

**НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ:  
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ  
И ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ТРАДИЦИЙ  
В ИСКУССТВЕ И АРХИТЕКТУРЕ**

ШЕСТЫЕ ВАЛЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

КАЗАНЬ  
2021

УДК 7.072

ББК85.1

Т 65

**Научный редактор и руководитель проекта:** Г.Ф.Валеева-Сулейманова

**Ответственные редакторы:**

Г.Ф.Валеева-Сулейманова, Г.М.Латыпова, Р.М.Гайфутдинова

**Наследие и современность: проблемы изучения, сохранения и преемственности традиций в искусстве и архитектуре.** Шестые Валеевские чтения: сборник статей. Казань: Институт истории им. Ш.Марджани АН РТ, Ресурсный центр внедрения инноваций и развития традиций в сфере культуры РТ, 2021. – 252 с.

ISBN 978-5-905089-66-4

Сборник статей приурочен к 100-летию со дня рождения основоположника татарского искусствознания, первого в Поволжье доктора искусствоведения Фуада Хасановича Валеева; включает материалы Международной научной конференции «Шестые Валеевские чтения». Статьи сборника посвящены актуальным проблемам и современным аспектам изучения архитектуры, декоративно-прикладного и изобразительного искусства, дизайна, музейного строительства, музыкальной культуры и фольклористики. В них раскрываются новые тенденции и подходы в сохранении материального и духовного наследия народов, пути реконструкции, трансформации и инновации национальных традиций, влияние исторических стилей и парадигмы модернизма.

Книга адресована специалистам – искусствоведам, исследователям архитектуры, культурологам, историкам, преподавателям и студентам гуманитарных факультетов и всем, интересующимся историей и культурой Республики Татарстан, Российской Федерации.

© Валеева-Сулейманова Г.Ф.

© Коллектив авторов

© Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ

© ГБУ «Ресурсный центр внедрения инноваций и сохранения традиций в сфере культуры РТ»

## СОДЕРЖАНИЕ

### **Раздел I. Новые аспекты в постановке проблемы изучения и сохранения культурного наследия**

**Валеева-Сулейманова Г.Ф.**

*Актуальные проблемы изучения искусства татар в контексте научного наследия Фуада Валеева / 8*

**Чурлу М.Ю.**

*Современный опыт возрождения и развития традиционного декоративного искусства в Крыму / 26*

**Гатина-Шафикова Д.Ф.**

*Конкурс «Новый татарский орнамент»: между рецепцией и рефлексией / 34*

**Сайфуллина Г.Р.**

*Актуально ли музыкальное востоковедение в Татарстане: вопросы нового времени / 42*

### **Раздел II. Реконструкция традиций и пути инноваций в архитектуре**

**Надырова Х.Г., Калимуллина К.И.**

*Трансформация национальных традиций в архитектуре татарских мечетей эпохи постмодернизма / 51*

**Саттаров А.Г.**

*Опыт реконструкции и реставрации татарских мечетей / 63*

**Артемьева Л.И.**

*Графическая реконструкция дома купца Свешикова и здания казначейства в городе Козьмодемьянске / 70*

### **Раздел III. Исторический контекст традиций и сценарии музейного экспонирования**

**Алтынбеков К.К., Алтынбекова Э.К.**

*Реконструкция захоронения коней в кургане Берел – построение многофигурной композиции / 79*

**Марданова Ф.Ф.**

*Производство традиционного кумгана у татар: история и современность / 89*

**Менгден Е.Н.**

*Традиции рыбнослободского многопарного кружевоплетения в современной культуре / 97*

**Мамлеева Э.Р.**

*Коллекция бакирского народного искусства в собрании БГХМ им. М.В. Нестерова / 107*

**Красникова Н.В.**

*Свадебная культура в музейном пространстве города Козьмодемьянска / 117*

**Булатова Д.С.**

*Винтаж и ретро-стилистика в модных трендах: взгляд увлеченного культуролога / 125*

**Нуркатов А.А., Нурдубаева А.Р.**

*Виртуальный музей кочевых культур – музейные практики и инновации / 131*

#### **Раздел IV. Реконструкция и развитие традиционного тюркского художественного мировоззрения**

**Нурдубаева А.Р.**

*«Лицо», «лицевые поверхности» и традиционная система  
ориентации тюрков в пространстве / 146*

**Фомина В.А., Нурдубаева А.Р.**

*Принципы пространственно-структурирующей системы «лица»  
в фольклоре тюркских народов / 166*

**Гюль Э.Ф.**

*Традиционная вышивка Узбекистана и народная медицина: точки пересечения / 175*

**Имамутдинова З.А.**

*Музыкальные традиции урало-поволжских мусульман – татар  
и башкир в контексте разновекторных глобализационных процессов / 186*

#### **Раздел V. Модернизм в визуальных искусствах: история и современность**

**Хасьянова Л.С.**

*Историософский реализм в живописи, как отражение ницшеанского  
ресентимента эпохи модернизма / 197*

**Хисамова Д.Д.**

*Влияние стиля модерн и мотивы татарского народного искусства  
в творчестве Файзрахмана Аминова / 206*

**Ильсова Р.И.**

*Художественные эскизы Надира Альмеева к светомузыкальному  
фильму «Маленький триптих» (1975) / 222*

#### **Раздел VI. Наследие Фуада Валеева и современность**

**Шагеева Р.Г.**

*Провидческие идеи Фуада Валеева и развитие современного искусства / 230*

**Миннулина Л.З.**

*Некоторые вопросы формирования художественного мировосприятия  
в книге Ф.Х.Валеева «Татарское народное декоративное искусство» / 240*

#### **Приложение.**

*Письмо-обращение участников конференции и общественности  
к Президенту Республики Татарстан / 246*

*Библиография трудов Ф.Х.Валеева / 248*

*Библиография публикаций о Ф.Х.Валееве / 250*

## ОТ РЕДАКТОРА

Представленный вниманию читателей сборник научных статей включает материалы Международной научной конференции, состоявшейся в Казани 20-21 мая 2021 года под эгидой «Шестых Валеевских чтений». Конференция была посвящена 100-летию со дня рождения основоположника татарского искусствознания, первого в Поволжье доктора искусствоведения – Фуада Хасановича Валеева (1921-1984). В организации юбилейных мероприятий приняли участие Министерство культуры Республики Татарстан, Институт истории им. Ш.Марджани, Ресурсный центр внедрения инноваций и развития традиций в сфере культуры РТ, Государственный музей изобразительных искусств РТ. Главным событием в праздновании юбилея ученого явилась Международная научная конференция «Наследие и современность: проблемы изучения, сохранения и преемственности традиций в искусстве и архитектуре». Она состоялась 20-21 мая в Институте истории им. Ш.Марджани и открылась торжественным пленарным заседанием, прошедшим в конференц-зале Общественной палаты РТ. Параллельно с научной конференцией в залах Национальной художественной галереи «Хазине» работала выставка «Наследие и современность», посвященная творчеству Ф.Х.Валеева – искусствоведа, архитектора, художника. Торжества завершились общественным обсуждением проблем развития современного искусства в рамках Круглого стола на тему «Национальное искусство в парадигме новой реальности» и принятием резолюции в форме Письма-обращения к Президенту Республики Татарстан, в котором обосновывалась необходимость создания в Татарстане Музея декоративного искусства с присвоением ему имени Ф.Х.Валеева.

В конференции приняли участие более 40 ученых, представлявшие научные и музейные центры, академические и образовательные учреждения Российской Федерации, дальнего и ближнего зарубежья. Искусствоведы, архитекторы, историки, музееведы, реставраторы, дизайнеры,

этнографы из городов Казани, Москвы, Нур-Солтана, Алматы, Ташкента, Баку, Амстердама, Мадисона, Симферополя, Уфы, Якутска, Козьмодемьянска собрались для совместного обсуждения научных и организационных проблем, связанных с изучением и сохранением материального и нематериального наследия народов, его перспектив развития в будущем. В статьях, сгруппированных по актуальным научным концептам, раскрываются новые аспекты в постановке проблемы изучения и сохранения культурного наследия (раздел I) на материалах, освещающих результаты научных исследований Ф.Х.Валеева в контексте их влияния на исследования современных ученых (Г.Ф.Валеева-Сулейманова); современный опыт возрождения национальных традиций декоративного искусства крымских татар (М.Ю.Чурлу), возможные формы развития татарского орнамента, выявленные в рамках конкурса «Новый татарский орнамент» (Д.Ф.Гатина-Шафикова). Важный вопрос для современного искусствоведения и культурологии в целом поставлен исследователем из Амстердама Г.Р.Сайфуллиной об актуальности в Татарстане музыкально-востоковедения.

Проблемы реконструкции традиций и поиски инноваций в архитектуре освещаются в статьях второго блока, посвященных реставрации исторических и строительству новых татарских мечетей. Материалы статей анализируются в научно-теоретическом (Х.Г.Надилова, И.Г.Калимуллина) и творческо-практическом ракурсах (А.Г.Сагтаров). В этом же разделе раскрыты новации в исторической архитектуре городских общественных зданий Козьмодемьянска и приведены их авторские графические реконструкции, воссоздающие первоначальный облик (Л.И.Артемьева).

Статьи, объединенные в раздел «Исторический контекст традиций и сценарии музейного экспонирования», освещают, с одной стороны, историю развития и современное состояние народных художественных промыслов – производство кумганов (Ф.Ф.Марданова) и изготовление рыбнослободского кружева (Е.Н.Менгден). С другой стороны, раскрывают привлекательные для посетителей формы музейного экспонирования археологических (К.К.Алтынбеков, Э.К.Алтынбекова) и этнографических (Э.Р.Мамлеева) материалов; раскрытия недавней истории развития современной свадебной культуры через демонстрацию свадебных платьев (Н.В.Красникова). Интерес к ретро-стилистике в одежде дополняется взглядом культуролога на современный тренд, определившийся в современной одежде, вызванный модой на «винтаж» (Д.С.Булатова).

Новизной и оригинальностью научного осмысления и многоаспект-

ным анализом привлекаемого материала отличаются статьи, объединенные редактором в раздел «Реконструкция и развитие традиционного тюркского художественного мировоззрения». Они представлены на материале корневых ориентационных «лицевых» моделей в географическом и духовном пространстве на примере казахов, так и, в целом, тюркских народов (А.Р.Нурдубаева). Культурные и текстовые модели, отражающие понятие «лица», выявляются также на материалах тюркского фольклора (А.Р.Нурдубаева, В.А.Фомина). Раскрытию ритуальной и врачевательной традиции в мотивах искусства узбекской вышивки посвящена статья Э.Ф.Гюль; исторические этапы и парадигмы в развитии религиозной музыки татар и башкир под влиянием процессов глобализации анализируются З.А.Имамутдиновой.

Статьи раздела «Модернизм в визуальных искусствах: история и современность» определяют специфику развития этого стиля с его истоков в истории европейской, в частности, польской живописи (Л.С.Хасьянова); отдаленные по времени отголоски стиля раскрываются в творчестве представителя татарской советской живописи Файзрахмана Аминова (Д.Д.Хисамова). Особую значимость в развитии искусства эпохи, пришедшей на смену модернизму, имеет опыт, рожденной в Казани, творческой лаборатории «Прометей» (под руководством Б.М.Галеева) по созданию первого постмодернистского свето– и цветомузыкального фильма. Визуальные образы для него были разработаны художником Н.У.Альмеевым (статья Р.И.Ильясовой).

Завершают сборник статьи раздела, посвященного раскрытию актуальности трудов Ф.Х.Валеева для развития современного искусства и науки об искусстве Татарстана. В приложении приводятся библиографии трудов ученого и посвященных ему статей, а также научных сборников Валеевских чтений. Публикуется текст обращения участников конференции, представителей научной и творческой интеллигенции к Президенту Республики Татарстан Р.Н.Минниханову о создании в республике Музея татарского декоративного искусства.

**Г.Ф.ВАЛЕЕВА-СУЛЕЙМАНОВА,**

*доктор искусствоведения, профессор,  
главный научный сотрудник Института истории им. Ш.Марджани,  
заслуженный деятель науки Республики Татарстан*

## Раздел I.

# НОВЫЕ АСПЕКТЫ В ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

УДК 7.077.2

**Г.Ф. ВАЛЕЕВА-СУЛЕЙМАНОВА**

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В ИЗУЧЕНИИ ИСКУССТВА  
ТАТАР В КОНТЕКСТЕ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ  
ФУАДА ВАЛЕЕВА

Статья освещает научную деятельность и биографию первого в Поволжье доктора искусствоведения Ф.Х.Валеева, рассматривает его труды в контексте вклада в историю народного декоративного искусства, орнамента и архитектуры татар. Научные результаты фундаментальных академических трудов ученого раскрываются с точки зрения их актуальности в подходе к некоторым спорным вопросам, появившимся в работах современных исследователей. В статье раскрываются научная концепция и теоретико-методологическая база исследований Ф.Х.Валеева, обоснования его выводов, исходя из источников, опирающихся на многолетнее изучение и собирание полевых материалов по этнографии, искусству и архитектуре татарского народа, на теорию и типологию творчества в области народного традиционного искусства, принципы которой разработаны в мировой науке.

**Ключевые слова:** искусствоведение, народное декоративное искусство, архитектура, этническая культура, художественные традиции, научная концепция, методология, типология, казанские татары, тюрки.

---



**G.F. VALEEV-SULEYMANOVA****ESSENTIAL PROBLEMS IN STUDYING  
THE ART OF TATARS UNDER  
OF FUAD VALEEV'S SCIENTIFIC HERITAGE**

The article is about the scientific activity and biography of F.Kh. Valeev – the first PhD of art history in the Volga region. It highlights Valeev's works in the as a contribution to the history of folk decorative art, ornament and architecture of the Tatars. The scientist's fundamental academic works results are revealed from the point of view of relevance to some controversial issues approach that is in the works of modern researchers. The article discloses the scientific concept, theoretical and methodological base of F.Kh. Valeev's researches. The article summarized conclusions based on learning and collecting of the Tatars ethnography, art and architecture materials, the theory and typology of creativity in the field of traditional folk art.

**Keywords:** art history, folk decorative arts, architecture, ethnic culture, artistic traditions, scientific concept, methodology, typology, Kazan Tatars, Turks.

---

В современном обществе с его динамичными процессами универсализации в культуре особое значение приобретает сохранение традиций национального наследия. Большую роль в этом играет вклад ученых, деятелей культуры и искусства, подвижничество которых способствует раскрытию духовного и творческого потенциала народов. Фуад Валеев один из представителей когорты татарской интеллигенции, который посвятил свою жизнь служению народу через изучение и пропаганду его высоких достижений в сфере декоративного искусства и архитектуры. Плодотворная деятельность и выдающийся вклад ученого – основоположника татарского искусствознания стали поводом для широкого празднования общественностью его 100-летнего юбилея, которому была посвящена Международная научная конференция, прошедшая в Казани в мае 2021 года.

