодежная культура: Сб. ст. – Архангельск, 1999. – С. 110–125.
6. Народное искусство Коми. / Сост. Л.С.Грибова и др. – М., 1992. – 194 с.
7. Этнография и фольклор Коми. (Труды Института языка, литературы и истории, №17). – Сыктывкар: Коми филиал АН СССР, 1976.

УДК 745.522.2(470.51)

Удмуртское узорное ткачество: уникальность, пути возрождения и реновации

Е.И. Ковычева, М.В. Военкова

В статье обосновывается значимость удмуртского ручного ткачества в масштабе Волго–Уральского региона, проводится оценка современного состояния удмуртского узорного ткачества в существующих сегодня формах бытования этого вида декоративно–прикладного искусства. Освещается деятельность системы домов ремёсел и Национального центра декоративно–прикладного искусства и ремёсел Удмуртской Республики по сохранению и возрождению узорного ткачества в XXI в., современные проблемы и возможные пути решения.

Ключевые слова: народное ткачество, удмуртское узорное ткачество, локальные стили ткачества, дома ремесел Удмуртской Республики, Национальный центр декоративно–прикладного искусства и ремёсел Удмуртской Республики, современное удмуртское ткачество.

Udmurt patterned weaving: uniqueness, ways of evolution and renovation

E.I. Kovycheva, M.V. Vladimirovna

The article explains the importance of the udmurt hand weaving in the Volga–Ural region and assesses the current state of the udmurt patterned weaving in the existing forms of this type of art and crafts. The article describes the activities of the craft house system and the National Center for Arts and Crafts of the Udmurt Republic for the preservation and renovation of traditional weaving in the XXI century. The actual problems and possible solutions are highlighted.

Key words: traditional udmurt weaving, patterned weaving, local weaving styles, houses of crafts of Udmurtia, National Center for Arts and Crafts of the Udmurt Republic, modern udmurt weaving.

Задача социально–экономического развития регионов России выдвигает понятие – «культурный бренд территорий». Оно отличается от дефиниции бренда, как «торговой марки», назначение которой привлечь потребителей товаров и услуг. Последние подвержены моде, скоротечны, поддаются методикам массового внушения, направлены на обогащение производителей. Главный принцип «культурного бренда» – опора на общечеловеческие ценности, выраженные через культурные достижения. У культурных брендов в силу их долговременности намного больший вес. Они подходят для стратегического планирования, отвечают за устойчивый имидж региона, создание и поддержание которого – не просто стратегия, а «новая деловая философия», основанная на своеобразном «генетическом коде» культурной среды, обеспечивающем устойчивость ментальных структур и защищающем от внешних угроз» [1]. При этом задача внедрения «культурного бренда» в экономику потребления и культуру постмодернизма требует научно обоснованного подхода, понимания природы его уникальности, механизмов и стратегий использования.

Формируют культурные бренды учреждения культуры, сохраняющие память и ценности народа. В Удмуртии среди них система из 23 домов ремесел. Она начала формироваться в 1991 г., но в наши дни подверглась «недальновидными реформаторами» попытке перевода на самокупаемое экономическое развитие без создания планов межведомственного взаимодействия, что угрожает потерей подготовленных мастеров, владеющих редкими технологиями, которые признаны нематериальным культурным наследием народов Удмуртии и охраняются законом.

Среди них выделяется узорное ручное ткачество, которое может претендовать на звание «культурного бренда Удмуртии», для чего необходимо доказать его значительность в масштабе Волго–Уральского региона и России. Уникальность удмуртского ткачества в значительном разнообразии технологических приемов и локальных традиций, при сохранении национальной узнаваемости, что выражено в общности художественного строя изделий. Эти качества заложены географией региона на пересечении славянского, финно–угорского, тюркского миров, отзывчивостью к культуре соседних народов, устойчивостью традиций в силу консервативности жизненного уклада деревенского населения, наконец – усилиями органов культуры по сохранению и развитию традиционного декоративно–прикладного искусства (далее – ДПИ) и ремесел в 1990–2010–е годы.

В силу своего значения ткачество удмуртского народа представляло интерес для исследователей. В разное время его бытование в народной среде, формы исторических трансформаций, способы актуализации изучали В.Н. Белицер, Т.А. Крюкова, К.М. Климов, И.А. Косарева, Н.П. Лигенко.[2–7]. В связи с возрастающим интересом к традициям национальных ремесел, их ролью в формировании туристической привлекательности региона значительный интерес представляет оценка современного состояния данного вида текстильного искусства, способов его сохранения, возрождения и введения в обиход широкого круга потребителей, что ценно для мастеров со всей России, в том числе, представителей тюркского мира.

Уникальность узорного ткачества Удмуртии доказывается его многообразием, идейной глубиной, ансамблевым значением, многофункциональностью изделий. Начиная с древности и до начала XX века деревенские удмуртские женщины пряли лен, коноплю, шерсть домашних овец, окрашивали нити натуральными красителями, ткали на станке полотно, половики, узорные изделия, шили праздничную и повседневную одежду. Процесс ткачества нашел отражение в мировоззрении народа, символизируя тему судьбы и самой жизни. «В каждой крестьянской семье хозяин изготавливал ткацкий стан, женщина заправляла и работала на нем. Это своеобразное соединение мужского и женского начал рождало совместную жизненную дорогу» [8, с. 71].

Ткачество являлось концентрированным выражением творческого начала в жизненном цикле женщины–удмуртки. Обучение девочки начиналось в 6–7 лет. К свадьбе девушка должна была приготовить наряд для себя и жениха, продемонстрировать гостям владение искусством ткачества, вывешивая в избе собственноручно изготовленные платья и полотенца. Мастерство новобрачной доказывали раскрытые на показ сундуки с тканью для одежды всех членов будущей семьи. Длинные рулоны беленого полотна и пестряди раздаривались новой родне и формировали благожелательное отношение к молодой, а в результате – закладывали ее заметную роль в будущей семье. Удмуртки продолжали ткать всю жизнь, соревнуясь с односельчанками в красоте покрывал, скатертей и занавесей, придававших деревенским избам полнозвучную цветность, теплоту и уют. Ткачихи не скрывали достижений, которые выражались в своеобразии орнаментальных мотивов. Чтобы перенять понравившийся узор, достаточно было прикрепить к скопированной вещи кисточку из ниток («чук» – подарок), чтобы не сглазить умение, отблагодарить дарительницу, зафиксировать уважение к ней. Стилизованные, полисемантические узоры, широко распространенные трехчастные композиции орнаментированных изделий служили подтверждением картины мира удмуртов, где человек был частью божественной вселенной. Соревнование

мастериц соседних родов продолжалось в момент календарных праздников. Красота женских костюмов демонстрировалась в момент пения, танца, подачи пищи гостям, а вместе с праздничными скатертями, расстилавшимися в месте трапезы, задавала торжественный настрой ритуальному действу. Родовая принадлежность участниц праздника узнавалась по излюбленным узорам и отличиям в покрое костюмов, где особенно самобытны по цветовому строю и богатой орнаментике были концы чалм – полотенец. Как часть головного убора они, спускаясь ниже пояса, выполняли функцию защиты детородных органов женщины, замещая задние поясные подвески. Как предмет интерьера располагались вокруг окон, на божнице и матице, участвовали в семейных и календарных обрядах. Вершиной удмуртского ткачества считаются образцы безворсового узорного ковроделия, которые отмечены медалями на всемирных выставках в Париже в кон. XIX – нач. XX вв.

Национальная узнаваемость художественного строя вытканых изделий достигается ритмичным решением композиции, где мотивы повторяются в сетке квадратов или ромбов. Орнаментальные мотивы чаще имеют геометрическую форму, четкие ступенчатые очертания, разнообразно и богато варьируются между собой. Любимым элементом узора является ромб с различными дополнениями и восьмилучевая розетка – древние жизнеутверждающие универсальные космологические символы. Последний самый узнаваемый знак, обозначавший луну (символ женского начала), позже – цветок шиповника, использован в государственном гербе и флаге Удмуртии. Художественное решение текстиля отличалось гармоничным решением, дополнялось в зависимости от функции и размера изделия узорной или геометрической каймой, кистями, вязанными крючком кружевами, оборками из покупных тканей. Богатый колорит строился на умелом равновесии и свободном ритме звучных пятен, контрастирующих с фоном. Так доказывалось природное чувство цвета удмуртских мастериц, компенсировавших насыщенными и глубокими оттенками неброские краски природы Западного Приуралья.

И.А. Косарева утверждает: «Расцвет узорного ткачества приходится на период 1860–1950-х гг. Он обусловлен мировоззренческими изменениями, отказом от одежды из белого холста, декорированной вышивкой с языческой символикой, переходом к одежде из более практичной пестряди, прекрасно сочетающейся с ткаными узорами. В это время появились анилиновые красители, позволявшие окрашивать нити. Экономические трудности, дефицит тканей, трудолюбие удмуртских крестьянок, их готовность к созидательному труду способствовали длительному сохранению традиции. Основная часть удмуртского этноса тесно связана с сельской средой. Обширные леса, реки и болота наряду с брачными ареалами способствовали изолированности отдельных групп населения друг от друга» [6, с. 154].