Первый в Поволжье доктор искусствоведения родился 15 мая 1921 года в Москве. Он был первым ребенком в семье Хусаина Валеева (1893-1937). Отец был родом из деревни Малые Ковали (ныне Высокогорский район РТ), из семьи потомственных мастеров по обработке кожи

и шитью ичигов. Мать – Нагима Магдеева (1897-1986) была дочерью имама местной мечети, уроженца с. Шахмайкино Чистопольского уезда Шайхутдина Гайнутдина (1865-1930-е гг.). Бабушка – Магизян Салимова происходит из династии 40 поколений татарских мулл Салимзяновых, проповедовавших в первой махалле соседнего села Альдермыш (дочь имама Габдрахмана, сына Хасана бин Салимзяна бин Исхака аль – Альдермеша). Хусаин Валеев в 1920-е годы обосновался в Москве, владел текстильными мануфактурами. В 1927, после его первого ареста и ссылки в лагерь, семья, оставшись без места жительства и средств существования, вернулась в Казань. Здесь Фуад с отличием окончил среднюю школу, однако, как сын «врага народа» (отца расстреляли в 1937 г.) вынужден был поступать в 1940 году в Киевский инженерно-строительный институт. В самом начале войны попал под бомбежку и был контужен. Окончил институт в 1947 с дипломом инженера-архитектора. Приехав в Казань, начал свою деятельность как архитектор и руководитель проектного отдела в институте «Татгипронефтьпроект» (1947-1957), затем как главный архитектор Специальных научно-реставрационных мастерских при Совете Министров ТАССР (1957-1959). Автор проектов реставрации и реконструкции памятников Болгарского историко-архитектурного заповедника, общественных зданий в Казани (павильоны Выставки достижений народного хозяйства и др.), Альметьевске, Бугульме, скульптурного бюста Г.Тукая в парке им. М.Горького и других объектов. Успешная карьера была прервана после создания Ф.Х.Валеевым проекта каменной пристройки к мечети Марджани в Казани (строительство было прервано властями) и исключением из Союза архитекторов РТ. Опальный архитектор поступил в аспирантуру Института языка, литературы и истории Казанского филиала Академии наук СССР по приглашению казанских историков Н.Ф.Калинина и Н.И.Воробьева. В 1959-1969 гг. – научный сотрудник сектора этнографии, затем сектора искусств. Подготовил первый научный труд «Народный орнамент казанских татар» и в 1966 году получил степень кандидата исторических наук. В эти же годы читал лекции в Казанском университете, консерватории. В 1970-1971 гг. доцент Казанского института культуры. В 1971-1981 гг. по приглашению Марийского политехнического института им. М.Горького переезжает преподавать в Йошкар-Олу. Здесь ученому были созданы благоприятные условия для написания и издания двух монографий (см. список трудов) и подготовки докторской диссертации на тему «Народное декоративное искусство казанских татар, его истоки и развитие». После защиты диссертации в Мо-

ске в 1982 году Ф.Х.Валеев вернулся в Казань и по рекомендации Академии художеств СССР «первого доктора искусствоведения в Поволжье» был принят в 1981 году на работу главным художником Министерства бытового обслуживания ТАССР. В 1982-1984 гг. – научный консультант Министерства местной промышленности ТАССР. 11 октября 1984 года после тяжелой и продолжительной болезни его не стало.

Фуад Валеев оставил богатое научное наследие, которое не потеряло своей актуальности и в наши дни. Это наследие в виде монографий, книг, научных и научно-популярных статей, тысячи рисунков, обмерных чертежей и огромного фонда фотографий служит обширным научным базисом и, во многих случаях, первоисточником для исследований в области искусствоведения, этнографии, археологии и, в целом, истории татар. Он собрал богатейший материал по народному искусству, орнаменту, костюму, многочисленным ремеслам татар, выезжая в течение нескольких десятилетий в экспедиции по татарским селам, как в Татарстане, так и в соседних областях, в Астраханский край, Крым. Это позволило ему не просто описать, но и систематизировать полевые данные, заложить основы научной типологии и анализа. Он впервые исследовал и обобщил огромный свод материалов по народному декоративному искусству казанских татар XVIII – начала XX вв.; искусству и архитектуре Волжской Булгарии, Казанского ханства, народному зодчеству казанских татар. Автор 8 книг, являющихся фундаментальными академическими исследованиями, множества научных и научно-популярных статей (см. библиографию в Приложении). Последняя прижизненная книга «Народное декоративное искусство Татарстана» была опубликована в Казани в 1984 г. После смерти ученого его труды изданы в соавторстве и под научной редакцией его дочери Г.Ф.Валеевой-Сулеймановой – «Древнее искусство Татарики (с древнейших времен до середины XVI в.)», с переизданием в 2002; «Татарский народный орнамент» (Казань, 2002). К 100-летию Ф.Х.Валеева, на основе его докторской диссертации, опубликована книга «Татарское народное декоративное искусство» (Казань, 2020). Богатейший материал, собранный Ф.Х.Валеевым, был впервые обобщен и проанализирован с точки зрения методов исторической науки, классифицирован и систематизирован в рамках теории и практики этнографии и искусствоведения; изучен в аспекте типологии формы и декора, истоков и эволюции национальной художественной традиции. Все это вкупе послужило созданию им впервые научно обоснованной теории татарского искусства.

В своих трудах ученый ставил проблемы происхождения, преемственности традиций и тюркских истоков татарской культуры. Будучи по образованию архитектором, написавшим первый труд по этнографии, он главную цель своей работы видел в раскрытии этногенеза татар через материалы народного искусства и архитектуры, в частности татарского народного орнамента. В автореферате к кандидатской диссертации, защищенной в 1965 году в Институте этнографии им. Н.Н.Миклухо-Маклая Академии наук СССР, и в отзывах официальных оппонентов – крупных советских ученых С.В.Иванова и С.И.Вайнштейна особо подчеркивалось, что научный труд представляет собой первое историко-этнографическое исследование народного орнамента казанских татар периода конца XVIII – начала XX вв. Материалы, положенные в основу диссертации, охватывают территорию расселения татар Заказанья – ныне Арский, Высокогорский, север Зеленодольского и запад Сабинского районов, а также северную часть правобережья Волги – Горной стороны (юго-запад Зеленодольского, север Буинского, Апастовского и Тетюшского районов). Именно здесь, писал Ф.Х.Валеев, «после разорения закамского центра Булгарии в XIV – начале XV вв. осело ее основное население, здесь сформировались казанские татары как часть народности татар Среднего Поволжья и Приуралья. Здесь была основная территория Казанского ханства, и сюда переместился центр культуры казанских татар после включения края в состав Русского государства» [1].

Ф.Х.Валеев впервые в искусствоведении Татарстана разработал проблему научного метода в изучении татарского искусства, как части культуры в ее историческом развитии. Проблема методологии изучения этнических культур и народного декоративного искусства, в частности, одна из самых сложных и всегда актуальных. Причина этого заключается, прежде всего, в системно-комплексном подходе к изучению этнической культуры методами таких наук, как история, археология, этнография, фольклористика и искусствоведение. Такой сложный комплекс наук, каждая со своими методами и задачами исследования, с одной стороны позволяет, как бы препарировать изучаемый предмет или проблему, с другой – отойти от целостности взгляда, углубившись в существо проблемы и потерять сам предмет изучения. В этнографической науке, да и в искусствоведении, занимающихся проблемами народной традиционной культуры – основной базой для теоретических и экспериментальных исследований являются полевые материалы, в настоящее время актуальны-



Ф.Х.Валеев. Экспедиция в Заказанье. 1967 год.

ми стали материалы музейных коллекций и труды ученых, проводивших исследования на базе полевых материалов.

Ф.Х.Валеев подходил к исследованию татарского декоративного искусства комплексно, в широком плане изучения всей его системы, используя методы разных наук: истории, археологии, этнографии. Основную задачу своего первого научного изыскания он видел в выявлении «этнических и историко-культурных связей казанских татар по данным их орнамента». Таким образом, с самого первого исследования его интересовала проблема этногенеза татар; в произведениях народного искусства он видел возможность раскрыть узловые моменты в истории народа, актуальную для татар проблему происхождения и генезиса этнической культуры, истоков народного искусства. Как оказалось, в разные периоды эта проблема историками и этнологами освещалась по-разному. Ввиду малой доли дошедших до нас письменных источников, важную роль в решении данной проблемы имеют материальные источники – произведения народного декоративного искусства, ремесла и такой важный элемент в их оформлении, отражающий художественное мировоззрение и ментальность народа, проявляемую в традиционном искусстве, орнаменте. В трудах Ф.Х.Валеева они стали основным этногенетическим и этнокультурным источником. Через эволюцию формы, узора и техники исполнения выявляется преемственность в том или ином виде искусства через многие поколения.

Ф.Х.Валеев всесторонне изучил (форма, технология, декор, функции) народное декоративное искусство казанских татар XVIII – начала XX вв., такие его виды, как резьба по камню в татарских надгробиях и резьба по дереву в оформлении жилища, кожаная мозаика, вышивка, ткачество, золотое шитье, ювелирное искусство и другие. Эти материалы вошли в его докторскую диссертацию и опубликованы в монографии «Народное декоративное искусство Татарстана» (Казань, 1984) и «Татарское народное декоративное искусство» (Казань, 2020). В народном декоративном искусстве, изучению которого посвятил свою жизнь Ф.Х.Валеев, воплощается синтез материальной и духовной культуры, и совершенно справедливо мнение о том, что история народного искусства, как наука в определенном смысле является этноискусствознанием. Особенно это относится к истории татарского искусства, профессиональные формы которого были утрачены, начиная с завоевания Казани в 1552 году, и вся художественная культура развивалась в формах народного коллективного творчества.

В чем же типологическое различие между этнографией и искусствов-

ведением, которое в своих трудах четко разграничивал ученый? В то время как искусствоведение выявляет внутренние закономерности развития народного искусства, этнография, как наука, опирается на внешние связи искусства с другими частями культуры. Поэтому очень часто можно наблюдать ошибочные положения в работах отдельных этнографов, в которых они касаются художественных явлений, не понимая их внутренней специфики развития. Например, в татарской одежде, используя термин костюм, или в украшениях, используя термин ювелирное искусство, данные явления рассматривают не с точки зрения законов художественной формы, а как внешние по отношению к ней факторы. Поэтому и появляется в подходе к традиционному ювелирному искусству казанских татар такое его определение как русско-татарская синкретичность [2], которое по законам развития и методологии традиционного искусства является глубоко ошибочным [3].

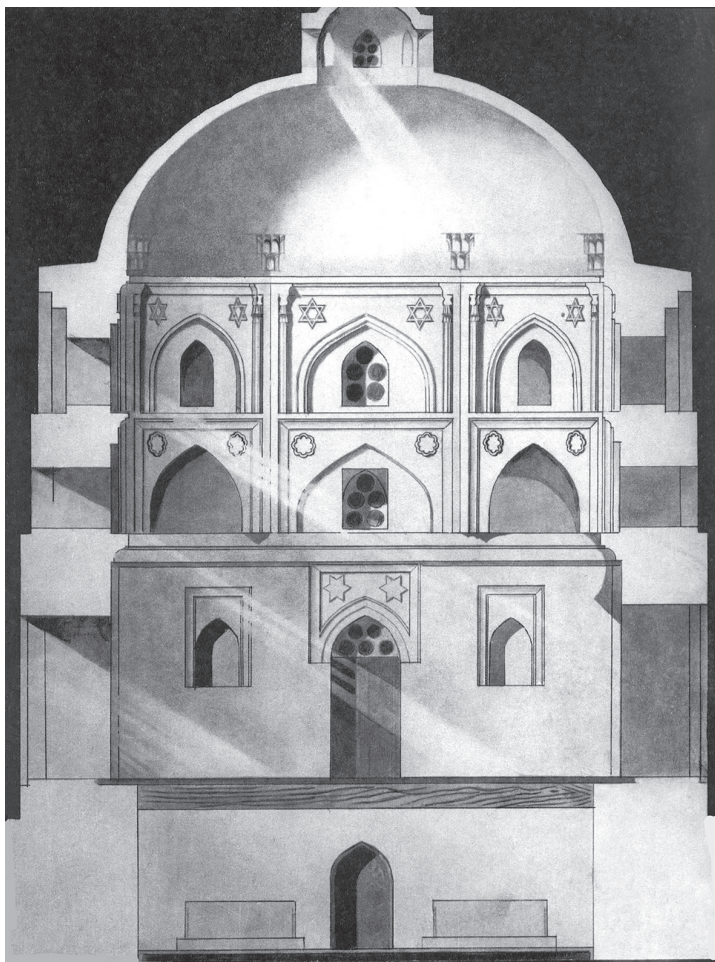
Возникает важнейший вопрос: как соотносятся этнические и внеэтнические традиции в искусстве? Что можно включать в первую и что во вторую? Можно ли включать в понятие традиционного искусства определенного народа явления, возникшие вне народной ремесленной традиции, но бытующие в его культуре в силу разных обстоятельств? Подавляющее большинство исследователей, в том числе Ф.Х.Валеев, на-



Дворец феодала в Суваре. X век. Реконструкция Ф. Валеева.

писавший свои труды, опираясь на теорию и выработанную учеными методологию развития народного декоративного искусства, ответят на этот вопрос отрицательно.

Ф.Х.Валеев, посвятивший первое научное исследование этнографии, позже, обратившись к искусствоведению в статусе академической науки (в этом ему помогло архитектурное образование, а также склонность к рисованию: все свои труды он иллюстрировал собственными рисун-



**Интерьер Черной Палаты в г. Болгаре. Вид с северной стороны. 13-14 вв.  
Реконструкция Ф.Валеева.**



ками), основным методом анализа выбрал комплексный историко-художественный метод изучения народного искусства. Его исследования на современном языке науки применяют культурно-генетический метод и метод системно-структурного анализа. Если проанализировать основания его концептуального подхода, то в каждой науке, будь то археология, архитектура, этнография, традиционное искусство, он различал собственную специфику и теоретическое поле исследования, что позволяло ему оставаться в рамках академической науки и избегать искажающих закономерности исторического развития, как и методологию изучения декоративного искусства, выводов.

Он рассматривал народное искусство, как часть традиционной культуры этноса, однако, как самостоятельную научную категорию с собственной утилитарной и эстетической функциями, воплощающими духовные традиции в предметах материальной культуры. Процессы и этапы этногенеза татар выявлял через эволюцию и генезис художественной формы, через преемственность народных традиций в искусстве. Народное традиционное искусство до национального периода истории татар, т.е. XVIII – конца XIX вв., он считал необходимым изучать по этнографическим группам: казанских татар, татар-мишарей, приуральских татар, сибирских татар, крымских татар. Наиболее изученным, благодаря исследованиям Ф.Х.Валеева, оказалось искусство казанских татар, хотя он часто обращался к сопоставительному анализу искусства других татарских этнических групп. Это было связано с тем, что искусство казанских татар XVIII – конца XIX вв. в формировании татарского этноса сыграло роль образцового, национального классического, связанного с городской культурой татар, и оно легло в основу татарского общенационального искусства [4], как и в оформлении татарского литературного языка основную роль сыграл казанско-татарский диалект.

В чем проявляется ошибочность методологии в исследованиях народного искусства татарских этнических групп? В попытке создать некую общую типологию для характеристики этнолокальных и этнорегиональных традиций в татарском народном искусстве и отнести их к явлениям татарской общенациональной культуры. Ошибочность данного подхода отражена в книгах, в которых материалы по народному искусству этнографических групп татар рассматриваются как проявления общенационального искусства, хотя последнее основано на городской классической культуре казанских татар. Более того, делаются реконструкции, например, костюма, в которых головные уборы относятся, например, к искусству татар-миша-



Казанский Кремль и мечеть Кул Шариф со стороны въезда в ханскую резиденцию. 15-16 в. Реконструкция Ф. Валеева.

рей, в то время, как обувь и ювелирные украшения – к казанским татарам, платья и фартуки – к приуральским татарам и т.д. В один комплекс объединяются не только составные части костюма разных этнических групп татар, но и элементы сельской и городской одежды. Этим нарушается гармоничный ансамбль, присущий татарскому национальному костюму, что порождает мнение о его не художественности и эклектичности. В так называемых реконструкциях золотоордынского татарского костюма, например, объединяются элементы монгольского головного убора «бокка» и элементы костюма казанских татар XVIII – начала XIX вв. [5]. Все это

становится возможным вследствие игнорирования теории и методологии традиционного народного и национального искусства, структурно-типологических различий данных явлений в культуре.

Сегодня академически фундаментальные труды Ф.Х.Валеева как раз актуальны и своевременны с точки зрения теоретико-методологических основ в изучении народного декоративного искусства татар. Надо заметить, что теория татарского национального искусства в аспекте формирования этнокультурного единства разработана недостаточно. Монографические исследования декоративного искусства и архитектуры раскрывают картину развития культуры лишь одного из компонентов татарской нации – в основном, казанских татар или, в лучшем случае, волго-уральских татар как целостного этнокультурного явления, напри-

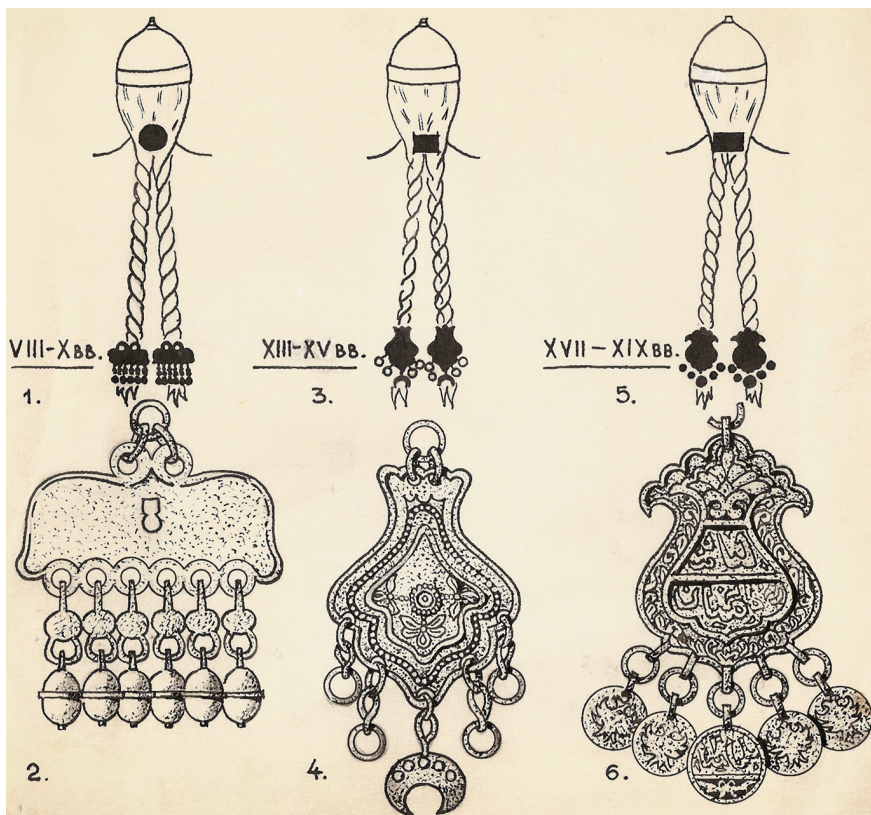


Схема эволюции татарских накосников-чулп. Реконструкция Ф.Валеева.

мер, в области татарской народной музыки. В настоящее время стали актуальными региональные исследования, в частности, в экономически развитых районах Республики Татарстан. Например, в Альметьевском районе ведется крупномасштабная работа по созданию региональной энциклопедии. Она дала возможность выявить специфику этнокультурного развития юго-восточного региона республики, и, в частности, на материалах народного искусства показать процессы смешения и становления общенациональной татарской культуры на уровне ее традиционного слоя. Данное исследование позволяет раскрыть глубинный характер этнокультурного единства татарской нации на основе ее этнографических и этнических групп. Модель сложения единого этнического ядра татарской национальной культуры во многом была сходной на разных

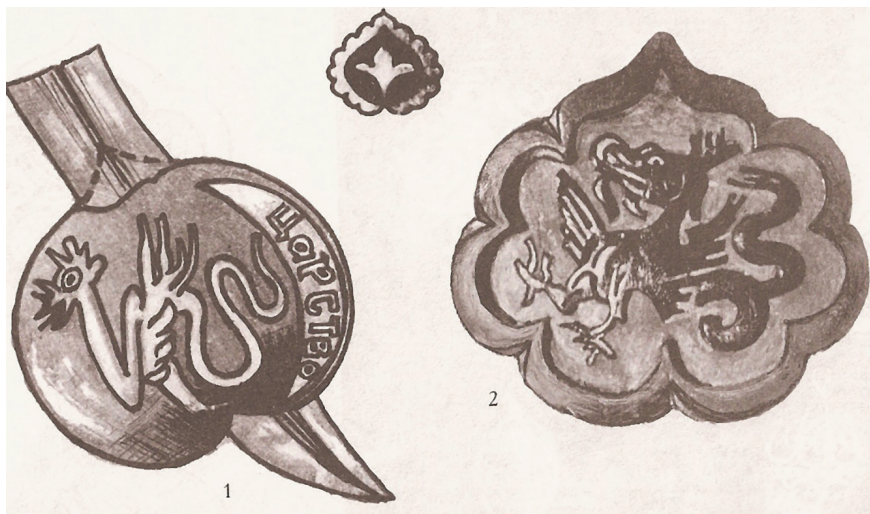


Узор на оборотной стороне татарского надгробия 15 в. Реконструкция Ф.Валеева

локальных территориях развития этноса, но, как показывают материалы региональных исследований, имела и свою специфику [6].

Наследие Ф.Х.Валеева в аспекте развития татарского этноса и его культуры обширно и многогранно. Он осуществил первые исследования не только в области народного декоративного искусства, народного зодчества и орнамента казанских татар, но и стал первопроходцем в изучении истории искусства и архитектуры ранних булгар, Волжской Булгарии и Казанского ханства. Они легли в содержание его монографий «Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья» (Йошкар-Ола, 1975) и «Древнее искусство Татарстана (с древнейших времен до середины XVI в.)», выдержавшее два издания. В них впервые Ф.Х.Валеев научно интерпретировал и систематизировал весь свод материалов по булгарскому искусству и архитектуре домонгольского и золотоордынского периодов.

Опора на обширный фонд исторических источников, относящихся не только к татарской, но и к тюркской, иранской, северокавказской, крымской, центральноазиатской, дальневосточной, финно-угорской и русской истории, позволила Ф.Х.Валееву первым среди историков рассматривать генезис татарского этноса и культуры с эпохи гуннов (в книге «Древнее искусство Татарии», Казань, 1986). Он раскрыл этногенетические традиции в искусстве и архитектуре волжских булгар, как преемников Салтовской культуры (получила развитие у болгаро-алан и хазар) в ее средневожском



Материалы к реконструкции герба ханской Казани Ф.Валеевым.

варианте, раскрыл специфику и семантику болгарского орнамента, его преемственность в золотоордынском искусстве. В орнаменте волжских болгар он раскрыл комплекс мотивов, уходящих своими корнями в культуру степных кочевников Евразии I тысячелетия нашей эры и к искусству кочевых племен Горного Алтая середины I тысячелетия до нашей эры (Пазырыкские курганы). Ученый ввел понятие болгарского «звериного стиля», представляющего затухающий отголосок сако-массагетского и скифо-сибирского звериных стилей, а также «полихромного стиля», вынесенного болгарскими – выходцами из приазовских и восточно-крымских степей и получившего своеобразное развитие в ювелирном искусстве казанских татар.

Искусство и монументальная архитектура Казанского ханства рассматриваются Ф.Х.Валеевым в аспекте культурной преемственности с феодальным искусством Волжской Булгарии, оказавшейся в составе Золотой Орды. Им были впервые обобщены и систематизированы материалы по декоративному искусству татар, относящиеся к эпохе Казанского ханства, многие из них собраны (образцы каменных надгробий) в экспедициях (в Татарстане, Крыму, Рязанской и Астраханской области), отдельные разрозненные артефакты выявлены в отечественных музейных собраниях и были впервые им атрибутированы. Ученый раскрыл стилевую специфику искусства XV-XVI вв., как развивавшегося в светском русле, в рамках получившего развитие в искусстве мусульманского мира стиля «восточной барочности». Он привнес в искусство Казанского ханства новые веяния искусства и архитектуры стран Передней и Малой Азии, включив его в художественное пространство исламского мира. Ф.Х.Валеев впервые атрибутировал царскую регалию, так называемую «Казанскую шапку», как корону татарских ханов, обратил внимание на царский трон, который, как и ханский венец, был увезен из Казани после ее завоевания, обосновал болгаро-татарские истоки губернского герба Казани и атрибутировал многие археологические и музейные находки [7].

Основное концептуальное положение Ф.Х.Валеева, основанное на результатах изучения искусства Волжской Булгарии домонгольского и золотоордынского периодов и искусства Казанского ханства, раскрывается в преемственности художественных традиций данных государств в период становления классического национального искусства казанских татар. Особенно ярко данная закономерность раскрывается в главах книги «Татарское народное декоративное искусство» (Казань, 2020), опубликованной на основе рукописи его докторской диссертации «Народное декоративное искусство казанских татар, его развитие, истоки» (Москва,

1980). Об этом свидетельствует анализ произведений городских ремесленников – ювелиров, мастеров художественного металла, резчиков по кости и камню, вышивальщиц, золотошвеек, ткачих и др., творчество которых отражает высокий художественный уровень развития как городских, так и сельских ремесел.

В настоящее время среди определенной части татарских историков существует тенденциозное представление о культуре Золотой Орды, как привнесенной на территорию Поволжья пришлыми племенами и не связанной с наследием Волжской Булгарии. Ф.Х.Валеев на материалах своих трудов выявляет преемственную связь между искусством Волжской Булгарии, Золотой Орды и Казанского ханства, раскрывает отголоски художественных традиций этих государств в искусстве казанских татар позднейших столетий [8].

Исследования Ф.Х.Валеева подкреплены обширным фактическим и иллюстративным материалом – его собственными обмерами памятников архитектуры, эстампажами с каменных надгробий – каберташей, графическими прорисовками произведений искусства, цветными (акварель, гуашь) и черно-белыми (тушь, карандаш) рисунками, таблицами и схемами. Его многотысячная коллекция фотографий предметов искусства и памятников архитектуры, народного зодчества казанских, касимовских, крымских и астраханских татар была собрана во время многолетних экспедиций по селам Татарстана, Чувашии, Марий Эл, Мордовии, Удмуртии, Башкирии, Рязанской и Астраханской областей, в Крыму (Бахчисарай, Солхат, Евпатория, Феодосия).



Ф.Х.Валеев. Экспедиция в Заказание. 1967 год.

Ученый создавал свои труды не только для исследователей или круга читателей, интересующихся татарским искусством. Он всегда полагал, что собранные в его книгах материалы будут служить творческим деятелям, работающим в сфере татарской культуры. Будь это живописцы, создающие картины на исторические сюжеты, графики, иллюстрирующие татарские легенды и предания, скульпторы, отображающие эпоху и личность, дизайнеры и архитекторы, оформляющие здания или создающие национально одухотворенное пространство. Ф.Х.Валеев осознавал, что для развития современного национального искусства, надо было раскрыть его творческую составляющую, эстетические критерии, показать развитие формы и декора, определить стилевую специфику и описать художественно-техническую составляющую. Многовековая преемственность татарского искусства и характер происходивших в нем инноваций позволяли показать пути претворения традиций в современной творческой практике. Его исследования оказали и оказывают влияние на творчество и авторские поиски многих видных татарских художников и мастеров декоративно-прикладного искусства, начиная с поколения 1960-х гг. и до сегодняшнего дня.

#### Примечания:

1. Валеев Ф.Х. Народный орнамент казанских татар в конце XVIII – начале XIX вв. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – М.: Институт этнографии им. Миклухо-Маклая, 1965. – 27 с.
2. Сулова С.В., Донина Л.Н. Татарское ювелирное искусство: о проявлениях татаро-русской синкретичности в ремесленных традициях казанского Поволжья // Историческая этнология. – Т.3. – 2018. – № 1. – С. 69-80.
3. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 343 с.; Некрасова М.А. Формирование новой парадигмы теории народного искусства. Ключевые понятия // Некрасова М.А. – автор-составитель. Народное искусство России в современной культуре XX–XXI вв. – М.: РАХ, 2003. – С.78-98.
4. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Национальная традиция в декоративном искусстве // Татары. Серия «Народы и культуры». – М.: Наука, 2001. – С. 457; То же: 2-е издание, дополненное и переработанное. М.: Наука, 2017. – С. 604.
5. Сулова С.В. Материалы к реконструкции средневековой одежды знатной казанской татарки XV–XVI вв. // Интеграция археологических и этнографических исследований. – Алматы; Омск: Издательский дом «Наука», 2004. – С. 223–228.
6. Альметьевская энциклопедия: [http:// www.almet-history.tatneft.ru](http://www.almet-history.tatneft.ru).
7. Валеев Ф.Х. Орнамент казанских татар. – Казань: ТКИ, 1969. – С. 88; Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии. – Казань: ТКИ, 1987. – С.145, 150; Древнее искусство Татарстана. 2-е издание дополненное. Казань: ТКИ, 2002. – С.88, 91.
8. Валеев Ф.Х. Татарское народное декоративное искусство. Истоки и традиции. – Казань: ТКИ, 2020. – 220 с.