Хорошо заметно отмечавшееся еще первыми исследователями отличие между ткачеством населения северных районов Удмуртии, испытавшим влияние русских соседей, и южно-удмуртским ткачеством, где сильнее было воздействие проживавших рядом казанских татар. Для северных удмуртов характерна традиция двухстороннего красно-белого браного ткачества, мелкого и детально разработанного внутри крупных полос, хорошо читающихся издали в интерьере и костюме. И.А. Косарева выделяет шесть этнографических групп собственно-южных удмуртов, каждое со своими художественными достижениями в области узорного ткачества рубах, многоцветных и ярких фартуков, полотенец, поясов и завязок для лаптей, ковров, скатертей, уникальных приспособлений для переноски детей («ныпъет»). Стиль всех этих групп роднит применение хорошо читаемых геометрических или растительных элементов орнамента в выборной и переборной технике, асимметрия цветowych пятен, выделяющихся на темном или светлом фоне, что создает мажорный колорит. Особняком стоит закладное ткачество верхнеижско-шарканских удмуртов, испытавших влияние башкирского народа. Это ткани с радужными полосками и покрывала на кровати с выразительными ступенчатыми зигзагами с передней стороны.

Таким образом, восемь локальных стилей подтверждают богатство территориальных традиций удмуртского деревенского ткачества. В них закреплено владение большинством техник: браной, выборной, браной в рубчик, переборной, закладной, ажуром и ложным ажуром, наконец, самой сложной – многоремизной. Virtuозное владение удмуртских ткачих специальными приспособлениями удивляло исследователей. В.Н. Белицер описала скатерть с узором, вытканым на более чем ста дощечках–бральницах (современная ткачиха Л.И. Буянова предполагает, что это были простые палочки), мастерицы использовали до 16 ремизок.

Условий для сохранения традиционных ремесел в советское время не сложилось, индивидуальный творческий труд в колхозной деревне не поощрялся, национальные традиции не казались значимыми. Возрождение удмуртского узорного ткачества началось в 1991 г., когда решением Правительства Удмуртской Республики и Министерством при содействии муниципальных органов власти была создана республиканская система из 23-х центров и домов ремёсел во главе с Национальным центром декоративно–прикладного искусства и ремёсел (далее – НЦДПИИР), работу которой длительный период возглавлял талантливый организатор Р.М. Каримов (1946–2020) [9, с. 13]. Научное руководство осуществлялось художественно–экспертным советом, в который в разное время входили ученые: историки, археологи, искусствоведы, доктора наук К.И. Куликов, М.Г. Иванова (1945–2020), В.Е. Владыкин, В.Б. Кошаев, Н.П. Лигенко, Е.И. Ковычева. В концепции возрождения традиционного декоративно–прикладного искусства значительная роль была отведена созданию «школы ткачества», за что в 2012 г. курировавшие направление ученые (д–р ист. наук В.Е. Владыкин, д–р ист. наук М.Г. Иванова, д–р искусствоведения В.Б. Кошаев) и руководители системы (Заслуженные работники культуры РФ Р.М. Каримов и Н.М. Собина) были удостоены Премии Правительства РФ.

К моменту фиксации школы, как верно замечает Е.В. Байкова [10], существовало три формы бытования удмуртского узорного ткачества и

передачи навыков мастерства, исходя из принципов классификации народного искусства, выдвинутых М.А. Некрасовой [11, с. 20–32]. Первая форма – изготовление тканых изделий интерьерного типа для себя в условиях сохранившегося домашнего производства пожилыми удмуртскими женщинами, носительницами не прерывавшейся традиции. Это достаточно редкое явление сохранилось в южных районах Удмуртии и у периферийных групп удмуртов Татарстана и Башкортостана. В отдельных сельских домах ремесел начинающие ткачихи получили возможность перенять секреты узорного ткачества у таких мастериц. Директор Дома ремесел д. Старая Монья Малопургинского района Н.М. Тарасов проявил прозорливость и принял в штат народную ткачиху Юлию Трофимовну Фомину, Юлю–апай, как до сих пор уважительно называют ее ученицы.

Вторая форма – надомный труд, творчество единичных мастеров, работающих по заказам и на рынок. Мастеров–надомников в Удмуртии было немного, они совмещали ткачество с основным способом заработка. Часть из них сохраняли местные художественные традиции, другие подчинялись законам рыночной экономики, которые не способствуют совершенствованию качества изделий, пониманию основ профессионализма народного искусства.

К третьей форме относят мастеров–профессионалов, работающих в специально организованных, поддерживаемых государством учреждениях, в Удмуртии это дома ремесел. Изделия здесь не ограничиваются запросами рынка, имеют более масштабное общегосударственное значение. Плеяда талантливых мастеров активно работает здесь над изучением традиций и развитием их под влиянием современных требований. У каждого мастера есть ученики: талантливая молодежь и надомники из числа любителей, в том числе инвалидов и пожилых людей. В результате количество мастеров–надомников вместе с их наставниками из домов ремесел возросло до 150, а число мастерских ткачества превысило 50, часть из которых работают на правах общественных объединений при учреждениях культуры. Надомники внесены в электронную базу данных НИЦДПИИР, что позволяет им обучаться, включаться

в общие планы, реализовывать продукцию, совершенствовать мастерство, чему способствует экспертная оценка изделий.

Пути становления мастерства можно проследить на примере талантливой ткачихи А.В. Ядыгаровой (1946 г. р.), являющейся ярким примером для своих коллег. Альбина Вениаминовна начала осваивать ткачество еще на Ижевской фабрике художественных товаров, а в момент организации НИЦДПИИР задалась целью восстановить утраченные техники по образцам Национального музей Удмуртской Республики им. К. Герда, расшифровывая их по ниточке и закрепляя этот опыт в авторских изделиях, где сохранялся художественный стиль и технологический опыт народного искусства. Творчество мастерицы стало известно далеко за пределами Удмуртской Республики, ее работы экспонировались на престижных межрегиональных, всероссийских и международных выставках, вручались зарубежным гостям, правительственным делегациям, посещавшим республику. Она передала свои навыки многочисленным ученицам, пришедшим работать в центры ремесел выпускницам Республиканского колледжа культуры, Удмуртского государственного университета: Л.И. Буяновой, Л.В. Мамеевой, Н.Р. Сидоровой, Н.Г. Мансуровой, В.Н. Фардиевой, Е.И. Виноградовой, Н.В. Измайловой и др. За активную деятельность по сохранению и развитию национальной культуры Удмуртии А.В. Ядыгарова удостоена звания Заслуженного работника культуры Удмуртской Республики, она является лауреатом премии Правительства Удмуртской Республики «Признание» (2008 г.), лауреатом Премии Правительства Российской Федерации «Душа России» за вклад в развитие народного творчества (2009 г.).

Современное удмуртское ткачество сочетает в себе знание традиций и авторский подход в рамках местных стилей, что наглядно демонстрируют выставки и проекты последних лет. Первоначально мастера выполняли копии старинных музейных экспонатов, собранных во время экспедиций в близлежащих деревнях, затем на их основе начали создавать изделия творчески переосмысленные, но сохраняющие в себе национальную идентичность и

особенности местных традиций. Воспроизводству мастерства и художественной подготовке способствовало открытие кафедры Декоративно–прикладного искусства и народных промыслов в Удмуртском государственном университете, отделения Декоративно–прикладного искусства в Удмуртском республиканском колледже культуры, организация факультативных занятий в школах искусств и учреждениях дополнительного образования. Для этого были созданы учебные программы и подготовлены методические материалы.

На развитие ткачества была направлена выставочная деятельность. С успехом, охватив всю республику, прошли выставка–конкурс по ткачеству «Журчащие узоры» (2000), выставки «Удмуртская народная одежда. Вчера. Сегодня. Завтра» (2003), «Удмуртский костюм XXI века» (2007), «Удмуртия – дорэ мынам» («Удмуртия – мой край родной») (2008) и др. Интерес к древнему ремеслу побуждает районные центры ремесел обучать взрослых и детей, наладить производство и продажу ткацких станков, писать и исполнять финансируемые по грантам проекты, в том числе направленные на разрешение проблемы безработицы на селе. Это проекты «Традиции живая нить» и «Дорвыжы» («Корни») в Кизнерском доме ремесел (2009), «Чебер буёло дэреме» («Пестрый наряд») в Кезском доме ремесел и др. Отмечались наградами и званиями лучшие ткачихи. Лауреатом премии Правительства Удмуртской Республики «Признание» за вклад в развитие народного творчества в 2009 г. стала Н.Р. Сидорова, после участия во Всероссийской выставке современного народного искусства в Нижнем Новгороде звания Народный мастер России была удостоена Л.И. Буянова (2014). Выступление автора на конференции в рамках данной выставки, знакомство специалистов ведущих народных промыслов с историческим и новейшим ручным ткачеством Удмуртии доказало его значение в палитре народного искусства России, показало примеры соблюдения канонов мастерства при достижении функционального и художественного разнообразия. Научное сообщество подтвердило успешность организационных форм и методов развития ткачества в Удмуртии [6]. Мастерство ткачих Удмуртии отмечалось на Всероссийских и

Международных фестивалях современного ручного ткачества «Кросна». В конкурсе на тему «Шарф, галстук» (2013) победила С.В. Русских, в трех номинациях конкурса «Платок» (2015) – Н.Г. Ускова, Е.С. Маркелова, Е.Г. Сунцова. Честь проведения фестивалей не раз доставалась Удмуртии. При содействии Министерства культуры РФ и Государственного Российского Дома народного творчества здесь планировалось создание Российской школы узорного ткачества, что к сожалению, не состоялось. Важным доводом в принятии решения стала экспедиционная и издательская активность НЦДПИИР. При содействии Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН издан альбом образцов ткачества, собранных во время экспедиций 1930–х годов сотрудниками Российских музейных и научных учреждений [12].