**References:**

1. Valeev F.Kh. Narodnyi ornament kazanskih tatar konca XVIII – nachala XIX vekov. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie stepeni kandidata nauk [Folk ornament of Kazan Tatars in the late 18th – early 19th centuries. Abstract of dissertation for the degree of candidate of historical sciences]. M.: Institut Ethnographii im. Miklouho-Maclaya, 1965. 25 p.
2. Suslova S.V., Donina L.N. Tatarskoe yuvelirnoe iskusstvo: o proyavleniyah tataro-russkoi sinkretichnosti v kazanskom Povolj'e [Tatar jewelry art: on the manifestations of Tatar-Russian syncretism in the craft traditions of the Kazan Volga region] // Istoricheskaya Ethnologiya. 2018. Vol. 3.No. 1. – Pp. 69-80.
3. Nekrasova M.A. Narodnoe iskusstvo kak chast kultury; teoriya I practica [Folk art as a part of culture: Theory and practice] M.: Izobrazitelnoe iskusstvot, 1983. – 343 p.; Nekrasova M.A. Formirovanie novoi paradigmy narodnogo iskusstva. Klyucheveye ponyatiya // Nekrasova M.A. – avtor-sostavitel. Narodnoe iskusstvo Rossii v sovremennoi kulture XX-XXI vekov [Formation of a new paradigm for the theory of folk art. Key concepts // Nekrasova M.A. – author-compiler. Folk art of Russia in modern culture of the XX – XXI centuries]. M.: RAKH, 2003. Pp.78-98.
4. Valeeva-Suleymanova G.F. Nacionalnaya tradiciya v dekorativnom iskusstve // Tatars. Seriya "Narodi i kultury"[National tradition in decorative arts // Tatars. Series «Peoples and Cultures»]. M.: Nauka, 2001. P. 457; To je – 2 izdanie, dopolnennoe i ispravlennoe [The same – 2nd edition, supplemented and revised]. M.: Nauka, 2017. P.604.
5. Suslova S.V. Materialy k rekonstrukcii srednevekovoi odejdy znatnoi kazanskoj tatarskoi XV-XVI v. // Integraciya arheologicheskikh i etnograficheskikh issledovaniy [Materials for the reconstruction of medieval clothes of a noble Kazan Tatar woman of the 15th – 16th centuries // Integration of archaeological and ethnographic research]. Almaty; Omsk: izdatelskiy dom "Nauka", 2004. Pp. 223-228.
6. Almet'yevskaya Encyclopediya [Almet'yevsk Encyclopedia]. [http:// www. almet-history. tatneft.ru](http://www.almet-history.tatneft.ru).
7. Valeev F.Kh. Ornament kazanskih tatar [Kazan Tatars ornament]. Kazan,1969. P.88; Valeev F.Kh., Valeeva-Suleymanova G.F. Drevnee iskusstvo Tatarii [Ancient art of Tataria]. Kazan: TKI, 1987. P. 145, 150; Drevnee iskusstvo Tatarstana. 2 izdanie dopolnennoe [2nd edition supplemented "Ancient art of Tatarstan]. Kazan:TKI, 2002. P.88, 91.
8. Valeev F.Kh. Tatarskoe narodnoe dekorativnoe iskusstvo. Istoki I tradicii [Tatar folk decorative art. Routes and traditions]. Kazan: 2020. 220 pp.

.....

**Валеева-Сулейманова Гузель Фуадовна**, доктор искусствоведения,  
главный научный сотрудник Института истории им. Ш.Марджани,  
заслуженный деятель науки РТ.  
E-mail: valeeva\_art@mail.ru

**Valeeva-Suleymanova Guzel**, Doctor of Art History, Chief Researcher  
in the Institute of History named by Sh.Mardjani, Honored scientist  
of Tatarstan Republic.  
E-mail: valeeva\_art@mail.ru

.....

**М.Ю. ЧУРЛУ**

**СОВРЕМЕННЫЙ ОПЫТ ВОЗРОЖДЕНИЯ  
И РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОГО  
ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА В КРЫМУ**

Автор статьи делится опытом организации восстановления и развития традиционного декоративного искусства крымских татар, пострадавших от сталинской депортации в 1944 году. В статье рассматриваются история процесса возрождения, особенности сбора информации, ее обработки, организация обучения, создание творческих стимулов, результаты работы. Статья может быть полезной для народов постсоветского пространства, утративших традиции декоративного искусства, заинтересованных в его изучении и предпринимающих попытки возрождения в современных условиях.

**Ключевые слова:** крымские татары, декоративно-прикладное искусство, национальная традиция, вышивка, ткачество, керамика, витраж, интерьер, профессиональный художник, народный мастер, технологии.

---

**M.Y. CHURLU**

**MODERN EXPERIENCE IN REVIVING AND  
DEVELOPMENT OF THE TRADITIONAL  
DECORATIVE ART IN CRIMEA**

The author of the article shares the experience in organizing the restoration and development of the traditional decorative art of the Crimean Tatars who suffered from the Stalinist deportation in 1944. The article discusses the history of the revival process, the features of collecting information and its processing, the organization of training, the creation of creative incentives, results of the work. The experience can be used by the post-Soviet nations, who had lost the traditions of Decorative Arts and having interest in its study, putting attempts in full-fledged revival.

**Keywords:** Crimean Tatars, decorative-applied art, national tradition, embroidery, weaving, ceramics, stained glass, interior, professional artist, folk master, technology.

---

В 1944 году жен и матерей, братьев и отцов, детей и сестер крымскотатарских воинов, сражавшихся на фронтах Второй мировой войны, обвинив в предательстве, лишив земли, домов, имущества, Родины, депортировали в республики Средней Азии и на Урал. В условиях ссылки традиционное изобразительное искусство оказалось самым хрупким элементом культуры. Оно почти полностью перестало существовать. По этой причине восстанавливать этот сектор национальной культуры пришлось буквально с нуля.

Сбором и изучением орнамента народной крымскотатарской вышивки и ткачества мы начали заниматься будучи в депортации в Узбекистане, изучали частные коллекции. Эта работа была продолжена по возвращении в Крым изучением музейных коллекций и организацией экспедиций. В 1996 году издательством «Крымучпедгиз» было выпущено пособие для школ и детских садов с собранием орнаментов крымскотатарской вышивки и ткачества. В том же году на средства, выделенные американским донорским фондом «Counterpart», был реализован проект по восстановлению традиционного крымскотатарского килимного (коврового) ткачества. Последние мастерицы преклонного возраста передали технические навыки народного ткачества группе женщин из 60 человек. Для них нами были разработаны учебные программы, позволившие приобрести знания в области традиционных узоров и навыки в составлении на этой основе авторских цветочных композиций. Были созданы технические шаблоны, позволившие детально воспроизвести все элементы орнаментов. Мастера были обучены навыкам крашения шерстяной пряжи растительными красителями. В результате мы получили специалистов, способных создавать уникальные художественные произведения, соответствующие современным мировым стандартам.

Во время возвращения в Крым основной массы репатриантов в начале 1990-х г. нам посчастливилось найти московскую художницу Зулейху Бекирову – единственного специалиста по крымскотатарской вышивке, отличающейся сложнейшими техническими особенностями. Также удалось встретиться с потомственным ювелиром, мастером по созданию филигранных украшений Айдером Асановым. В 1990 году Зулейха Бекирова обучила группу крымских мастериц технологии традиционной вышивки; Айдер Асанов подготовил из своих учеников группу ювелиров.

С середины 90-х г. разрозненными усилиями художников начался процесс восстановления народного декоративно-прикладного искусства

коренного народа Крыма. Поворотным моментом в развитии этого процесса стала первая выставка крымскотатарского декоративного искусства, организованная в выставочном зале Союза народных мастеров Украины в Киеве в 2004 году. На ней экспонировались все виды крымскотатарской вышивки, образцы керамических изделий, килимное ткачество, резьба по дереву, посуда из металла, филигранные украшения. В тот момент нами была осознана перспективность выставочной деятельности для популяризации традиционного искусства и воспитания нового поколения народных мастеров.

В 2005 году был организован первый обучающий семинар для художников различного профиля. Группа энтузиастов традиционной крымскотатарской культуры прошла недельный интенсивный курс освоения народных орнаментов. Была разработана эффективная методика, опора на которую позволила усваивать орнаменты традиционной вышивки и успешно применять их в создании произведений в различных материалах и техниках. Орнаменты вышивок воспроизводились в графическом виде на бумажных листах формата А4. Такой изобразительный формат позволил воспроизводить рисунок в любом материале, трансформировать его в зависимости от формы декорируемого предмета, создавать новые цветовые варианты. Собранный банк данных в виде отобранных и графически обработанных орнаментов размножался методом копирования и распространялся между всеми участниками семинара. Получив новые знания и навыки, обученные мастера готовились к выставкам, которые в то время были главным стимулом к творчеству. На последующих семинарах ставились новые творческие задачи, раскрывались новые разнообразные возможности орнаментов, и это давало импульс к реализации свежих пластических идей. Этот проект получил название «Крымский стиль», а группа художников единомышленников была представлена творческим объединением «Чатыр-Даг». За 16 лет члены объединения приняли участие в более чем 40 выставках в рамках проекта «Крымский стиль», организованных на территории Украины, России и за рубежом. Последние семинары на тему языка крымскотатарского орнамента, благодаря методикам интенсивного обучения, позволили мастерам не только быстро запоминать и читать старинные орнаменты и придумывать свои варианты традиционных узоров, но и создавать авторские орнаментальные композиции на различные темы.

Многолетняя интенсивная творческая деятельность принесла удивительные плоды. Появился спрос на произведения мастеров в связи

с всеобщим движением на восстановление утраченных национальных традиций. В жизнь вошли расшитые традиционным орнаментом свадебные женские костюмы, сценические женские костюмы, женские головные покрывала, мужские свадебные пояса. Вышитые золотыми нитями футляры для Корана стали обязательным атрибутом приданого крымскотатарской невесты. Медная посуда для варки кофе – джезве стала использоваться как обязательный атрибут традиционной кофейной церемонии. Современные кухни украсились керамической посудой, украшенной национальным орнаментом. В моду вошли современные аксессуары с традиционными узорами (женские сумочки, клатчи, сумки, рюкзаки, очешники и др.). Как современную трансформацию традиций надо выделить и орнаментальные настенные панно для интерьера с применением для их создания нетрадиционных технологий. В керамике к ним можно отнести майолику, в вышивке – швы среднеазиатских сюзанае, в росписи на бумаге и дереве – использование акриловых красок, в росписи на стекле – витражных красок.

Богатый выбор произведений, разнообразие восстановленных нами традиционных видов традиционного искусства и их современные формы стали основой для создания торговой сети магазинов, реализующих национальную продукцию. В основе процесса возрождения и развития крымскотатарской культуры лежит опора на отобранные образцы орнаментов вышивки и ткачества, которые в свое время создавались и сохранились в наше время в современных музейных и частных коллекциях. До I половины XX в. каждая невеста имела в своем приданом от 200 до 400 вышитых и тканых изделий; коллекционеры обратили внимание на эти предметы еще в середине XIX в. К примеру, выдающаяся собирательница крымскотатарского орнамента Александра Михайловна Петрова из г. Феодосии в начале XX в. только в Старокрымском районе собрала более тысячи орнаментов крымскотатарской вышивки, которые в настоящее время хранятся в Государственном историческом музее в Москве. Процесс современного освоения орнаментального наследия начался в 30-е годы XX в. В г. Бахчисарае работала артель «Илери», применявшая орнаменты вышивок для декорирования керамической посуды, а профессиональные народные рисовальщицы текстильных орнаментов – *нагъкаш* применяли свои знания для создания интерьерных декоративных панно в технике росписи по дереву. Такие панно хранятся в Российском этнографическом музее г. Санкт Петербурга.

Проект «Крымский стиль» практически продолжил работу в этом направлении. Большую роль в реконструкции орнаментальной культуры сыграл словарь значений орнаментальных элементов, первичную информацию о которых мы получили от старейшей вышивальщицы Зулейхи Бекировой. Носителями орнаментальной культуры в Крыму были профессиональные рисовальщики (нагъкаш), имевшиеся во всех селах и городах Крыма. Они сохраняли в своей памяти сотни орнаментов, переданных им по наследству, и являлись авторами множества новых. В 2018 г. расшифрованная нами в течение 30 лет система знаков мотивов орнамента крымскотатарской вышивки и ткачества «Орнек» получила статус нематериального культурного наследия Украины.

Для успешного развития отрасли необходимо было создать команду единомышленников, влюбленных в свой вид искусства людей среднего возраста, определившихся со своими творческими наклонностями. Система профессионального художественного образования в Крыму показала свою неэффективность. Крымский инженерно-педагогический университет со своим отделением декоративно-прикладного искусства – яркий тому пример. В нашей команде всего 7 участников, имеющих профессиональное художественное образование, которым, как и тем участникам проекта, кто такой подготовки не имея, прошел 1-2 обучающих семинара, чтобы впоследствии успешно создавать высокохудожественные произведения. Стимул к творческой деятельности создавался участием в ежегодных выставках на различных площадках в Крыму, в крупнейших городах Украины, России и за рубежом. Еще одним стимулом для творческой деятельности были публикации репродукций работ мастеров в издаваемых нами каталогах.

Сегодня для многих участников проекта любимое дело стало профессией, которая способна обеспечить достойное материальное положение. В последние годы открылись этномагазины, торгующие изделиями наших мастеров, магазины-посредники между мастером и потребителем. Мастера получают многочисленные заказы от торговых точек в курортных зонах полуострова. Различные виды продукции пользуются популярностью у туристов и становятся брендом Крыма.

Во главе угла всей нашей деятельности стоит орнамент, как система знаков-символов ясная, понятная и принятая всеми мастерами, как единый язык, при помощи которого происходит создание композиции, как записи запланированной информации.

## **Принципы деятельности по возрождению и развитию крымскотатарского декоративного искусства «Крымский стиль»**

1. Роль руководителя – сбор и изучение национальной орнаментальной базы.

2. Восстановление орнаментального словаря – языка знаков-символов.

3. Применение эффективных методик обучения владению этим языком.

4. Организация и проведение бесплатных обучающих семинаров.

5. Помощь руководителя в подготовке к выставкам в форме бесплатных консультаций в ходе создания произведений участниками проекта.

6. Организация выставок и участие в ярмарках.

7. Издание каталогов с репродукциями работ участников проекта.

8. Привлечение спонсоров с целью помощи в организации выставок, в покрытии транспортных расходов и расходов на проживание в период создания экспозиций и рээкспозиций.

9. Одним из важнейших условий полноценного развития национального декоративного искусства является соблюдение дистанции между мастерами народного искусства и самостоятельными художниками-любителями, коими наполнены современные многонациональные города, которые представляют собой армию талантливых ремесленников, не имеющих необходимого культурного багажа. Дистанцию мы соблюдаем на выставках, в каталогах и магазинах. Мы стараемся не смешиваться.

10. Национальный состав группы не имеет решающего значения. Несколько талантливых мастеров нашего объединения не крымские татары.

11. Важно создать неформальную организацию с броским названием-брендом. У нас это проект «Крымский стиль», творческое объединение «Чатыр-Дагъ». Вход и выход из неформальной организации свободный. Условие участия в проекте – создание высокохудожественных произведений, участие в общих выставках и семинарах.

12. Неформальный, неюридический статус организации делает ее действия гибкими, эффективными, независимыми от формальных процедур.

13. Мы представляем собой бескорыстное сообщество позитивных, честных, порядочных единомышленников, влюбленных в традиционную культуру коренного народа Крыма.

## Основные положения практической реализации проекта

1. Руководство процессом должен осуществлять профессиональный художник, обладающий широким кругозором в области традиционного искусства, как объекта мировой культуры.

2. Восстановление видов народного декоративного искусства с восстановления традиционных технологий, сбор, отбор и изучение орнаментов и работа над их практическим применением.

3. Расшифровка значений элементов орнамента. Создание единого словаря знаков-символов.

4. Создание команды художников единомышленников.

5. Популяризация художественного продукта и создание независимого от бюджетного финансирования замкнутого цикла производство-потребление.

6. Использование в качестве инструмента для продвижения художественного продукта выставок, ярмарок, магазинов, печатной продукции (буклеты, каталоги), интернета; сотрудничество с дизайнерами, размещение изделий в жилых и общественных зданиях.

7. Развитие художественной традиции сообразно с требованиями времени на основе сохранения и дальнейшего изучения традиционной орнаментальной базы.

8. Применение новых технологий: майолики в керамике, вакуумного литья в ювелирном искусстве, машинных технологий в создании вышивок, приемов сварки при создании медной посуды, изделий с применением наливных витражных технологий.

9. Мы открыты к сотрудничеству и делимся своим опытом возрождения и развития крымскотатарской культуры, который может быть воспринят другими народами.

### Примечания:

1. Соболева Е. Крымский стиль. Каталог. – Киев, 2011. – 40 с.

2. Чурлу М. Декоративное рисование и аппликация по мотивам крымскотатарского орнамента в детском саду. Пособие. Вступит. статья, таблицы. – Симферополь: Крымучпедгиз, 1996. – С.4; табл. № 1-17, 19-42.

3. Чурлу М. Окраска шерстяной пряжи растительными красителями. – Симферополь, 1995. – 23 с.

4. Чурлу М. Крымскотатарский килим // Kasevet. – 1996. – № 1. – С. 44.

5. Чурлу М. Яркий стиль крымских вышивок // Голос Крыма. – 2005. – 14 и 21 октябрь.



6. Чурлу М. Язык крымскотатарского декоративного искусства // Qasevet. – 2008. – № 33. – С. 56
7. Чурлу М. О возрождении традиционных ремесел в Крыму // Материалы научно-практической конференции «Актуальные проблемы изучения, сохранения и возрождения традиционной культуры крымских татар». – Симферополь, 2008. – С. 40.
8. Чурлу М. О возрождении крымскотатарского искусства. Хайтарма. Искусство крымских татар. Каталог выставки. – М.: Государственный Музей Востока, 2014. – 186 с.
9. Чурлу М. Аспекты сохранения и идентификации крымской традиционной культуры // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. Н. Вернадского. – Т. 2 (68). – № 3. – Симферополь, 2016. – С. 114.
10. Чурлу М. Опыт возрождения крымскотатарского традиционного декоративно-прикладного искусства // Искусство резьбы по дереву в тюркском мире. История и современность. Материалы международного симпозиума. – Казань, 2017. – С. 192.
11. Чурлу М. Этнокультурный код крымскотатарского орнамента Традиционная культура крымских татар // Этнокрым. – I вып. – Симферополь, 2018. – С. 118.
12. Чурлу М. ОРЬНЕК. Крымскотатарский орнамент та знания про нього. – Киев, 2018. – 44 с.
13. Чурлу М. Назарлыкь Традиционная культура крымских татар // Этнокрым. 2-й вып. – Симферополь, 2020. – С. 128.

.....

**Чурлу Мамут Юсуфович**, заслуженный художник Украины,  
член общественной творческой организации Союз художников России.  
E-mail: chatirdag@mail.ru

**Churlu Mamut Yusufovich**, honored Artist of Ukraine,  
the member of The Union of Russian Artists.  
E-mail: chatirdag@mail.ru

.....

УДК: 745/749

**Д.Ф. ГАТИНА-ШАФИКОВА****КОНКУРС «НОВЫЙ ТАТАРСКИЙ ОРНАМЕНТ»:  
МЕЖДУ РЕЦЕПЦИЕЙ И РЕФЛЕКСИЕЙ**

Статья посвящена организованному в 2021 году конкурсу «Новый татарский орнамент». Сосуществование разных стилей и направлений в условиях общемировых тенденций, основанных на переосмыслении этнических кодов и орнаментальных композиций в системе постмодернизма, реализуется непосредственно углублением региональных особенностей. В частности, данное явление наблюдается и в среде татарского сообщества, когда татарское становится модным и востребованным. Однако, необходимо учитывать, что стилистический симбиоз с использованием орнамента распространяется не только среди «увлечённых», но и в среде обывателей. Соответственно, возникает потребность в организации творческой площадки, где любой желающий сможет попробовать свои силы в создании нового паттерна, основанного на традиционных татарских орнаментальных композициях.

Автор описывает замысел, анализирует общеобразовательный контент и полученные результаты. Всего было выявлено четыре основных направления, которые использовались конкурсантами. В первом – применялись элементы дословного цитирования из вышивки, кожаной мозаики и архитектуры. В следующем – основой стала примитивизация, когда орнамент строился на упрощении или делении сложившегося узора на части. Третье связано с объединением письменности и орнамента. В основе четвертого лежали зооморфные, антропоморфные и мифологические фигуры, часто объединенные с растительным узором. Следовательно, воспроизведение орнамента строилось на основе двух парадигм. В первом варианте – визуализированный орнаментальный код по принципу рецепции переносился на современные поверхности путем цифровизации. Во втором – через рефлексию, когда переосмысленные образы традиционной культуры становились основой для современного орнаментального образа.

**Ключевые слова:** татары, орнамент, узор, конкурс, этнические коды, глобализация, идентичность, этномаркеры.

---

## D.F. GATINA-SHHAFIKOVA

### «NEW TATAR ORNAMENT» COMPETITION: BETWEEN RECEPTION AND REFLECTION

The article is about the «New Tatar Ornament» competition organized in 2021. Different styles and tendency coexist in the context of global trends based on the rethinking of ethnic codes and ornamental compositions. These phenomena are implemented by the deepening of regional features. In particular, this phenomenon is observed in the environment of the Tatar community, when the Tatar national stuff is becoming fashionable and demanded. However, it should be borne in mind that stylistic symbiosis using ornament are interesting not only among the «enthusiastic», but also among regular people. Thus, there is a need to organize a creative platform where anyone can try their hand at creating a new pattern based on traditional Tatar ornamental compositions.

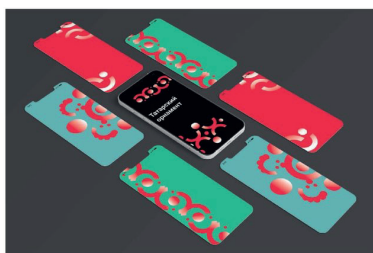
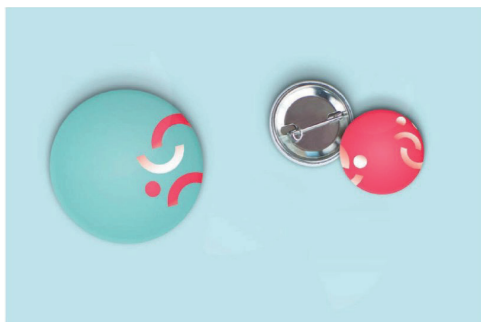
The author of article described the idea, analyzed the general educational content and the obtained results. In total, four main directions using by participants were marked. The first direction includes elements of literal quotation from embroidery, leather mosaic and architecture. The second one is based on primitivization, when the ornament was simplified or divided into some patterns. The third is related to the combining of writing and ornamentation. The fourth was based on zoomorphic, anthropomorphic and mythological figures, often combined with a plant pattern. Consequently, the reproduction of the ornament was based on two paradigms. In the first version, the visualized ornamental code was transferred to modern surfaces by means of digitalization according to the reception principle. In the second paradigm is through reflection that is rethought images of traditional culture became the basis for a modern ornament image.

**Keywords:** Tatars, ornament, pattern, competition, ethnic codes, globalization, identity, ethnomarkers.

---

Утилитарные функции орнамента, как концепта воспроизведения форм восприятия себя в окружающем мире изменили свой исконный посыл в постиндустриальном обществе. Изначально воспроизводимый изобразительный ряд говорил через символы и образы, имеющие сакральный смысл для непосредственного носителя. В индустриальном обществе упрощённое восприятие визуальной составляющей наделило орнамент лишь внешней репрезентативной функцией, утерав первоначальный смысл.

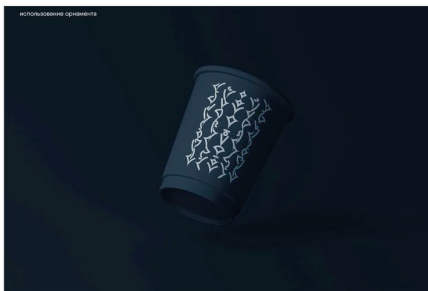
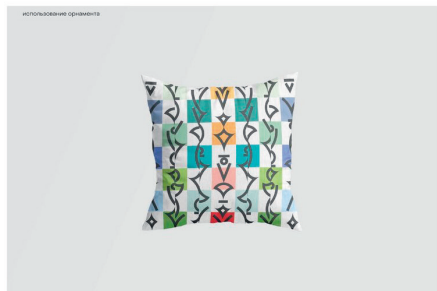
В условиях всеобщей унификации Ж.В.Васильевой было отмечено, что глобализация начала XXI века предстаёт во взаимодействии двух противоположных тенденций. С одной стороны, это культурный универсализм, нивелирующий этническую специфику и гомогенизирующий социум, с другой – локальное этническое своеобразие, делающее акцент на культурной отличительности и региональных особенностях [2]. В связи с текущими общественными процессами всё больше возникает потребность в воспроизводстве паттернов, отвечающих понятиям наци-



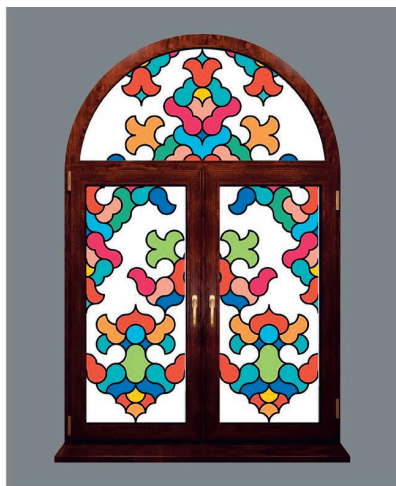
Конкурс: Новый татарский орнамент. Автор Ангелина Филимонова. 3-е место.  
Источник: new.tatar.

ональной инаковости. К примеру, Ф.Х.Валеев, описывая традиционные основы татарского народного декоративного искусства, считал, что в декоративном искусстве, глубоко связанном с повседневным бытом, утилитарными и духовными запросами народа нашли воплощение его эстетические идеалы, мировоззрение [1]. В настоящее время, использование орнаментальной композиции получает новое развитие и распространение, уже не только среди носителей культуры, но и в среде обывателей, как потребителей этнической моды. Подобное явление, по словам Т.Е. Савицкой является экзотическим орнаментированием местными этническими «вкраплениями» в унифицированной культурной продукции [3].

Конкурс «Новый татарский орнамент», как частная инициатива проводился впервые. Изначально организаторы не ставили жесткие рамки, давая авторам возможность находить самим подходы, как в реализации, так и в поиске вдохновения. Для создания конкурсных проектов по времени было выделено двадцать пять дней от начала до дедлайна, где кроме самого изобразительного ряда, необходимо было дать теоретическое обоснование, чтобы члены жюри видели не только итоговый вариант, а могли проследить и понять ход мыслей, на чем основывается, какую за-



**Конкурс: Новый татарский орнамент. Автор Алина Ибрагимова. 1-е место.  
Источник: new.tatar.**



**Конкурс: Новый татарский орнамент. Автор Ангелина Филимонова. 3-е место.  
Источник: new.tatar.**

дачу ставит автор. Всего на конкурс было подано двадцать восемь работ.

Для того чтобы у участников была основа, на которую они могли бы опираться при создании своих работ, члены жюри провели две лекции. Первая была посвящена современным подходам в использовании орнаментики, как узнаваемом и читаемом обывателем культурном компоненте. Вторая знакомила слушателей с теоретическими материалами по теме татарского орнамента – истоки, формообразование и применение. Раскрывая тему, лектор обозначил доступную литературу и источники, как в электронном варианте – выложенное в общий доступ и то, что необходимо изучить, однако в интернет-пространстве не найти.

Для наиболее объективного отбора ни один из членов жюри не знал авторства. Все работы были обезличены и пронумерованы. Каждый выставил участникам оценку по сто балльной системе. Исходя из самого названия «новый», для жюри было важно, чтобы участники владели историческим компонентом, то есть понимали, на чем строится татарский орнамент, и, уже исходя из наработанного опыта, могли его экстраполировать в современные реалии. В положении конкурса было указано, что не имеет значения, какой национальности автор, так как необходимо понимать, что современное общество не живет в рамках традиционной культуры, когда орнамент нес не просто декоративный посыл, а практи-

чески «говорил» через образы и символы. Соответственно, любой художник или дизайнер, изучив источники и современные подходы к визуализации культурных кодов, может выдать интересный материал.

Наиболее частый использованный мотив – тюльпан, пальметтообразные, облаковидные и сердцееобразные, также были отмечены трилистники и мотив побега. Кроме тюльпана, не как центральной фигуры, вводили и другие стилизованные цветы. Участники применяли и каллиграфию. Главный приз был отдан участнику, который воспроизвёл в переработанном виде руническую и арабскую письменность, совместив их с традиционным татарским орнаментом. Был пример объединения растительного узора и современного кириллического алфавита с добавлением пяти татарских букв. Один из авторов подошел к реализации своего орнамента через принципы геральдики. Другой подход был обыгран в виде геометрической пятиугольной плитки, представляющей собой центральную фигуру, через которую шло построение всей орнаментальной композиции. Зооморфный и антропоморфный орнаменты также использовались участниками для реализации своих проектов. Животное или человек выступали и как главная фигура, вокруг которой выстраивалась вся композиция, и отдельным элементом. «Белый барс», как и «Зилант» стали в работе одного из участников и основой, и частью всей композиции. Конкурсанты вписывали в общую концепцию проекта разнообразные архитектурные объекты такие, как мечеть «Кул Шариф», башня Сююмбике, культурно-развлекательный комплекс «Пирамида», Центр семьи «Казан» – смотровая площадка «Чаша», здание Министерства сельского хозяйства Республики Татарстан – Дворец земледельцев и ряд других объектов. В целом, как и ожидаемо, практически не употребляли геометрический орнамент, лишь как второстепенный символ. Возможно участники, следуя привычному образу, посчитали, что цветочно-растительный узор будет восприниматься как татарский, а геометрический не будет читаем и принимаем в этом качестве.