В 2010–е годы наиболее перспективным был метод реконструкции и вариативного использования местных традиций в авторских изделиях, функции которых соответствовали потребительскому спросу. Большим подспорьем в освоении локальных традиций мастерства являются собранные в окрестных деревнях коллекции старинных изделий. Ярким примером удачной реконструкции, бережного отношения к опыту безымянных мастериц из народа стало изготовление в 2013 г. точных копий традиционных костюмов для фольклорного коллектива «Бурановские бабушки». После успеха на конкурсе «Евровидение» женщины продолжали выступать в ветхих, сохранившихся в сундуках от матерей и бабушек старинных нарядах, которые не выдерживали напряженного гастрольного графика. Мастерицы из Старо–Моньинского дома ремесел Л.Н. Имполитова и Е.В. Анисимова скрупулёзно изучив традиционный южно–удмуртский костюмный комплекс, воссоздали его ансамбль, покоряющий культурой формы, орнаментации и колорита. Серьезную задачу представлял подбор ниток, соответствующих цвету и качеству пряже домашнего производства. Для воссоздания первоначального облика старинного полотна было исполнено множество образцов пестряди, выткано более 200 метров ткани на платьях (ручной станок позволяет создавать полосу шириной

37–39 см). Каждое из восьми платьев отличалось друг от друга по оттенку и рисунку клетки, не нарушая колористического решения комплекта. Для фартуков были вытканы в технике выборного ткачества точные копии отличных по орнаментации узорных тканей оригиналов. Реконструирован покрой платьев и фартуков, пошив комплектов осуществляла В.М. Александрова, старательно подгоняя каждую полосу ткани. Участницы коллектива сами строго следили за тем, чтобы реконструированные костюмы не отличались от тех, в которых они выступали на конкурсе в Баку. Костюмы были готовы к моменту открытия I Международного Бурановского фестиваля народной культуры. «Бурановские бабушки», одетые в новые костюмы встречали гостей хлебом, маслом, удмуртскими наливными ватрушками «перепечами». Наградой для удмуртских ткачих стало внимание к результатам их труда гостей из регионов России, Эстонии, Латвии, Португалии, КНДР. Одновременно проходил III Всероссийский фестиваль современного народного ткачества «Кросна», организованный Государственным Российским Домом народного творчества совместно с НЦДПИиР. Лучшие специалисты по ткачеству, организаторы народного творчества, ученые и педагоги ведущих художественных учебных заведений страны оценили успехи ткачих из Старой Моньи. Был отмечен вклад всего коллектива удмуртских мастериц в возрождение древнейшего вида традиционного искусства.

Несмотря на нарушение принципа семейной преемственности мастерства, строгое следование национальному стилю и канонам своей местности помогло ткачихам выйти на уровень создания высокохудожественных произведений как с исконными, так и современными функциями. Известность красно–белого браного ткачества северных и центральных районов поддерживают Е.И. Виноградова (Якшур–Бодья), С.Л. Кожевникова (Дебесы), О.Ю. Коротаяева (Селты). Выросшие на юге республики Н.В. Измайлова и И.Б. Васильева (Алнаши) предпочитают выборную технику и творческие вариации многоцветных композиций. Наиболее часто выполняются праздничные полотенца, которые преподносятся в дар молодоженам и будущим солдатам,

переходят в разряд семейных реликвий. Трехчастная композиция вытканых концов, имевшая семантику трех зон вселенной, получает дополнительные внутренние ярусы ради мажорного звучания. Кроме традиционных ковров, скатертей, покрывал создаются современные столешники и салфетки. Разнообразие пряжи дает возможность создать авторские варианты гармоний, доказать колористическое дарование художниц. На примере свободной ритмики старинных изделий оттачивается мастерство композиционного равновесия. Свободу самовыражения дает изучение предпочтений потребителей. Шестигранные формы напольных изделий Л.Н. Имполитовой и Е.В. Анисимовой (Ст. Менья) актуальны для типовых и авторских интерьеров в этно–стиле. Разнообразны по размеру, форме и декору подушки. Большие ковры А.В. Ядыгаровой, Л.В. Мамеевой (Ижевск) приобрели вертикальную форму панно как доминанта представительского интерьера. Н.Г. Мансурова (Ижевск) кроме раппорта интерпретирует в панно осевую симметрию вышитых нагрудников удмуртского костюма. Ансамблевое мышление авторов подтверждают приемы оформления панно для интерьеров детских комнат текстильными куклами, а для кухонь – деревянными аксессуарами. Традиционный «ныпъет» предлагается Н.Р. Сидоровой (Узей–Тукля) как авангардный аксессуар молодежного костюма и интерьера. Разнообразных размеров и форм сумки дополняют стилевое многообразие современной одежды для разных возрастов. Этот вид продукции чаще всего используется для обучения молодежи в рамках летней лагерной смены «Усточикар» (Город мастеров). Узорными элементами оформляют стулья, что соответствует традиции украшать нарядной подушкой стул «торо», главы праздника.

Для концертной деятельности, семейных и государственных праздников востребованы традиционные костюмные комплексы и их элементы. Нарядные фартуки дополняют платья традиционного кроя из фабричной ткани, создавая аутентичный облик женщин на праздничных событиях. Узорные тонкие пояса используются как для костюмов фольклорных коллективов, так и для нарядных женских ансамблей в этническом стиле. Широкий пояс мужского

традиционного обрядового костюма, сегодня востребован на праздниках, семейных торжествах, концертных выступлениях. Из реконструкций редким является старообрядческий пояс с молитвами М.А. Макаровой (Сергино).

Успехи ткачих из районных центров Удмуртии отмечались на выставках разного уровня, но наиболее ярко они прозвучали в совместных проектах, инициированных НЦДПИИР в момент руководства им Н.М. Собиной. Разнообразие и богатство локальных традиций, блестящее владение всеми техниками декоративного убранства текстиля доказывают точные реконструкции 24-х свадебных комплексов, созданные в 2016 г. в рамках проекта «Жизнь начинается со свадьбы», возрождающего традиции самого яркого семейного торжества. Для пропаганды достижений мастериц и формирования интереса к узорному ткачеству выставка была показана в большинстве районных центров республики, были сняты небольшие, но визуально выразительные фильмы о лучших комплексах, показывающие порядок надевания костюма и аксессуаров, дающие их названия на удмуртском языке – а в результате доказывающие красоту, гармонию, неповторимость каждого ансамбля и уникальное мастерство их создательниц. Ролики были выставлены в социальные сети и привлекли внимание широких слоев населения. Фотографии моделей в костюмах с этнически-выразительной внешностью украсили представительские альбомные издания, получившие награды на престижных книгоиздательских конкурсах.

Однако, все видимые успехи не спасли систему домов ремесел Удмуртии от губительной реформы. Большой урон принесло необдуманное Распоряжение Правительства Удмуртской Республики (от 4.02.2019 г. №73-Р), передать головное учреждение системы НЦДПИИР в Министерство экономики, что было объяснено приданием ему функции организации туристической деятельности (переименован в Национальный центр туризма и ремесел – НЦТиР). Научно-методический отдел был выведен в Республиканский дом народного творчества, потерял более 40% кадрового состава, но несмотря на огромные трудности продолжил организовывать общие проекты, экспертизу изделий.

Многочисленные обращения ученых по поводу разрушительности данного шага, были проигнорированы. Разрыв связей привел к уменьшению ассортимента и ухудшению качества продукции в сувенирном салоне НЦТиР, увольнению части сотрудников, накоплению долгов, и в результате – к решению вернуть учреждение с 1 августа 2021 г. в Министерство культуры. К тому моменту, 6 ноября 2020 г., было принято следующее дестабилизирующее решение. Главам муниципальных образований по поручению Главы Удмуртской Республики Бречалова А.В. было направлено письмо Правительства Удмуртской Республики, в котором предложено перевести (на выбор) Дома ремесел в режим самофинансирования, передаче в автономные некоммерческие организации, ликвидации. На сегодняшний день по постановлениям муниципальных (районных) органов власти часть Центров ремесел ликвидированы, другие переведены в режим некоммерческих общественных объединений, присоединены к другим учреждениям культуры и образования. В результате может быть потеряна формировавшаяся на протяжении 30 лет не типовая, созданная методом реконструкции материальная база, научно–методический фонд музейного значения, в котором закреплён ценный опыт возрождения утраченного пласта культуры, но главное – расплытятся кадры редчайших, преимущественно сельских мастеров, на подготовку которых были потрачены огромные государственные средства, десятилетия упорного труда ученых, преподавателей высших и средних учебных заведений, методистов и наставников из числа опытных деятелей культуры.

Одним из главных упреков мастерам – неумение соответствовать реалиям современной экономики, наладить производство востребованной населением продукции в рамках «креативных индустрий». Не замечается, что большинство даже известных центров народного искусства переживают сейчас тот же кризис и требуют взвешенных программ всесторонней межведомственной поддержки с участием всех заинтересованных министерств: промышленности и торговли, экономики и туризма, культуры и образования. Принятые в 2017 году

общероссийская и часто механически скопированные с нее региональные планы такого сотрудничества («Дорожные карты развития народных художественных промыслов и ремесел»), сейчас не пролонгированы, обновления в соответствующий Закон не устраивают мастеров, руководителей предприятий и Ассоциации народных художественных промыслов [13].

Чтобы не заканчивать на печальной ноте, хочется проанализировать последние проекты по узорному ткачеству, организованные с участием всех домов ремесел Удмуртии, что доказывает единство системных задач и их результативность. Лидеры задают масштаб проекту, остальные равняются на них, а в результате создается многообразие и подтверждается уникальность удмуртского ткачества. Именно ковроткачество, как уже говорилось, является доказательством искусности ткачих, не каждая из них была способна на этот долговременный и упорный труд. Проект «Ковры Удмуртии», итогом которого стала Республиканская выставка «Куиськон крезь» (Мир женщины. Мелодия тканого полотна. Ковры.) реализовывался на протяжении двух лет (2017–2018). Была проведена работа по изучению традиционных технологий ткачества в ходе этнографических экспедиций, знакомства с фондами муниципальных краеведческих музеев, Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств, Национального музея им. К. Герда. Реконструировано и создано по мотивам старинных изделий 29 больших ковров с использованием браной, выборной, закладной, переборной (двусторонней и односторонней) техник ткачества. Была восстановлена технология прядения и окрашивания шерсти для ковроткачества, возрождены две редкие техники: петельная и «бесермянский» рубчик. На протяжении работы выставки действовали мастер–классы по ткачеству на ткацком станке и на бердечке для всех желающих. Для знакомства с изделиями современного удмуртского ковроткачества организована передвижная выставка по территории Удмуртской Республики и за её пределами. Трудно перечислить все удачные ковровые изделия, представленные на выставке, настолько они неповторимы и композиционно выразительны. И все же отметим как достижения этнографические реплики И.

Бабошкиной (Завьялово), Т. Тихоновой (Ижевск), выполненный по мотивам ткачества центральных удмуртов авторский ковер Е. Сунцовой (Узей–Тукля), который будучи выставленным и замеченным на зональной выставке «Большая Волга» позволил автору стать самым молодым членом Союза художников России.

Если названный проект и выставка были нацелены на создание крупных, но все, же единичных тканых изделий, то проект «Убранство стола» (2019–2020) преследовал амбициозные цели – выполнить современный ансамбль в единстве мебели, посуды, скатерти или столешника с салфетками, отражающий как модные тенденции жилого или общественного интерьера, так и нестареющие традиции застольной культуры России. Большинство авторов взяли в качестве идейного замысла ансамбля уютное застолье друзей, семейное торжество, православные праздники (Пасха, Рождество), ужин для двоих близких людей, в рамках которых решались художественные и дизайнерские задачи синтеза формы и декора, массового вкуса и уникальных технологий ручного труда. Композиция «Тулыс» («Весна») от мастеров Алнашского дома ремёсел (ткачество Н. Измайлова, мебель Л. Кедров, декор из лозы Е. Главатских) решена очень лаконично, геометрическим формам стола, банкетов, декоративных шаров, напоминающих солнце и цветы, соответствует ткань столешника и обивки сидений. Образную нагрузку несет радостный колорит в контрасте нежно–зеленых и охристо–оранжевых оттенков, вполне созвучных изблюбленных цветов южно–удмуртского ткачества.

Проект «Посидим в тишине» Ярского центра ремесел (столешник Барышникова М., стол Семакин М., лотки из лозы – Торопова Н.) предлагает пользователям провести семейный вечер в дружеском общении за чтением и настольными играми. Образцом для ткачества послужила скатерть из фондов Ярского краеведческого музея нач. XX в., композиция которой построена на полосках с узором из мелких ромбов спокойного серого и белого цветов, выглядит олицетворением тишины и сосредоточенности.

Проект «Лемлет сяська» Игринского дома ремесел создан для праздничного ужина молодожёнов. В данном учреждении имеется богатая коллекция многоремизных скатертей, поэтому для выполнения сиренево-розовых дорожек выбрана именно эта мелкоузорная драгоценная переливчатая техника, торжественно оттененная белизной праздничной скатерти и блестящего фарфора, ярким акцентом малиновых цветов свадебного букета. Праздничную композицию дополняет деревянная скамья с резным узором. Элементами декора служат белая дорожка и традиционные для самых дорогих гостей у удмуртов подушки сиреневого и розового цветов, предназначенные для жениха и невесты. Набор «Я люблю кофе» Узей–Туклинского Дома ремёсел (текстиль Н. Сидоровой) дополнен лампой с абажуром, создающим атмосферу уюта и вечернего домашнего тепла. Цветовое решение текстиля перекликается с цветом кофейных зерен, кажется, что даже ощущаешь их горьковатый аромат. Этот ансамбль вполне пригоден для домашних кухонь и маленьких кофеен, предназначенных для неспешного душевного общения.

Ансамбли получились настолько неповторимыми и образно богатыми, что знакомство с ними дизайнеров интерьеров могло бы быть невероятно плодотворным, чему кроме большой выставки в Национальном музее им. К. Герда способствовало размещение фотографий в социальной сети «В контакте» на странице открытой группы «Возрожденные ремесла Удмуртии», которую ведут сотрудники отдела декоративно–прикладного искусства и ремесел Республиканского дома народного творчества (бывший научно–методический отдел НЦДПИиР) [14]. По итогам XIII Всероссийского смотра информационной деятельности в сфере народного творчества, в котором участвовали более 300 единиц конкурсных материалов из 68 регионов России группа была удостоена дипломом лауреата в номинации «Социальные сети».

Второй диплом «За популяризацию традиций, истории и культуры народов Российской Федерации в сети Интернет» получен за проведение Экспериментальной творческой лаборатории «Этника: перезагрузка», получившей грант Президента Российской Федерации для поддержки

творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства. В реализации проекта приняло участие 72 мастера из Удмуртии и 5 городов России.

Особого внимания заслуживают работы Узей–Туклинского дома ремёсел. Авторский проект Е. Сунцовой представляет собой современное пальто с этническими элементами. Пальто объемное и свободное по крою, воротник–стойка и борт взят из национального костюма удмуртов – дукес. Пальто выполнено в технике полотняного и браного ткачества из мерсеризированного хлопка и полушерстяной пряжи в оттенках серого и голубого с добавлением теплого зеленого. Удачное соединение традиционного удмуртского ткачества и современного кроя: актуальный фасон «оверсайз» – современный модный тренд, его можно сочетать с множеством аксессуаров и создавать различные образы.

Интересна коллаборация дизайнера О. Агафоновой и мастеров Игринского центра ремесел. Оригинальная дизайнерская концепция коллекции была воплощена мастерами Н. Усковой, О. Брызгаловой, М. Поздеевой. Элементы костюма выполнены в технике полотняного ткачества из меланжевой пряжи: асимметричная юбка с запахом и пальто. В едином комплекте тканые изделия соединены с эффектными головными уборами, платьями и блузами свободного кроя, яркими аксессуарами. В целом можно отметить смелость и свободу в работе с формой, присущую данным комплектам, в попытке актуализировать традиционное ткачество.

Старо–Моньинский дом ремесёл в сотрудничестве с дизайнером А. Сергеевой создал комплект «Палитра разнотравья», состоящий из тканого жилета, сарафана и платья–сетки. Каждый из элементов костюма может быть использован самостоятельно или в комплекте. Мастера изначально ставили себе задачу создать современную функциональную одежду с упором на комфорт и с учётом модных тенденций. В данной работе использован принцип многослойности, позволяющий добиться вариативности костюма и приблизиться к традиционному силуэту женской удмуртской одежды. Жилет

создан из тканого вручную полотна с удмуртским орнаментом. Орнаментальные полосы и мотивы здесь не четко структурированы, а вытканы кусками в свободном расположении, не заполняя собой все полотно от края до края. В соединении с отдельными полосами объемной пряжи они создают ритмичный, пестрый и современный рисунок полотна.

Проект «Этника: перезагрузка» показал, что сегодня мастера домов ремесёл успешно возрождают, кропотливо изучают и создают реплики традиционных удмуртских изделий, виртуозно владея техниками ткачества. Но вызывает трудность работа по применению традиционного ткачества в современном костюме. Для того, чтобы народное ткачество было живым, интересным, модным необходимо соединять его с современными формами и фасонами, идти на эксперимент и сотрудничество с дизайнерами одежды и художниками.

В течение 30 лет существования системы центров ремесел достигнуты заметные успехи в возрождении, сохранении, трансляции в современную жизнь утраченных ручных технологий обработки материалов, в том числе – текстиля. Большинство центров ремесел расположены в деревнях, как исконных территориях бытования национального искусства и берут на себя задачу сохранения местной традиции как духовного феномена, концентрирующего мировоззрение и мастерство различных этнографических групп удмуртского и других, в том числе малочисленных народов Удмуртии. В каждом центре ремесел есть коллекции произведений местного традиционного декоративно–прикладного искусства, которые научно описаны и систематизированы, служат образцами для реконструкций и импровизаций современных мастеров, которые наследуют опыт предков и передают его молодым коллегам. Приемственное обучение «из рук в руки» в форме семейного и коллективного творчества по народному типу, проведение обучающих семинаров и практик позволило создать устойчивые коллективы. Сформированы благоприятные инвестиционные и правовые условия для самоорганизации надомного художественного труда. Сложилась среда для реализации произведений

современного народного искусства. Планомерно построена выставочная деятельность, что способствует совершенствованию изделий. Ведется регулярная методическая работа и издательская деятельность. Возродился и присутствует в аутентичных и современных формах на многолюдных национальных праздниках богатейший костюм разных групп удмуртского и русского народа. Сложился коллектив художников – мастеров своего дела. На выставках Всероссийского уровня качество современного народного искусства Удмуртии отмечено многочисленными наградами и дипломами.