Второе место было отдано участнику, предложившему модульный паттерн, формирующий из окружностей традиционную и узнаваемую нами форму тюльпана. В обоснование идеи автор написал, что узнаваемым татарский орнамент делает «плавность линий, отсутствие упрощенной заикленности, текучесть орнаментальных мотивов». Третье место занял участник, который через принципы минимализма, применив простые геометрические фигуры и узнаваемый татарский орнамент, создал новые образы. Аргументируя свою концепцию, конкурсант исполь-

зовал в качестве своего вдохновения, как традиционные образы, так и идеи других авторов, работающих по национальным мотивам, к примеру фэшн-фильма о татарской культуре (проект «your.yool»).

Таким образом, представленные работы можно разделить на четыре основных направления. Первое характеризуется использованием элементов дословного цитирования, взятые из вышивки, кожаной мозаики, архитектуры. Второе сфокусировано на примитивизации, в виде упрощения или деления сложившегося узора на части. Третье связано с объединением письменности и орнамента. В четвертом орнамент строился на использовании зооморфных, антропоморфных и мифологических фигур, часто объединенных с растительным узором. Следовательно, воспроизведение орнамента строилось на основе двух парадигм. Первая – по принципу рецепции, когда визуализированный автором орнаментальный код переносился на современные поверхности путем цифровизации. Вторая основана на рефлексии – через переосмысление образов материальных традиций татарского общества создавался продукт современной культуры.

В целом, проведенный конкурс показал необходимость и потенциал работы в этом направлении с внесением корректив, расширением программы и привлечением государственной поддержки. В будущем при проведении подобных конкурсов необходимо разделение номинаций, где новые дизайнерские видения не будут соперничать с качественным воспроизведением традиционного орнамента, который возможно применить в современной среде. Были высказаны ряд предложений о проведении круглых столов, где своим опытом могли бы делиться не только исследователи, местные мастера, но и представители разных культур и стран проживания, занимающихся изучением и воспроизведением, как современного переработанного продукта по традиционным мотивам, так и созданием реплик.

Необходимо также указать, что уровень каждого участника был разным, однако были идеи и подходы, которые позволили увидеть в их работах новое веяние в отображении традиционного татарского орнамента. Безусловно, есть основы традиционной татарской культуры, где орнаментальная композиция являлась частью, как повседневной, так и обрядовой жизни, однако в современных реалиях воспроизведение своего культурного кода является не меньшей потребностью, которая продолжает жить и меняться вместе с носителем.



**Примечания:**

1. Валеев Ф.Х. Татарское народное декоративное искусство (XVIII – начало XXв.): истоки и традиции. – Казань, 2020. – 219 с.

2. Васильева Ж.В. Влияние процессов глобализации на fashion-индустрию // Культурологический журнал = Journal of Cultural Research. 2013. № 2. URL: [http://www.cr-journal.ru/files/file/04\\_2014\\_17\\_07\\_30\\_1398517650.pdf](http://www.cr-journal.ru/files/file/04_2014_17_07_30_1398517650.pdf) (дата обращения: 27.10.2021).

3. Савицкая Т.Е. «Новая локальность» в глобальном контексте // «Обсерватория культуры» / НИЦ Информкультура РГБ. – № 4 (2005). – С. 4-12. URL: [http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/ЖОК/2005/04/2005-04\\_jok-1.pdf](http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/ЖОК/2005/04/2005-04_jok-1.pdf) (дата обращения: 27.10.2021).

**References:**

1. Valeev F.Kh. Tatarskoe narodnoe dekorativnoe iskusstvo (XVIII – nachalo XXv.): istoki i tradiczii. Kazan', 2020, 219 p.

2. Vasileva Zh.V. Vliyaniye protsessov globalizatsii na fashion-industriyu // Kulturologicheskiy zhurnal = Journal of Cultural Research. 2013. № 2. URL: [http://www.cr-journal.ru/files/file/04\\_2014\\_17\\_07\\_30\\_1398517650.pdf](http://www.cr-journal.ru/files/file/04_2014_17_07_30_1398517650.pdf) (data obrascheniya: 27.10.2021).

3. Savickaya T.E. «Novaya lokal'nost'» v global'nom kontekste // «Observatoriya kul'tury» / NIC Informkul'tura RGB. № 4 (2005). P. 4-12. URL: [http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/ЖОК/2005/04/2005-04\\_jok-1.pdf](http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/ЖОК/2005/04/2005-04_jok-1.pdf) (data obrashcheniya: 27.10.2021).

.....

**Гатина-Шафикова Дина Фасыховна**, научный сотрудник отдела этнологических исследований Институт истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан (Россия, Республика Татарстан, Казань).

E-mail: [golocen@yandex.ru](mailto:golocen@yandex.ru)

**Dina F. Gatina-Shafikova**, Researcher, Department of Ethnological Research, Institute of History. Sh. Mardzhani of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan (Russia, the Republic of Tatarstan, Kazan).

E-mail: [golocen@yandex.ru](mailto:golocen@yandex.ru)

.....

**Г.Р. САЙФУЛЛИНА**

**АКТУАЛЬНО ЛИ МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ  
В ТАТАРСТАНЕ? ВОПРОСЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ**

Статья привлекает внимание научной общественности к изучению татарской музыкальной культуры с позиции ее осознания как восточной. В этом контексте ставится вопрос о правомерности исследований в рамках музыкального востоковедения. Этот аспект почти не затрагивался исследователями Татарстана в силу отсутствия специалистов и в силу сравнительно молодого возраста науки, отказавшейся от доминировавшего европоцентристского подхода в музыковедческих исследованиях. В статье доказывается необходимость формирования в Татарстане корпуса музыкально-востоковедческих исследований, опирающихся на эстетику и понимание музыкального в самих восточных культурах. Рассмотрение тех или иных явлений татарской музыки не под ракурсом влияний, но как отражение общих канонов тюркской, исламской культуры, помогло бы значительно расширить их понимание.

**Ключевые слова:** татарская музыка, музыкознание, музыкальное востоковедение, тюркские традиции, исламские традиции, музыкальное образование.

---

**G.R. SAIFULLINA**

**ARE MUSICAL ORIENTAL STUDIES UP-TO-DATE  
IN TATARSTAN? QUESTIONS OF NEW TIME**

The article draws attention to the study of the Tatar musical culture of the past from the standpoint of its understanding as an Oriental one, and in this context the question of its research within the framework of musical Oriental studies is raised. This aspect was hardly touched upon by the researchers of Tatarstan both due to the lack of specialists in the republic and due to the relatively young age of science, which rejects the long dominant Eurocentric approach in musicological research. The article proves the need to form a body of musical Oriental studies in Tatarstan, based on aesthetics and understanding of music in the Oriental cultures themselves. Consideration of certain phenomena of Tatar music not as a result of influences, but as a reflection of

the general canons of Turkic and Islamic culture would help to significantly expand their understanding.

**Keywords:** Tatar music, musicology, musical Oriental studies, Turkic, Islamic traditions, musical education.

---

Современная татарская культура – наследница традиций, основу которых составляют три главных компонента: тюркский, исламский и европейский. Сегодня эти категории, казалось бы, разные по своему содержанию, в плане культурологическом уже приняты. История показывает, что на протяжении многих столетий первые два определяли суть культуры татар и их предков. Выход на орбиту европейской цивилизации и формирование новых профессиональных основ на базе, сформированной европейской культурой – самый короткий отрывок в истории татар. Но для художественной культуры этот отрезок – фактически одно столетие – оказался временем кардинальных изменений в эстетике, художественном языке, в особенностях восприятия и подходах к изучению традиционного искусства (радикальность этой перемены можно сравнить со сменой направленности письма при смене алфавита в первые советские десятилетия).

Принадлежность культуры татар и их предков к тюркскому миру, с одной стороны, и к исламскому пространству, с другой, обусловила общность татарских музыкальных традиций с традициями Востока. Значимость восточного «элемента» и в менталитете татар, и в их представлениях о музыке прослеживается вплоть до первых десятилетий XX в. Последовавшие в советское время изменения в парадигме художественной культуры и в направленности образования обусловили снижение компетентности в этой области у исследователей новых поколений.

В данной статье привлекается внимание к татарской музыкальной культуре с позиций ее понимания как восточной – в самой татарской среде и извне ее – в прошлом, изменениях в советский и постсоветский периоды. В этом контексте поднимается вопрос о правомерности ее исследований сегодня в рамках музыкального востоковедения.

При ставшей уже привычной ориентированности на каноны европейской культуры – базовых для татар в XX в., нельзя не признать, что еще меньше ста лет назад осознание своей принадлежности к культуре Востока не подвергалось сомнению, как самими татарами, так и при их

восприятии «извне»<sup>1</sup>. Уточню, что категория «Восток» в этом контексте подразумевала в первую очередь мир ислама, так же как определение «мусульманин» оставалось важнейшим при самоидентификации. Характеристика татар или татарской культуры обозначалась понятиями «восточный» или «мусульманский» – и перед революцией, и в последующие годы использовавшимися как синонимы «татарскому», что не раз отмечалось в литературе. Примеры разного рода и разных лет: «... Сегодня... в зале Восточного клуба в Казани состоится ... вечер мусульманской и русской музыки под управлением Исмагила Галиакберова...» (Объявление в газете «Йолдыз», 1914)<sup>2</sup>. «...Татарский народ, являющийся революционным авангардом многомиллионных трудящихся масс Востока...» (Из телеграммы Первой сессии Татарского ЦИК М.И.Калинину и В.И.Ленину (1918). «...На митинге выступали на русском и мусульманском языках»<sup>3</sup>.

Важнейшим показателем понимания типа культуры, к которой причисляли себя татары в начале XX в., являются концепции культурных организаций, обозначенные уже в самих их названиях. Знаковым явлением для культурной (и собственно музыкальной) жизни татар был знаменитый Шарык клубы (Восточный клуб, 1907-1915). При появлении в рамках этого клуба новых европейских форм музицирования, главным – как для организаторов, так и для аудитории клуба – оставалось восприятие происходящего с позиций восточных традиций, мыслимых как основа, как корни татарской культуры. Это понимание находит отражение в организации системы музыкального образования. В первые десятилетия советской власти: в 1919-1922 гг. в Казани работала Восточная консерватория, на базе которой в 1921 г. был образован Восточный музыкальный

---

<sup>1</sup> Подобное видение татар отразилось в разнообразных документах прошлого. В контексте рекомендаций по воспитанию российских востоковедов Н.Н.Булич писал: «Для хороших переводчиков нужна практика, им нужен разговор на арабском, персидском и турецком языках. Такая практика нигде не может быть устроена лучше Казани, посреди мусульман... пусть они воображают, что живут на Востоке». – Н.Н.Булич. Из первых лет Казанского университета. СПб, 1904. Цит. по: В.Р.Дулаг-Алеев. Текст национальной культуры. Новоевропейская традиция в татарской музыке. – Казань, 1999. – С. 147. Примечательно, что первые нотные образцы татарских мелодий были опубликованы И.В.Добровольским в Азиатском музыкальном журнале (Астрахань, 1816).

<sup>2</sup> Хайруллина З., Гиршман Я. Из музыкального прошлого. Обзор татарской периодической печати 1905-1907 годов // Вопросы татарской музыки. Сборник под ред. Я.М. Гиршмана. – Казань: Казанская гос. консерватория, 1967. – С. 240.

<sup>3</sup> Большевики Татарию в годы иностранной военной интервенции и гражданской войны. (Август 1918 – декабрь 1920) // Сборник документов и материалов. – Казань: ТКИ, 1961. – С. 646.

техникум (слово «Восточный» из его названия ушло в 1930 г., как из названий и других, не только музыкальных организаций).

Нельзя не признать, что изначальная тяга к опыту европейской культуры обозначилась в татарской творческой среде в начале XX в. Известно, что в отношении к музыке в обществе этого времени ощущалась острая потребность перемен<sup>4</sup>. Но при том, что перемены выступавших на эту тему выделялись ими в привлечении европейских форм, содержание и сам дух новой татарской музыки мыслились авторами как «восточные». Показательны слова из рецензии Ф.Амирхана на один из первых музыкально-литературных вечеров о музыканте, который, как пишет автор, при хорошем музыкальном образовании смог бы стать композитором, «упорядочил бы всю татарскую музыку и сумел бы подарить татарам оперу, наполненную восточным духом. ...» («Эл-ислах», 5.11.1907)<sup>5</sup>. Фатых Карими, комментируя открытие музыкальной школы при Обществе музыки и драмы мусульман в Оренбурге в 1918 г., писал, что это «шаг, необходимый для приобщения восточной музыки к миру высокого искусства»<sup>6</sup>.

К сегодняшнему дню многое из того, о чем мечтали эти авторы, реализовалось. Современная татарская музыкальная культура представляет собой систему, построенную на базе европейской культуры – начиная от организации концертной жизни, системы жанров, принятой в композиторской музыке до типа музыкально-профессионального образования. Изучение татарской музыки базируется на принципах, сформированных в советское время; они основаны на делении музыкального творчества на профессиональное (т.е. композиторское) и фольклор<sup>7</sup>. Но достаточно ли это сегодня? Возможно ли изучение (и сохранение!) уходящих корнями

<sup>4</sup> См. высказывания на эту тему Р. Фахреддина, Х. Кильдебакки: Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка. Составление, перевод текстов, вступительная статья, очерки и комментарии Г. Сайфуллиной. – Казань: ТКИ, 2015. – С. 89-114; 187-200.

<sup>5</sup> Хайруллина З., Гиришман Я. Из музыкального прошлого... – С. 228.

<sup>6</sup> Ф. Кәрими. Рәсем, музыка һәм шигърь. / Жырлы-монлы Оренбург. Төз. М.Рахимкулова. – Оренбург, 1995. – С. 45.

<sup>7</sup> Значительный опыт в этих направлениях накоплен Казанской консерваторией. При этом заметное обновление и расширение подходов к изучению фольклора здесь направлено, прежде всего, на локальные этнорегиональные традиции, что отражает и официальную позицию в данном вопросе. Из Постановления Комитета Госсовета по образованию, культуре, науке и национальным вопросам от 13 марта 2018 № 176 «О развитии музыкального искусства в Республике Татарстан»: «В числе основных задач деятельности КГК им. Н. Жиганова является сохранение и развитие российской культуры и творческого наследия народов РТ». <https://gossov.tatarstan.ru/structure/komitets/nauka>. Обращение 19.03.2019.

вглубь веков явлений традиционной музыкальной культуры вне осознания ее природы – отличной и в эстетике, и в языке от европейской?

При немногочисленных шагах, сделанных татарскими этномузыковедами в 1980-е гг.<sup>8</sup> и позже<sup>9</sup>, трудно говорить о цельной востоковедной традиции здесь, особенно в сопоставлении с тем, как развивается эта область знания в современной России и за рубежом. Эта, относительно молодая, отрасль научного знания к сегодняшнему дню накопила огромный опыт<sup>10</sup>. Современное музыкальное востоковедение – это не только обращение к долго остававшимся в тени многообразным явлениям культур Востока, но изучение на основе их собственных закономерностей эстетики и музыкальной практики, на основе понимания феномена музыки, во многом отличающегося от европейского (как недавно писал известный голландский музыковед Вим ван дер Меер: «...познание культуры через музыку не может быть реализовано с помощью ограниченного европоцентристского подхода, который был отличительной чертой сравнительного музыковедения, и в значительной степени этномузыкологии»)<sup>11</sup>. В рамках исследований музыки тюркского мира и ислама, все более привлекающих внимание специалистов в последние годы, можно говорить о целом комплексе сложившихся направлений: изучение характеризующего музыку Востока типа устного музыкального профессионализма, изучение явлений, общих для культур тюркского и исламского мира (как, например, феномен *кюя* или *макама*) в этнорегиональном и религиозном контекстах, особенности инструментария и др. Серьезное, все расширя-

<sup>8</sup> Исхакова-Вамба Р.А. О некоторых связях народной музыки казанских татар с арабской культурой // Музыкальная фольклористика. – М., 1978. – Вып. 2. – С. 298-314; Нигметзянов М.Н. Восточные связи татарской музыки // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Сборник тезисов междунар. симпозиума. – Душанбе, 1990. – С. 424-426.