Удмуртская Республика может гордиться образцовой для всей страны уникальной отраслью культуры, имеющей глубокие национальные корни и значительные перспективы в формировании фундаментальных основ многонационального государства, морально–нравственного облика и патриотических устремлений современника. В.Б. Кошаев, сегодня известный в Российской Федерации специалист по народному искусству, в письме к Главе Удмуртской Республики А.В. Бречалову по поводу реформирования системы домов ремесел от 09.05.2019 г. утверждает, что система центров ремесел Удмуртии представляет собой тот тип организации, который отвечает потребностям инновационной сферы в области социокультурных изменений в России. Развитие методической основы народного искусства и реализация инициатив системы обеспечены новыми стратегиями сохранения традиционного наследия, поддержаны в академической научной и вузовской среде. В России существует значительная проблема патриотического воспитания. Дома ремесел Удмуртии обеспечивают системное решение этого вопроса. Они стали точками роста культуры населения, ведется огромная воспитательная работа с людьми разного возраста, осуществляется приобщение к национальным традициям через мастер–классы и выставки, участие в событийном туризме. Эта деятельность отвечает направлениям, на которых концентрирует свое внимание Совет по Культуре при Президенте Российской Федерации, а также поручениям Президента Российской Федерации в области сохранения национального наследия народов России.

Каковы перспективы и пути развития удмуртского ткачества как культурного бренда территории. На его формирование и закрепление должны быть направлены межведомственные планы. Важно сохранить дома ремесел как институции в системе Министерства культуры Удмуртской Республики. Бюджетное финансирование поможет сохранить кадровый состав штатных мастериц, воспроизводство надомного труда и обучение сельской молодежи. Образовательные учреждения должны включать узорное ткачество в программы обучения студентов, сделать национальные традиции привлекательными не только для выпускников направления подготовки «Декоративно–прикладное искусство и народные художественные промыслы», но и для будущих дизайнеров костюма, интерьера. Специалисты Министерства экономики обязаны наладить тиражирование образцов изделий, разработанных ткачихами домов ремесел с учетом требований современных потребителей в сотрудничестве с дизайнерами. Для создания сети мастерских с применением ручного труда нужно вовлечение и обучение индивидуальных предпринимателей, в том числе усилиями службы занятости. Ассортимент продукции необходимо планировать с учетом квалификации ремесленников, сюда должны входить недорогие изделия сувенирного и массового потребления и эксклюзивные произведения, предлагающиеся в стране и на экспорт. Показ уникальных изделий на выставках, представление их как брендовых вещей, в том числе привлекающих туристов в рамках российских и международных маршрутов по местам бытования народных художественных промыслов – это функция Министерства торговли и промышленности Удмуртской Республики.

Список литературы

1. Левочкина Н.А. Региональные культурные бренды как тренд развития территорий [Электронный ресурс] // Материалы Международного экономического форума. – 2012 г. – Режим доступа: <http://be5.biz/ekonomika1/r2012/3704.htm>
2. Белицер В.Н. Узорное тканье и вышивка удмуртов // Записки Удмуртского научно–исследовательского института истории, языка,

- литературы и фольклора при Совнарком Удмуртской АССР. – Ижевск. – 1940. – № 9. – С. 96–120.
3. Крюкова Т.А. Удмуртское народное изобразительное искусство. – Ижевск; Ленинград: Удмуртия, 1973. – 158 с.
 4. Климов К.М. Удмуртское народное ткачество. – Ижевск: Удмуртия, 1979. – 140 с.
 5. Косарева И.А. Традиционное узорное ткачество удмуртского народа. – Ижевск: УдГУ, 2011. – 82 с.
 6. Ковычева Е.И. Косарева И.А. Многообразие художественных воплощений традиций в узорном ткачестве Удмуртии // Каталог III Всероссийской выставки народного искусства «Традиционные народные промыслы в современной России. Нижегородцы приглашают». – Нижний Новгород. – 2016. – С. 154–155.
 7. Косарева И.А. Искусство узорного ткачества удмуртского народа: альбом–монография. – Ижевск, 2020. – 492 с.
 8. Лебедева С.Х. Удмуртское ткачество // Узорное ткачество удмуртов. – Ижевск: ИИИЯЛ УрО РАН; ИЦДПИиР, 2013. – С. 71–74.
 9. Декоративно–прикладное искусство Удмуртии. Альбом / Сост. Е.В. Байкова, Н.А. Кузнецова. – Ижевск: Удмуртия, 2013. – 160 с.
 10. Байкова Е.В. Историческая справка: Пути сохранения и развития традиционного удмуртского ткачества (рукопись). Архив АУК УР «Национальный центр ДПИ и ремесел (отдел ДПИ Республиканского дома народного творчества).
 11. Некрасова М.А. Формы развития народного искусства, школы народного мастерства как культура преемственности // Современное народное искусство. – Л., 1980. – С. 20–32.
 12. Узорное ткачество удмуртов. – Ижевск: ИИИЯЛ УрО РАН; ИЦДПИиР, 2013. – 80 с.
 13. Выступление Председателя Правления Ассоциации «Народные художественные промыслы России» Г.А. Дрожжина на заседании Временной комиссии по сохранению и развитию народных художественных промыслов в Российской Федерации» 17 сентября 2020 г. [Электронный ресурс] – Режим доступа:
https://nkhp.ru/site_get_file/6046/Vyistuplenie%20GA%20Drozhhina%20SF%20170920.pdf
 14. Возрожденные ремесла Удмуртии. Открытая группа в контакте (Отдел ДПИиР РДНТ) [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://vk.com/udm_dpi

Народно-прикладное искусство как способ коррекции и профилактики профессионального выгорания и поддержания субъективного благополучия специалистов сферы «человек-человек»

Н.Е. Уразгильдина

В статье представлены данные экспериментального исследования, направленного на изучение влияния народно-прикладного искусства на уровень профессионального выгорания и субъективного благополучия специалистов сферы «человек – человек». Исследование показало, что арт–терапевтическая программа в форме занятий народно–прикладным искусством в ткацкой мастерской является эффективной в качестве метода психокоррекции психоэмоционального выгорания ($p \leq 0,001$) и поддержания психологического благополучия личности.

Folk applied art as a way to correct and prevent professional burnout and to maintain specialist's well-being in the field of «person-to-person»

N.Y. Urazgildina

The article presents the data of an experiment research aimed study of the applied Art influence on the level of professional burnout and well-being of specialists in the «person-to-person» sphere. The research showed folk applied Art classes in the weaving workshop is effective as a method for correction of psycho–emotional burnout ($p \leq 0,001$) and maintaining the psychological well-being of the person.

Проблема влияния профессии на личность, профессионального стресса и связанного с ним синдрома «профессионального выгорания» работников является актуальной. Наиболее ярко синдром «выгорания» проявляется в тех случаях, когда коммуникации отягощены эмоциональной насыщенностью или когнитивной сложностью. Вероятность появления проблемы «выгорания» увеличивается по мере возрастания частоты, интенсивности и продолжительности человеческих контактов, связанных с профессиональной деятельностью. Психоэмоциональное выгорание можно рассматривать как

форму профессиональной деформации личности, которая постепенно начинает влиять на все сферы жизни специалиста. Это состояние физического, эмоционального и умственного истощения проявляется в первую очередь в профессиях социальной сферы.

Синдром «выгорания» характеризуется эмоциональной истощенностью, ощущением собственной бесполезности, недостаточных профессиональных достижений, проявлением психосоматического неблагополучия. Причинами и факторами развития синдрома профессионального выгорания являются стрессовые ситуации, работа в эмоционально неблагоприятных условиях, хроническая напряженная психоэмоциональная деятельность, дестабилизирующая организация деятельности, повышенная ответственность за исполняемые функции и операции, неблагоприятная психологическая атмосфера профессиональной деятельности, склонность к эмоциональной ригидности, слабая мотивация эмоциональной отдачи в профессиональной деятельности. Специалисты, работающие в сфере «человек – человек», в особенности с лицами с ОВЗ (ограниченными возможностями здоровья) и их родными, подвержены повышенному риску психоэмоционального выгорания, поскольку участие в реабилитации детей с ОВЗ предполагает повышенную эмоциональную насыщенность и высокий процент факторов, вызывающих стресс.

Работа по профилактике и коррекции эмоционального выгорания представляет особую значимость и может предусматривать использование разных форм психологической помощи, включая арт-терапию. В этом плане показателен опыт ткацкой мастерской (АНО «Мастерская ручного узорного ткачества «Стильные Традиции», г. Набережные Челны), как метод психокоррекции и психопрофилактики выгорания и повышения субъективного благополучия работников, занимающихся оказанием помощи детям с ОВЗ.

Декоративно–прикладное искусство как древний вид художественной деятельности человека и средство осмысления действительности, отображающее быт, мировоззрение, историческое и культурное наследие,

занимает одно из ведущих мест в сохранении и развитии народных художественных традиций, в эстетическом воспитании и духовном развитии. Декоративно–прикладное искусство активно влияет на развитие личности, формирование вкуса и интереса к народной культуре, нормализует эмоциональную сферу, дает возможность для снятия нервно–психического перенапряжения.

Программа профилактики синдрома эмоционального выгорания для специалистов, работающих с детьми с ОВЗ.

В период с октября по декабрь 2020 года была проведена программа, связанная с использованием народно–прикладного искусства с целью профилактики и коррекции эмоционального выгорания и поддержки субъективного благополучия специалистов профессии «человек – человек». Проводилось исследование влияния занятий народно–прикладным искусством на психоэмоциональное состояние работников. В исследовании были выдвинуты следующие гипотезы:

1) народно–прикладное искусство можно рассматривать в качестве эффективного метода коррекции и профилактики профессионального выгорания специалистов сферы «человек – человек»;

2) народно–прикладное искусство можно рассматривать в качестве эффективного метода работы с субъективным ощущением неблагополучия личности;

3) существует статистически значимая корреляционная связь между субъективным ощущением неблагополучия и уровнем эмоционального выгорания специалистов сферы «человек – человек».

Базой экспериментального исследования выступила Автономная некоммерческая организация дополнительного профессионального образования «Центр лечебной педагогики „Чудо Дети”», целью деятельности которой является создание условий для коррекционно–реабилитационно–педагогической поддержки детей с тяжелыми ментальными нарушениями. Воспитанниками Центра являются дети, страдающие аутизмом (РАС),

расстройствами поведенческого спектра, генетическими заболеваниями (синдромом Дауна, др.), задержкой психического и речевого развития и т. д. Выборку исследования составили специалисты, работающие с детьми с ОВЗ, – логопеды, дефектологи, специалисты по сенсорной интеграции, психологи, нейропсихологи, специалисты по лечебной физической культуре, специалисты по водным занятиям, анималотерапевты, специалисты по музыкальным занятиям, социальные работники, которые ведут коррекционно–развивающие занятия с детьми с ОВЗ.

На первоначальном этапе все специалисты приняли участие в психологическом тестировании, направленном на изучение уровня профессионального выгорания. Все специалисты, принявшие участие в эксперименте, посещали занятия в ткацкой мастерской добровольно. Эксперимент по плану с предварительным и итоговым тестированием на одной группе проводился в три этапа.

На первом этапе (предварительное тестирование) был оценен исходный уровень выраженности синдрома эмоционального выгорания специалистов нашей выборочной совокупности.

Вторым этапом нашей работы проводился формирующий эксперимент в виде занятий в ткацкой мастерской с периодичностью один раз в неделю в течение 2 месяцев. В течение недели с понедельника по пятницу специалисты по своему расписанию (вечернее время) приходили на занятия длительностью 2–2,5 часа. Всего было проведено по 8 занятий в каждой группе.

Цель программы — создание условий для коррекции и гармонизации психоэмоционального состояния личности, коррекции и профилактики психоэмоционального и профессионального выгорания специалистов, занятых в сфере «человек — человек», в частности работающих с детьми с ОВЗ.

Задачи программы:

- 1) создание условий для улучшения эмоционального самочувствия специалистов, работающих с детьми с ОВЗ;

2) формирование и развитие новых навыков овладения техниками и приемами народно–прикладного искусства;

3) раскрытие и развитие творческих способностей специалистов, работающих с детьми с ОВЗ.

На третьем этапе (итоговое тестирование) был вновь оценен уровень выраженности эмоционального выгорания специалистов. Тестирование, согласно схеме эксперимента, проводилось дважды (предварительное тестирование в конце октября и итоговое тестирование — в декабре). Использовались следующие методики исследования: с целью оценки профессионального выгорания применяли методику А.А. Рукавишникова «Опросник психического выгорания для учителей»; для изучения субъективного ощущения благополучия личности применяли методику «Шкала субъективного благополучия» в адаптации М. В. Соколовой.

Результаты исследования:

На констатирующем этапе у специалистов, принявших участие в нашем исследовании, отмечаются в среднем повышенные показатели по всем шкалам методики А. А. Рукавишникова, что указывает на наличие складывающегося или сложившегося психического выгорания. Специалистам с повышенными показателями психического выгорания в целом характерно повышенное психоэмоциональное истощение, личностное отдаление и снижение профессиональной мотивации. Психоэмоциональное состояние специалистов в начале эксперимента в среднем характеризуется усталостью, эмоциональной пустотой, повышенной тревожностью, депрессивными настроениями, снижением интереса к работе и желания идти на работу, снижением оптимизма и энергии.

Низкомотивированные специалисты не заинтересованы в результатах труда, не стремятся к совершенствованию своего профессионального мастерства, низко оценивают успешность своей профессиональной деятельности и степень своей профессиональной компетентности. Такие личности профессию в целом начинают рассматривать как малозначимую и не

имеющую ценности для общества. Считают усилия в работе пустой тратой времени. Они чувствуют себя эмоционально опустошенными, усталыми, исчерпавшими свои энергетические ресурсы. Личностное отдаление проявляется в нежелании взаимодействовать с окружающими людьми, снижении количества контактов с коллегами, проявлении чувства раздражительности и нетерпимости в коммуникации. На контрольном этапе после экспериментального воздействия показатели эмоционального выгорания существенно снизились, что является благоприятным фактором в коррекционной и профилактической работе. Это указывает на то, что специалисты больше отмечают в себе подъем сил, оптимизма, повышение контактов с окружающими людьми и коллегами, психоэмоциональный фон стал ровнее и позитивнее настроен на работу. Специалисты стали отмечать, что способны работать продуктивнее более длительное время, появился интерес к работе, творческая активность, смысл и вовлеченность в профессию, потребность повышения уровня своего профессионализма, желание освоения новых направлений. Отношение к миру и окружающим людям стало более позитивным, дифференцированным и адекватным, повысилось стремление понять проблемы и трудности людей, оказать посильную помощь в их разрешении. Повысилась оценка личной успешности и профессиональной компетентности.

Перейдем к интерпретации данных по шкале «Личностное отдаление».

На этапе предварительного тестирования выявлены только средние и высокие показатели личностного отдаления. У 25% респондентов обнаружен складывающийся симптом. От окружающих людей такие личности не дистанцируются, но и о полном благополучии в межличностных отношениях говорить не приходится. Такие испытуемые все же имеют спектр ситуаций, когда присутствует нежелание взаимодействовать с окружающими, но они еще могут контролировать свое поведение, справляться с назревающим раздражением. У 75% испытуемых отмечается сложившийся симптом личностного отдаления, когда количество контактов с коллегами существенно

снижено, чувства раздражения и нетерпимости являются доминирующими, отсутствует интерес к мнениям окружающих о собственной личности. На этапе контрольного замера видим, что после курса занятий в ткацкой мастерской также существенно снизилось количество специалистов с синдромом личностного отдаления с 75% до 5% , повысилось и число лиц со средними значениями по данной шкале с 25 до 45% . А также у 50% респондентов наблюдается низкий уровень эмоционально–личностного отдаления. То есть уже все больше работники сферы «человек — человек» становятся нацеленными на межличностное взаимодействие, общение с коллегами, родителями и посещающими их занятия учениками. Специалисты имеют уже достаточно широкий круг контактов, адекватно реагируют на оценки со стороны окружающих, охотно принимают проблемы окружающих, готовы вникнуть в них, стремятся помочь с их решением.

Все эти данные свидетельствуют о том, что после посещения занятий в течение двух месяцев по овладению методами народно–прикладного творчества специалисты Автономной некоммерческой организации «Центр лечебной педагогики «Чудо-дети» в целом стали более энергичными, активными, творчески увлеченными, эмоционально–стабильными и вовлеченными в свою профессиональную деятельность. Они стали более заинтересованными в профессиональном совершенствовании. При описании результатов экспериментального исследования необходимо учесть то, что участие в нашем эксперименте для специалистов было добровольным. Их пригласили посещать занятия в ткацкой мастерской, а это в свою очередь само по себе вызывает интерес, стимулирует к активности. Испытуемые вполне могли заранее расценить организацию данной деятельности как благоприятную для себя, дающую возможность отвлечься от работы, снять напряжение, освоить что–то новое, не связанное напрямую с профессиональными обязанностями, раскрыться творчески. У специалистов появилась возможность чаще встречаться в неформальной обстановке, беседовать друг с другом на отвлеченные темы, узнать друг о друге новое, сплотиться. Также сам факт

привлечения к участию в эксперименте, работа небольшими группами испытуемыми мог расцениваться как проявление внимания к ним лично. Возможно, этим объясняется столь высокий эффект от экспериментального воздействия, а следовательно, высокий показатель эффективности разработанной нами программы. Интересным представляется в перспективе внедрение занятий без приглашения испытуемых к деятельности, а вовлечение всего коллектива без учета мотивации участия. С практической точки зрения актуален вопрос прогностической ценности программы, т. е. как долго сохраняется положительный эффект от арт-терапии народно-прикладным искусством, с какой периодичностью следует повторять курс занятий в ткацкой мастерской. Итогом занятий выступили изделия, которые специалисты забрали с собой, и у них появилась возможность результаты своего ручного труда использовать в декоре интерьера, применять в повседневной жизни, подарить значимому человеку, продолжить развитие сформированного навыка, усовершенствовать свое мастерство в народно-прикладном творчестве и пр. Эти обстоятельства тоже можно рассматривать в качестве фактора, повышающего эффект от занятий.

Анализируя результаты предварительного и итогового тестирования по методике А. А. Рукавишникова, можем заключить, что экспериментальное воздействие в виде занятий народно-прикладным искусством в ткацкой мастерской является эффективным методом коррекции психоэмоционального истощения, личностного отчуждения, профессиональной мотивации и выгорания в целом. Таким образом, гипотеза нашего экспериментального исследования подтвердилась: народно-прикладное искусство можно рассматривать в качестве эффективного метода коррекции и профилактики профессионального выгорания специалистов сферы «человек – человек».