<sup>9</sup> Сайфуллина Г.Р. О перспективах музыкального востоковедения в Казанской консерватории // Казанская государственная консерватория: 65 лет творческого пути. Материалы Междунар. научно-практ. конф. (Казань, 2 октября 2010 г.) / Казанская консерватория; сост. и науч. ред. Л.А. Федотова. – Казань, 2011. – С. 100-110; Сайфуллина Г.Р. Академическое музыковедение и музыкальная ориенталистика: проблемы и перспективы // Материалы междунар. конф. «Актуальные вопросы развития искусствознания в России и странах СНГ. К 135-летию П.М. Дульского». – Казань: ИЯЛИ им. Г.Ибрагимова, 2014. – С. 370-376.

<sup>10</sup> Из хронологически первых зарубежных работ отметим до сих пор актуальную для исследователей музыки всего исламского мира книгу Г.Дж. Фармера: Farmer H.G. A History of Arabian Music to the XIII cent. Luzac & Co, London: 1929. 264 p. О развитии музыкального востоковедения в России см.: Юнусова В.Н. Российское музыкальное востоковедение: становление и перспективы. // Восток – Orients. – 2014. – № 3. – С.67-76.

<sup>11</sup> <https://culturalmusicology.org/>

ющееся направление составляют исследования многовековой музыкальной науки исламского Востока, и в этом аспекте так называемой трактатной традиции – в тех или иных формах получившей распространение в разных регионах (в прошлом известной и в татарской среде)<sup>12</sup>. Условие, обеспечивающее активное развитие современного музыкального востоковедения – опора на знание языков, поэтических и литературных традиций, без которых невозможно постижение феномена музыки Востока<sup>13</sup>. Этот аспект учитывается сегодня при подготовке ориенталистов в ряде зарубежных университетов (Оксфорда, Лондона, Лейдена и др.) и консерваторий<sup>14</sup>.

Насколько этим и другим критериям музыкальной ориенталистики отвечает сегодняшнее татарское музыкознание? Ответ на этот вопрос, кажется, больше обращен в будущее, чем в прошлое. Развитие татарской музыкальной культуры в русле европейских канонов на протяжении последних десятилетий, сокращение роли татарского языка в образовательных курсах, некомпетентность современных музыковедов в области музыкальной и литературной классики и традиционных музыкальных культур Востока – наиболее заметные «знаки» сложившейся ситуации. Без знания традиций письменности сегодняшний музыковед не прочтает старотатарский текст; смысл же его открывается при знании и других языков – языка Корана – арабского, а также персидского – языка, сформировавшего классические поэтические формы. И только это знание дает верное ощущение ритма, музыкальной интонации, в целом – музыкально-интонационного словаря, лежащего в основе уникальной традиции книжного пения татар-мусульман, распева мунаджатов или макамов в

---

<sup>12</sup> Пример работы, представляющей собой единение разных уровней исследования музыки Востока – с позиций философии, мифологии, истории, музыкальной теории и практики – недавно вышедшая монография Г.Б. Шамилли «Философия музыки. Теория и практика искусства *maqam*». – М.: ООО «Садра», 2020.

<sup>13</sup> В качестве примера, указующего на неразрывность музыкального и поэтического в традиционных культурах Востока и общность многих их элементов (несмотря на их пространственную и временную разделенность этнических, включая и татарскую, традиций), приведем статью М. Рейснер «Персидская классическая газель как музыкальный жанр: исполнительская практика в зеркале поэзии» // *Donum Paulum. Studia Poetica et Orientalia*. К 80-летию П.А. Гринцера. – М.: Наука, 2008.

<sup>14</sup> Изучение традиционных музыкальных культур в рамках «культурной антропологии» за рубежом – в большей степени прерогатива университетов. Еще одна особенность подготовки этномузыкологов в учебных заведениях – освоение традиционных музыкальных инструментов хотя бы на начальном уровне.

рецитации Корана. Это лишь один пример, показывающий требования к работе искусствоведа-ориенталиста. Все сказанное заставляет задуматься над вопросом, поставленным в заглавии настоящей статьи: актуально ли сегодня музыкальное востоковедение для татарской культуры? Ответ – с учетом ее содержания всего столетие назад, с учетом научных востоковедческих традиций, отличавших Казань в прошлом – однозначен. Формирование нового направления в музыковедении Татарстана необходимо, прежде всего, для более полноценного изучения истории татарской музыки и корректного представления о процессах, происходивших в ней до XX в.

Это означает введение исследований татарской музыки в общее русло музыкального востоковедения, опирающегося на комплексные методы в изучении традиционных культур. Аспектов работы в данном направлении много: это и изучение музыки родственных культур в целом, и сопоставительный анализ сходных музыкально-поэтических, литературных традиций и музыкального инструментария в разных этнорегиональных контекстах; выявление общего и особенного в музыкальной эстетике, музыкальном лексиконе<sup>15</sup> и музыкальной практике разных народов и др.<sup>16</sup> Рассмотрение тех или иных явлений татарской культуры не как результат влияний, но как отражение общих канонов тюркской, исламской культуры помогло бы значительно расширить их понимание.

Отмеченные направления подразумевают, прежде всего, внесение изменений в подготовку этномузыкологов, музыковедов и искусствоведов в Татарстане. Важнейшим условием развития музыкальной востоковедческой науки в республике представляется внесение дополнений в образовательные курсы. Как показывает опыт музыкальной ориенталистики в зарубежных странах и в России, курсы такого рода опираются на изучение собственно музыкальных традиций в комплексе с другими – устными и письменными, литературными и поэтическими традициями и, соответственно, предполагают знание языков исследуемых и родственных культур. Для специалистов в области татарской культуры это, в первую очередь, знание татарского языка. Сохранение (или восстановление?)

---

<sup>15</sup> Один из первых опытов работы в этом направлении – статья Г. Сайфуллиной «Исламский пласт татарского традиционного музыкально-терминологического словаря» // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. (Казань, 17-18 ноября 2009 г.) / Казан. гос. консерватория; сост. Л.В. Бражник. – Казань, 2010. – С. 35-44.

<sup>16</sup> Частный пример: изучение такого уникального феномена татарской музыкально-поэтической культуры как мон в более широком контексте открывает неожиданные параллели с музыкой проживающих на территории Китая уйгуров.



знаний о восточных корнях музыки татар и их предков и, в целом, о художественной культуре мусульманского Востока представляется актуальным и для более широкой аудитории, и для татарстанского сообщества в целом.

#### Примечания:

1. Антология татарской богословской мысли. Ислам и музыка. Х.-Г.Габаша, Р.Фахретдин, Г.Баруди, Х.Кильдебакки. Составление, подготовка и перевод текстов, вступительная статья, очерки и комментарии Г. Сайфуллиной. – Казань, ТКИ, 2015. – 382 с.

2. Большевики Татарии в годы иностранной военной интервенции и гражданской войны. (Август 1918 – декабрь 1920). Сборник документов и материалов. – Казань: ТКИ, 1961. – 707 с.

3. Дулат-Алеев В.Р. Текст национальной культуры. Новоевропейская традиция в татарской музыке. – Казань, 1999. – 243 с.

4. Жырлы-монлы Оренбург. Төз. М.Рахимкулова. – Оренбург, 1995. – 133 б.

5. Исакова-Вамба Р.А. О некоторых связях народной музыки казанских татар с арабской культурой // Музыкальная фольклористика. – М., 1978. – Вып.2. – С.298-314.

6. Нигметзянов М.Н. Восточные связи татарской музыки // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Сборник тезисов международного симпозиума. – Душанбе, 1990. – С. 424-426.

7. Сайфуллина Г.Р. Академическое музыковедение и музыкальная ориенталистика: проблемы и перспективы // Материалы междунациональной конференции «Актуальные вопросы развития искусствоведения в России и странах СНГ. К 135-летию П.М. Дульского» – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2014. – С. 370-376.

8. Сайфуллина Г. Исламский пласт татарского традиционного музыкально-терминологического словаря // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте: Материалы Всероссийского науч.-практич. конф. (Казань, 17-18 ноября 2009 г.) / Казан. гос. консерватория; сост. Л.В. Бражник. – Казань, 2010. – С. 35-44.

9. Сайфуллина Г.Р. О перспективах музыкального востоковедения в Казанской консерватории // Казанская государственная консерватория: 65 лет творческого пути: материалы Международной научно-практической конференции (Казань, 2 октября 2010 года); сост. и науч. ред. Л.А. Федотовой. – Казань, 2011. – С.100-110.

10. Хайруллина З., Гиришман Я. Из музыкального прошлого. Обзор татарской периодической печати 1905-1907 годов // Вопросы татарской музыки. Сборник под ред. Я.М. Гиришмана. – Казань: Казанская государственная консерватория, 1967. – С.192-247.

11. Шамилли Г.Б. Философия музыки. Теория и практика искусства maqam. – М.: ООО «Садра», 2020. – 552 с.

12. Юнусова В.Н. Российское музыкальное востоковедение: становление и перспективы // Восток – Orients. – 2014. – № 3. – С. 67-76.

13. Farmer H.G. A History of Arabian Music to the XIII cent. Luzac & Co, London, 1929. – 264 p.

#### References:

1. Antologiya tatarskoj bogoslovskoj mysli. Islam i muzyka [Anthology of the Tatar theological thought]. H.-G.Gabashi, R.Fahretdin, G.Barudi, H.Kil'debaki. Sostavlenie, podgotovka i perevod tekstov, vstupitel'naya stat'ya, ocherki i kommentarii G. Sajfullinnoj. Kazan', Tat. knizhnoe izd-vo.

2. Bol'sheвики Tatarii v gody inostrannoj voennoj intervencii i grazhdanskoj vojny (Avgust 1918 – dekabr' 1920). [Bolsheviks of Tataria during the years of foreign military intervention and civil war]. Sbornik dokumentov i materialov. Kazan': TKI, 1961.

3. Dulat-Aleev V.R. Tekst nacional'noj kul'tury. Novoevropejskaya tradiciya v tatarskoj muzyke [The text of the national culture. New European tradition in Tatar music]. Kazan', 1999.

4. Jyrly-mongly Orenburg [Singing Orenburg]. Tez. M. Rahimkulova. Orenburg, 1995. 132 b. (na tat. yaz.).
5. Iskhakova-Vamba R.A. O nekotoryh svyazyah narodnoj muzyki kazanskih tatar s arabskoj kul'turoj [On some links of the folk music of Kazan Tatars with Arab culture] // Muzykal'naya fol'kloristika. Vyp.2. M.,1978. S. 298-314.
6. Nigmatzyanov M.N. Vostochnye svyazi tatarskoj muzyki [Eastern ties of Tatar music] // Borbad i hudozhestvennye tradicii narodov Central'noj i Perednej Azii: istoriya i sovremennost'. Sbornik tezisov mezhdunarodnogo simpoziuma. Dushanbe, 1990. S. 424-426.
7. Rejsner M.L. Persidskaya klassicheskaya gazel' kak muzykal'nyj zhanr: ispolnitel'skaya praktika v zerkale poezii [] // Donum Paulum. Studia Poetica et Orientalia. K 80-letiyu P.A. Grincera. M.: «Nauka» RAN, 2008. S. 173–191.
8. Sajfullina G.R. Akademicheskoe muzykoznanie i muzykal'naya orientalistika: problemy i perspektivy [Academic Musicology and Musical Orientalism: Problems and Perspectives] // Materialy mezhd. konferencii «Aktual'nye voprosy razvitiya iskusstvovedeniya v Rossii i stranah SNG. K 135-letiyu P.M. Dul'skogo». Kazan': IYaLI im. G. Ibragimova AN RT, 2014. S. 370-376.
9. Sajfullina G. Islamskij plast tatarskogo tradicionnogo muzykal'no-terminologicheskogo slovarya [Islamic layer of the Tatar traditional musical terminological dictionary] // Muzykal'naya kul'tura v islamo-hristianskom kontekste: Materialy Vseros. nauch.-praktich. konf. (Kazan', 17-18 noyabrya 2009 g.) / Kazan. gos. konservatoriya; sost. L.V. Brazhnik. – Kazan', 2010. S.35-44.
10. Sajfullina G.R. O perspektivah muzykal'nogo vostokovedeniya v Kazanskoj konservatorii [On the prospects of musical oriental studies at the Kazan Conservatory] // Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya: 65 let tvorcheskogo puti: materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii (Kazan', 2 oktyabrya 2010 goda) / Kazanskaya konservatoriya; sost. i nauch. red. L.A. Fedotovoj. – Kazan', 2011. S. 100-110.
11. Hajrullina Z., Ya. Girshman. Iz muzykal'nogo proshlogo. Obzor tatarskoj periodicheskoj pechaty 1905-1907 godov [From the musical past. Review of the Tatar periodical press 1905-1907] // Voprosy tatarskoj muzyki. Sbornik pod red. Ya.M. Girshmana. Kazan', Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1967. S. 192-247.
12. Shamilli G.B. Filosofiya muzyki. Teoriya i praktika iskusstva maqam [Philosophy of Music. Theory and practice of art maqam]. – M.: OOO «Sadra»: Izdatel'skij dom YaSK, 2020. – 552 s.
13. Yunusova V.N. Rossijskoe muzykal'noe vostokovedenie: stanovlenie i perspektivy [Russian Musical Oriental Studies: Formation and Prospects] //Vostok (Oriens) 2014, №3. S. 67-76.
14. Farmer H.G. A History of Arabian Music to the XIII cent. Luzac &Co, London,1929. 264 p.

---

**Сайфуллина Гузэль Рустемовна**, кандидат искусствоведения.

г. Амстердам, Нидерланды.

E-mail: [gsayfi@gmail.com](mailto:gsayfi@gmail.com)

**Saifullina Guzel**, Doctor of Arts.

Amsterdam, Netherlands.