Далее рассмотрим результаты изучения субъективного благополучия специалистов, работающих с детьми с ОВЗ, на начальном и завершающем этапах формирующего эксперимента. Психологическое неблагополучие наблюдается у лиц, склонных к депрессии и тревогам, пессимистичным,

замкнутым, зависимым, плохо переносящим стрессовые ситуации. Мы можем говорить о том, что в среднем по нашей выборке отмечается тенденция того, что специалисты отмечают в психологическом плане наличие неуверенности в себе, снижение активности, появление неудач в поддержании и сохранении своей работоспособности. Такое положение дел при его усугублении и длительном воздействии может со временем привести к тому, что личность будет не удовлетворена своим социальным статусом и состоянием в обществе, потеряет смысл своей жизни, ей будет сложно продуктивно работать и поддерживать удовлетворительные межличностные отношения. На начальном этапе предварительного тестирования результаты диагностики указывают на тенденцию общего неблагоприятного эмоционального фона специалистов, общую неудовлетворенность своей жизнью и сложившимися обстоятельствами. После прохождения курса занятий в ткацкой мастерской среднее выборочное значение субъективного ощущения благополучия находится в пределах умеренного уровня чувства психологического благополучия. Данный результат указывает на то, что после экспериментального воздействия психоэмоциональный фон наших респондентов стал стабильнее, снизилось имеющее место быть напряжение, появилась уверенность в своих силах, отмечается в целом удовлетворение многими сферами своей жизни, в том числе и профессиональной. Это указывает на улучшение в целом самочувствия, активности и настроения специалистов. В целом у 95% респондентов отмечается улучшение эмоционального комфорта, снижение тревожности и напряжения, повышение стрессоустойчивости. После прохождения курса занятий в ткацкой мастерской 10% специалистов отмечают у себя полное эмоциональное благополучие, повышение самооценки, отсутствие серьезных психологических трудностей, повышение оптимистического настроения и уверенности в своих силах и способностях, повышение стрессоустойчивости, снижение тревожности. У 35% специалистов отмечается уровень субъективного благополучия выше среднего, что свидетельствует о достаточной уверенности в себе и своих силах, активности, успешном

взаимодействии с окружающими, хорошем контроле своих эмоций и поведения. Показатели умеренного субъективного благополучия после экспериментального воздействия отмечаются у 50% специалистов. Они не испытывают серьезных эмоциональных проблем, достаточно уверены в себе, но и о полном эмоциональном комфорте говорить нельзя. В начале нашего экспериментального исследования, до того как специалисты начали знакомиться и осваивать приемы народно–прикладного искусства на занятиях в ткацкой мастерской, они испытывали некоторое неудовлетворение от своей жизни, от происходящих в ней событий, от качества жизни, в сравнении с периодом после экспериментальных занятий. В целом в их эмоциональной сфере чаще отмечались ощущения себя несчастными и неудовлетворенными жизнью, что отрицательно сказывается на качестве работы, психическом здоровье и стойкости духа. Им сложнее было принимать себя, они чаще были не удовлетворены собой. Некоторые начали терять цель в жизни и мотивацию к личностному росту, сложнее начали даваться долговременные отдаленные цели и их достижение, сложнее стало справляться с тревогой таким образом, чтобы это не отражалось негативно на поведении. После курса занятий в ткацкой мастерской специалисты, работающие с детьми с ОВЗ, мысленно сопоставляя свое настоящее положение с прошлым, взвешивая перспективы будущего, сравнивая свою жизнь с жизнью других людей, начали испытывать большее чувство психологического благополучия и приятное состояние удовлетворенности. Удовлетворенность включает в себя самые значимые для человека сферы жизни и, как правило, в круг ее интересов входят — любовь, семейные отношения, материальное благополучие, здоровье, взаимоотношения с людьми, социальный статус

Анализируя данные математико–статистических расчетов, мы видим, что существуют статистически значимые корреляционные связи между психологическим неблагополучием личности и общим уровнем эмоционального выгорания. Наличие установленных корреляционных связей позволяет говорить о следующем. В тех ситуациях, когда личность испытывает

подавленность, раздражительность, тревогу, депрессивные состояния, ощущение одиночества, дает низкую оценку своему контролю над поведением и эмоциями, не удовлетворена качеством своей жизни, то и уровень психического выгорания, так же, как и отдельные симптомы, достаточно высок. Личность не видит перспектив в профессии, наступил процесс истощения эмоциональных, физических, энергетических ресурсов в работе с людьми, что и проявляется в хроническом эмоциональном и физическом утомлении, равнодушии, холодности по отношению к окружающим, уменьшении количества контактов с окружающими, повышении раздражительности и нетерпимости в ситуациях общения, негативизме по отношению к другим людям. И наоборот, при высокой оценке личностью своего субъективного благополучия высока степень вовлеченности специалиста в свою работу, отмечается наполненность силами и энергией, оптимизм, положительное отношение к окружающим людям, стремление повышать профессиональную компетентность, уровень рабочей мотивации и энтузиазма по отношению к работе характеризуется преимущественно «альтруистическим» содержанием. Состояние мотивационной сферы оценивается такими показателями, как продуктивность профессиональной деятельности, заинтересованность в работе, адекватная самооценка профессиональной компетентности и степени успешности в работе. Такой специалист способен работать довольно продолжительное время в условиях эмоциональных перегрузок и себя рассматривает как успешного и знающего свое дело профессионала.

По итогам проведенного экспериментального исследования, направленного на изучение влияния народно–прикладного искусства на уровень профессионального выгорания и субъективного благополучия специалистов сферы «человек – человек», сделаны следующие выводы.

1. Экспериментальное воздействие в виде занятий народно–прикладным искусством в ткацкой мастерской показало свою эффективность в качестве метода психокоррекции психоэмоционального истощения, личностного отчуждения, профессиональной мотивации и выгорания в целом.

Подтвердилась выдвинутая гипотеза о том, что народно–прикладное искусство можно рассматривать в качестве эффективного метода психокоррекции и психопрофилактики профессионального выгорания специалистов сферы «человек – человек».

2. Разработанная нами программа занятий в ткацкой мастерской доказала свою эффективность в работе с субъективным ощущением психологического благополучия личности. Гипотеза экспериментального исследования подтвердилась: народно–прикладное искусство можно рассматривать в качестве эффективного метода работы с субъективным ощущением неблагополучия личности.

3. Подтвердилась также гипотеза о том, что существует статистически значимая корреляционная связь между субъективным ощущением неблагополучия и уровнем эмоционального выгорания специалистов сферы «человек – человек». В тех ситуациях, когда личность испытывает подавленность, раздражительность, тревогу, депрессивные состояния, ощущение одиночества, дает низкую оценку своему контролю над поведением и эмоциями, не удовлетворена качеством своей жизни, уровень психоэмоционального выгорания, так же, как и отдельные симптомы, достаточно высок. И наоборот, при высокой оценке личностью своего субъективного благополучия отмечаются низкие показатели по симптомам и общему уровню психического выгорания.

В дальнейшей работе планируем уделить пристальное внимание устойчивости во времени достигнутого положительного эффекта от занятий в ткацкой мастерской, уточнению механизмов и факторов коррекционного и профилактического воздействия такой формы арттерапевтических занятий.

Список литературы

1. Аргайл М. Психология счастья. – СПб.: Питер, 2003.
2. Бойко В. В. Синдром эмоционального выгорания» в профессиональном общении. – СПб.: Питер, 2011.

3. Орел В. Е. Исследование феномена психического выгорания в отечественной и зарубежной психологии // Проблемы общей и организационной психологии. – Ярославль: ЯрГУ, 1999. – С. 76–97.
4. Осипова А. А. Общая психокоррекция: учебное пособие. – М.: Сфера, 2002.
5. Пахоль Б. Е. Субъективное и психологическое благополучие: современные и классические подходы, модели и факторы // Украинский психологический журнал. – № 1 (3). – С. 80–104. – 2017. Психологическое благополучие личности в современном образовательном пространстве: сборник статей (под ред. Ю. В. Братчикова). – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2013.
6. Фесенко П. П. Осмысленность жизни и психологическое благополучие личности: автореф. дисс. канд. псих. наук. – М.: МГУ, 2015.

Краткая справка об авторах

Алиева Кюбра Мухтар кызы, доктор искусствоведения, Азербайджанский государственный театральный институт им. М.А. Алиева, Азербайджан, г. Баку.

Абдалиева Гульзада Кошоевна, кандидат исторических наук, доцент, Кыргызский государственный университет им. И. Арабаева, г. Бишкек, e-mail: abdal2000@yandex.ru.

Асадова Хадиджа Вели кызы, доктор философии по искусствоведению, заместитель директора по научным вопросам Национального музея искусств Азербайджана, Азербайджан, г.Баку, e-mail: xadijaasadova@yahoo.com.

Беккулова Айжан Абдыманановна, 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, Республика Казахстан, г. Алматы, e-mail: aizhanbekkulova@mail.ru.

Беломоева Ольга Герольдовна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры театрального искусства и народной художественной культуры Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева», Российская Федерация, Республика Мордовия, г. Саранск, e-mail: o_belomoeva@mail.ru.

Бубновене Ольга Дмитриевна, заслуженный деятель культуры, директор Бюджетного учреждения Ханты–Мансийского автономного округа «Центр народных художественных промыслов и ремесел», Россия, г. Ханты–Мансийск, e-mail:bubnovene@mail.ru.

Военкова Мария Владимировна, старший преподаватель кафедры декоративно–прикладного искусства и народных промыслов Федерального

государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Удмуртский государственный университет», Россия, Республика Удмуртия, г. Ижевск, e-mail: voen86@mail.ru, тел.: +79827908115.

Гюль Эльмира Фатхлбаяновна, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан, Республика Узбекистан, г. Ташкент, e-mail: egyul@yahoo.com.

Дмитрошина Эльвира Анатольевна, мастер Студии современного ткачества «Лача» (Надежда), Россия, Республика Коми, г. Сыктывкар.

Каракчиева Надежда Ильинична, исполнительный директор Республиканского общественного движения «Коренные женщины Республики Коми», Россия, Республика Коми, г. Сыктывкар.

Карпова Елена Анатольевна, доцент кафедры Дизайна и Декоративно-прикладного искусства Московского государственного института культуры, Россия, г. Москва, NКарпова@yandex.ru.

Касенова Кыздаркуль Бахрадиновна, доктор философии, старший преподаватель Актюбинского регионального университета имени К. Жубанова, Республики Казахстан, г. Актобе, e-mail: katua67@mail.ru.

Клятенко Галина Михайловна, художник-конструктор «Школы-мастерской народных промыслов», Россия, Ханты-Мансийский автономный округ – Югра, г. Урай, e-mail: klyatenkogm@mail.ru.

Ковычева Елена Ивановна, доктор искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства и народных промыслов Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Удмуртский государственный университет», Россия, Республика Удмуртия, г. Ижевск, e-mail: el_kovich@mail.ru.

Корнишина Галина Альбертовна, доктор исторических наук, профессор кафедры истории России Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Мордовский

государственный университет им. Н. П. Огарева», Россия, Республика Мордовия, г. Саранск, e-mail: G.Kornihina@mail.ru.

Косарева Ирина Алексеевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории изобразительного искусства и художественной культуры Института искусств и дизайна Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Удмуртский государственный университет», Россия, Республика Удмуртия, г. Ижевск, e-mail: kosar_irina@mail.ru.

Кудрявцев Владимир Геннадьевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры культуры и искусств Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Марийский государственный университет», Россия, Республика Марий Эл, г. Йошкар-Ола, e-mail: vladku2004@mail.ru.

Левина Людмила Демьяновна, доцент кафедры театрального искусства и народной художественной культуры Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева», Россия, Республика Мордовия, г. Саранск, e-mail: levinaludmila62@mail.ru.

Мавланов Обид Олимович, заведующий Музея изобразительных искусств, Республика Узбекистан, г. Бухара, e-mail: obidmavlanov61@gmail.com.

Магдиева Мархабо Эркиновна, преподаватель Бухарского государственного университета, Республика Узбекистан, г. Бухара, e-mail: marhabomagdiyeva@gmail.com.

Мамлеева Эльвира Рафаэловна, младший научный сотрудник Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова, Россия, Республика Башкортостан, г. Уфа, e-mail: abc-2007@mail.ru.

Меликова Ширин Яшаргызы, доктор философии в области искусствоведения, доцент, директор Азербайджанского национального музея

ковра, Республика Азербайджан, г. Баку, e-mail: ShirinMelikovadirector@azcarpetmuseum.az.

Мишурина Любовь Игоревна, научный сотрудник отдела этнографии народов Поволжья и Приуралья Федерального бюджетного государственного учреждения культуры «Российский Этнографический музей», Россия, г. Санкт–Петербург, e-mail: rem-volga@mail.ru.

Мусави Наиля Равиловна, директор студии ковров «Персеполь», издатель журнала «CARPET – Ковры как искусство», Россия, Республика Татарстан, Казань, e-mail: art.carpet.mag@gmail.com.

Мусаханова Мадина Зульпухаровна, профессор, кандидат исторических наук, доцент, музеевед, член ICOM, Казахская национальная академия искусств им.Т. Жургенова, Республика Казахстан, г. Алматы, e-mail: mussahanova@mail.ru.

Мусаханова Жанель Мухтарбековна, лектор, магистр наук Алматинского технологического университета, Республика Казахстан, г. Алматы, e-mail:zhanel1990@gmail.com.

Мюллер–Радлофф Кристина, дипломированный инженер, специалист–реставратор по текстилю Государственного художественного собрания Дрездена, Этнологический музей Дрездена, Германия, e-mail: christine.mueller-radloff@skd.museum.

Овчинников Фёдор Владимирович, аспирант кафедры истории изобразительного искусства и художественной культуры Института искусств и дизайна Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Удмуртский государственный университет», Россия, Республика Удмуртия, г. Ижевск, e-mail: lososiha96@mail.ru.

Салахова Рада Инсафовна, кандидат педагогических наук, доцент Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Казанский государственный институт культуры», Республика Татарстан, г. Казань, e-mail: rada_salahova@mail.ru.

Салахов Расых Фарукович, кандидат педагогических наук, доцент Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Казанский государственный институт культуры», Республика Татарстан, г. Казань, e-mail: rasih@mail.ru.

Самарканова Фарида Самигуллиевна, старший преподаватель, Казахский национальный университет искусств Казахстан, г. Нур-Султан, farida.samarkanova.75@mail.ru.

Султанова Рауза Рифкатовна, доктор искусствоведения, зав. отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, председатель Татарстанского отделения Ассоциации искусствоведов (ТатАИС), Россия, Республика Татарстан, г. Казань, e-mail: rauzasultan.art@mail.ru.

Уразгильдина Наталья Евгеньевна, директор Автономного некоммерческой организации «Мастерская ручного узорного ткачества «Стильные традиции». e-mail: urazgildinane@mail.ru.

Чурлу Мамут Юсуфович, заслуженный художник Украины, живописец, мастер декоративного искусства, этнограф, искусствовед, автор и куратор проекта «Крымский стиль», организатор выставок, мастер классов, семинаров.chatirdag@rambler.ru.

Шестакова Лариса Владимировна, художник-конструктор «Школы-мастерской народных промыслов», Россия, Ханты-Мансийский автономный округ – Югра, г. Урай, e-mail: shestakovalv81@mail.ru.

Шкляева Людмила Михайловна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, Россия, Республика Татарстан, г. Казань, e-mail: Luda-next@yandex.ru.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора.....3

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ТКАЧЕСТВА У РАЗНЫХ НАРОДОВ

Алиева К.М. Азербайджанские ковры: основные направления развития коврового орнамента и их краткая семантика	6
Асадова Х.В. Азербайджанские молитвенные ковры из музейной коллекции дворца Топгапы	27
Абдалиева Г.К. Особенности кыргызского ковроткачество	37
Гюль Э.Ф. Ковроделие Узбекистана: основные этапы развития	46
Касенова К.Б. Функциональный анализ и знаковые аспекты в классификации казахских ковров	611
Клятенко Г.М., Шестакова Л.В. Тканые пояса обских угров.....	75
Корнишина Г.А. Традиционные технологии изготовления холста у мордвы....	80
Косарева И.А., Овчинников Ф.В. Этнокультурное влияние тюркских народов и его отражение в узорном ткачестве этнографических групп удмуртов.....	90
Кудрявцев В.Г. Прагматика и семантика в искусстве марийского ткачества ..	106
Магдиева М.Э. Ручное ткачество в Узбекистане.....	116
Мишурина Л.И. Предметы из тканей домашнего производства в собрании Российского этнографического музея по традиционной культуре татар Поволжья и Приуралья (XIX – начало XX веков).....	122
Шестакова Л.В. Традиционные техники плетения циновки из растительных материалов в культуре народов Югры по археологическим и этнографическим материалам.....	139
Шкляева Л.М. Образ розы в декоре тканых ковров домашнего изготовления у татар Стерлибашевского района Республики Башкортостан	146

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ИСКУССТВЕ ТКАЧЕСТВА

Беккулова А.А. Традиции в искусстве казахского ткачества..... 154

Беломоева О.Г. Инновационные вопросы технологии ткачества из опыта работы мастера В.Ф. Баранова:.....	166
Бубновене О.Д. Текстиль народов югры в экспозиции	176
Карпова Е.А. Современное состояние ручного ткачества в местах его традиционного бытования на территории России.....	183
Ковычева Е.И., Военкова М.В. Удмуртское узорное ткачество: уникальность, пути возрождения и реновации	190
Левина Л.Д. Ткачество Мордовии: традиции и современность.....	213
Мавланов О.О. Искусство ткачества в Узбекистане: история и современность	221
Мамлеева Э.Р. Многоугольное закладное ткачество: безворсовые ковры в коллекции Башкирского государственного музея им. М.В. Нестерова	22727
Меликова Ш.Я. Проекты Азербайджанского национального музея ковра по восстановлению древних национальных технологий ковроткачества.....	240
Мусави Н.Р. Вклад студии ковров «ПЕРСЕПОЛЬ» в развитие коврового искусства	247
Мусаханова М.З., Мусаханова Ж.М. Ткачество в собрании Центрального государственного музея Республики Казахстан	2544
Мюллер–Радлофф К. Ткачество – текстильная техника.....	265
Чурлу М.Ю. О возрождении крымско–татарского килима (из опыта работы)	274

ТКАЧЕСТВО В СФЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ВОСПИТАНИЯ

Салахова Р.И., Салахов Р.Ф. Народное художественное творчество как фактор формирования у студентов ВУЗа ценностного отношения к Родине	291
Самарканова Ф.С. Синтез традиций народного и современного в художественном ткачестве Казахстана.....	298
Каракчиева Н.И., Дмитрошина Э.А. Опыт сохранения и возрождения ткачества в Республике Коми через общественные организации	308

Ковычева Е.И., Военкова М.В. Удмуртское узорное ткачество: уникальность, пути возрождения и реновации	314
Уразгильдина Н.Е. Народно-прикладное искусство как способ коррекции и профилактики профессионального выгорания и поддержания субъективного благополучия специалистов сферы «человек – человек»	337
Краткая справка об авторах.....	350
Содержание	355

Многонациональное искусство ткачества

Материалы Международного симпозиума
г. Казань, 16–17 декабря 2021 г.

Статьи печатаются в авторской редакции.

Техническая группа:

Бурганова А.Ф., Гильфанова Г.И., Магдеева Р.Р., Марданова Ф.Ф.

Компьютерная верстка

Подписано в печать 12.12.2021 г.

Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Times.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 21,27. Уч.–изд. л. 23,2

Тираж 200. Заказ № 1312/2021

Оригинал–макет подготовлен
в ГБУ «Таткультресурсцентр»
420021, Казань, ул. Г. Тукая, 74А

Отпечатано в издательстве «Артифакт»