E-mail: [gsayfi@gmail.com](mailto:gsayfi@gmail.com)

---

## Раздел II.

# РЕКОНСТРУКЦИЯ ТРАДИЦИЙ И ПУТИ ИННОВАЦИЙ В АРХИТЕКТУРЕ

УДК 72.03

**Х.Г. НАДЫРОВА**

**К.И. КАЛИМУЛЛИНА**

## ТРАНСФОРМАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В АРХИТЕКТУРЕ ТАТАРСКИХ МЕЧЕТЕЙ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

В конце 1980-х гг. после длительного перерыва возобновилось строительство мечетей в городах и селениях Татарстана. В настоящее время в республике функционирует около 1500 мечетей. Научная значимость статьи заключается в анализе развития архитектуры мечетей Татарстана в эпоху постмодернизма (конец 1980-х – начала 2020-х гг.). Целью исследования является выявление национальных традиций в современной архитектуре татарских мечетей и их трансформация. Задачи исследования – проанализировать объемно-планировочные решения наиболее значимых по архитектуре мечетей, построенных за последние три десятилетия, провести сравнительный анализ архитектуры современных и исторических мечетей второй половины XVIII – начала XX вв., проследить трансформацию национальных традиций в архитектуре современных мечетей. Хронологические рамки исследования охватывают период постмодернизма в развитии современной архитектуры. Для решения поставленных задач нижний порог хронологических рамок может опускаться до середины XVIII в. Территориальные рамки охватывают территорию современной Республики Татарстан, на которой в основном располагалась Казанская губерния в период со второй половины XVIII в. до начала XX в. В качестве научных методов исследования использовались такие, как: историко-архивный, библиографический, натурные обследования выявленных объектов, композиционный и сравнительный анализы материалов исследования. Новизна исследования заключается в установ-

лении факта использования национальных традиций в архитектуре мечетей периода постмодернизма и степени их развития и трансформации.

Архитектура татарских мечетей периода постмодернизма прошла путь развития от воссоздания утраченных в период советской власти исторических зданий мечетей до строительства современных культовых мусульманских комплексов. Установлено, что с 1990-х гг. по настоящее время в развитии татарских мечетей идет поиск современного облика и процесс трансформации национальных традиций. Эта трансформация носит позитивный характер, поскольку способствует обогащению композиционных, объемно-планировочных и стилистических решений современных мечетей Татарстана. Это свидетельствует о новом этапе развития мечетей в России.

**Ключевые слова:** мечеть, развитие, современная архитектура, традиции, Татарстан.

---

**KH.G. NADYROVA**

**K.I. KALIMULLINA**

**TRANSFORMATION OF NATIONAL TRADITIONS  
IN THE ARCHITECTURE OF TATAR MOSQUES  
IN THE POSTMODERN ERA**

In the late of 1980s, after a long break, the construction of mosques have been resuming in the cities and villages of Tatarstan. Currently, there are about 1 500 mosques in the Republic of Tatarstan. The scientific significance of the article lies in the analysis of the development of mosques architecture in postmodern era (late 1980s – early 2020s). The purpose of the study is to identify national traditions in the modern architecture of Tatar mosques and their transformation in the period of postmodernism. The tasks of the research are to analyze the space-planning solutions of the most interesting mosques architecture constructed over the past three decades, to analyze in comparative ways the architecture of modern and historical buildings of mosques in the second half of the XVIII-early XX centuries and to trace the transformation of national traditions in the architecture of mosques. The chronological framework of the study covers the period of postmodernism. The territorial framework covers the territory of the modern Tatarstan, where the Kazan province was mainly located in the period from the second half of the XVIII to the beginning

of the XX century. There were used the following scientific research methods: historical-archival, bibliographic, full-scale surveys of identified objects, compositional and comparative analysis of research materials.

Conclusions. The Tatar mosques architecture of the postmodern period has gone the way of development from the reconstruction of historical mosque buildings lost during the Soviet period to the construction of modern religious Muslim complexes. Since the 1990s till present there have been searching for a modern look and the process of transformation of national traditions.

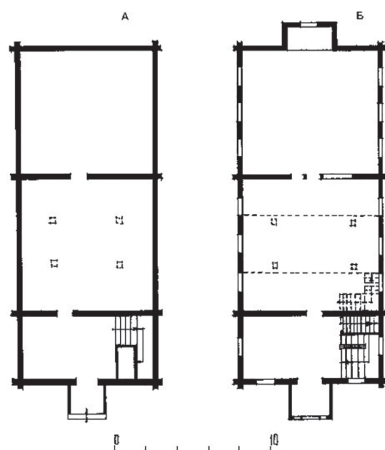
This transformation contributes to the enrichment of compositional, space-planning and stylistic choices of modern mosques. It demonstrates a new stage in the development of mosque architecture.

**Keywords:** mosque, development, modern architecture, traditions, Tatarstan.

---

Строительство современных мечетей в Татарстане началось только с конца 1980-х и особенно в 1990-х гг., а поиски архитектурных образов современных татарских мечетей растянулись на десятилетия. Этот поиск шел и идет не только в Татарстане, но и в других регионах России и зарубежных странах. Исследовались новаторские поиски образа мечети без отрыва от ее исторической традиционной сущности [1]; проблема взаимодействия традиции и инновации, прошлого, настоящего и будущего в архитектурном образе мечети [2]. Выявлялись современные тенденции проектирования и строительства мечетей в новейшем градостроительном контексте Европы и Америки [3], а также отличительные особенности современных мечетей в сравнении со средневековыми исламскими мечетями [4]. Раскрыты особенности архитектуры российских мечетей в сравнении со средневековыми исламскими мечетями и делаются выводы о новом, более свободном от сложившихся традиций, этапе формообразования мечети [5]. Искусствоведами изучена типология и характер взаимодействия традиций и новаторства в архитектуре современных мечетей [6].

За постсоветский период во всех городах и крупных поселениях Татарстана были построены современные мечети. Авторами были собраны материалы по мечетям, функционировавшим в Татарстане в конце XX в. – первые десятилетия XXI в. [7]. Изучался исторический путь развития мусульманского культового зодчества в регионе, его идентичность и принадлежность к мусульманской цивилизации [8-10].

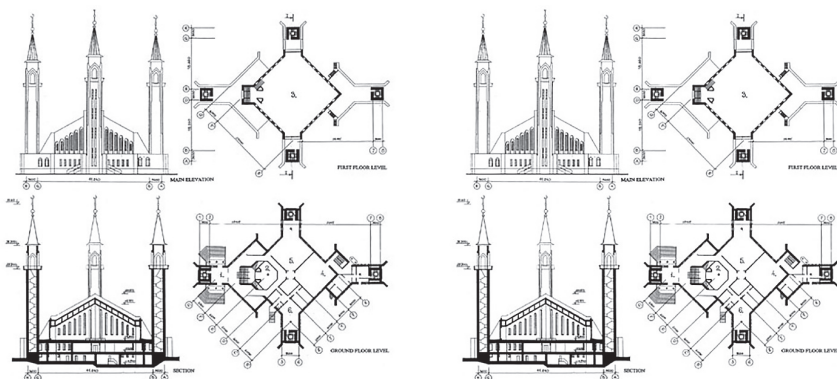


Мечеть в с. Асан-Елга. Рыбнослободский р-н РТ. Конец XIX века.  
Планы выполнены по обмерам Х.Г. Надыровой в 1979 г.

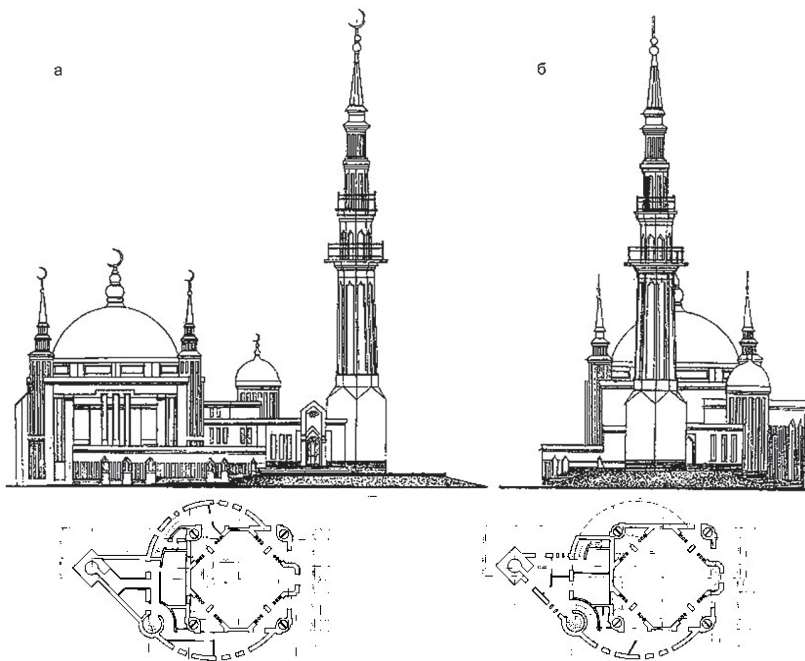
Актуальность темы определяется необходимостью подведения некоторых итогов более чем тридцатилетнего развития культовой архитектуры Татарстана и определения положительных тенденций в ее развитии в дальнейшем. Целью исследования является выявление национальных традиций в современной архитектуре татарских мечетей и их трансформация в период постмодернизма. Задачи исследования: проследить исторически сложившиеся к началу XX в. традиции в архитектуре мечетей Казанской губернии; установить особенности развития постмодернизма в мировой и отечественной архитектурной практике; проанализировать объемно-планировочные решения наиболее интересных по архитектуре зданий мечетей, построенных за последние три десятилетия; провести сравнительный анализ архитектуры современных и исторических зданий мечетей второй половины XVIII – начала XX вв. и выявить трансформацию национальных традиций в архитектуре мечетей.

В Волжско-Камском регионе России, где находится современный Татарстан, ислам получил распространение в конце IX – начале X вв. и исповедуется татарским населением по настоящее время. В силу разных исторических коллизий развитие мусульманской культовой архитектуры в регионе не было линейно-восходящим. В период X – первой половины XVI вв. складывались разные типы мечетей, минаретов, мавзолеев в архитектуре мусульманских средневековых государств региона. Сохрани-

лась память о легендарной мечети Кул-Шариф с восемью минаретами, уничтоженной в 1552 г. при захвате Казани русскими войсками и присоединения территории региона к Русскому государству. С этого времени до середины XVIII в. было запрещено строительство каменных мечетей, разрушались деревянные мечети. Достоверно неизвестно о типологии, объемно-планировочных решениях и стилистике средневековой культо-



Соборная мечеть в Нижнекамске. 1989-1996 гг. Арх. Р.И. Макуев и Ф.Г. Ханов.



Мечеть «Нур-Ихлас» в г. Набережные Челны. 1996 г. Арх. В.А. Манукян



вой архитектуры региона в этот период. Избежавшее насильственного крещения татарское население продолжало исповедовать ислам и строить деревянные мечети, хотя это и запрещалось русской администрацией. Деревянная мечеть представляла собой срубное одноэтажное здание с двухскатной или четырехскатной крышей, которую прорезал башнеобразный минарет. Она представляла собой простейший тип сельской деревянной мечети, уцелевшей из типологического ряда культовой средневековой татарской архитектуры.

В 1760-1770-х гг. в Казани, ставшей главным городом Казанской губернии Российской империи, после более чем двухсотлетнего перерыва по указу императрицы Екатерины II было возобновлено строительство каменных мечетей. Построенные русскими профессиональными архитекторами в последней трети XVIII – первой половине XIX вв. в стилистике барокко и классицизма каменные мечети представляли в своей основе образец деревянной мечети с минаретом в центре крыши. На новом этапе этот простейший тип здания развивался с увеличением этажности и количества залов. Мечети этого периода стали двухэтажными и двухзальными после реконструкций в 1870-е гг. На первом этаже, как правило, размещались служебные помещения и склады товаров, на втором – залы анфиладой.

В середине XIX в. появился тип купольной мечети с минаретом над входом с северной стороны здания. Первой такого типа в 1849 г. предположительно по проекту архитектора А.К.Ломана была построена Сенная мечеть. Она ознаменовала собой новый стиль в татарской культовой архитектуре – эклектику романтического направления, поскольку в ее облике отражались мотивы восточно-мусульманской и болгарской архитектуры. Широкое распространение в Казанской губернии получил вариант этого типа без купола. Таким образом, вышеописанные два типа мечетей и их разновидности к началу XX в. стали рассматриваться как традиционные типы татарской культовой архитектуры. В период со второй половины XVIII до начала XX вв. шел процесс не только возрождения и развития татарской культовой архитектуры, но и формирования национальных традиций на основе синтеза достижений русской профессиональной архитектуры того времени и традиционных черт деревянного народного зодчества татар [11, 12].

После 1917 г. динамичное развитие татарской культовой архитектуры было прервано революционным переворотом большевиков и провозгла-

шением атеизма в качестве государственной идеологии. Подавляющее большинство мечетей было закрыто, минареты разрушены, здания использовались для разного назначения. Застой в развитии архитектуры мечетей длился более семи десятилетий. В конце 1980-х – начале 1990-х гг. с распадом Советского Союза значение религии в Российском государстве было восстановлено. Началось строительство новых мечетей. Для решения поставленных задач были проанализированы современные тенденции развития мировой и отечественной архитектуры периода постмодернизма, обследованы и изучены сельские и городские мечети Татарстана, возведенные с конца 1980-х гг. по настоящее время.

Постмодернизм в архитектуре представляет собой совокупность течений, зародившихся в 1960-х годах и пришедших на смену модернизму, которому были свойственны конструктивность, отсутствие образа, аскетизм, лапидарность форм и т.д. Широкое распространение постмодернизма в мировой и отечественной архитектуре началось с 1980-х гг. и продолжается в настоящее время. Постмодернизм возвращает в архитектуру утраченную образность, применяя стилевые композиционные ассоциации, выразительный силуэт здания и придавая индивидуальность каждому объекту [13-15]. Постмодернизму присуще эклектическое возрождение исторических архитектурных форм и стилей. В мировой архитектуре постмодернизма выявлены следующие течения, которые сформулированы в трудах теоретиков и отражаются в соответствующих объектах архитекторов-практиков: подражания историческим памятникам и образцам; ссылки на широко известный памятник архитектуры в общей композиции или ее деталях; эклектическое возрождение исторических архитектурных форм и стилей; применение в архитектуре упрощенных классицистических форм; «обратная археология», когда новый объект возводится с применением старой строительной технологии и техник.

Для сравнительного анализа из большого числа обследованных в натуре мечетей Татарстана рассматриваемого периода были отобраны объекты, удовлетворяющие следующим критериям: спроектированы профессиональными архитекторами и соответствуют основным течениям постмодернизма. На основе фотоматериалов и чертежей был проведен сравнительный анализ архитектуры отобранных мечетей Татарстана. Анализовались общая композиция, объемно-планировочное решение и архитектурно-стилистическое оформление мечетей. Затем сравнительным анализом все отобранные мечети были классифицированы по типу композиционной структуры и особенностям объемно-планировочного

решения и систематизированы по группам, отражающим следующие течения постмодернизма. Использование традиционных композиционных схем: мечеть с минаретом на двух или четырехскатной крыше («Рамазан», г.Казань, 1994 г., арх. С.С.Айдаров); купольная мечеть с минаретом над входом («Хузайфату Ибн Яманий». г.Казань, 1997 г., арх. В.Е.Белицкий), мечеть без купола с минаретом в северном торце здания над входом («Казан нуры», г.Казань, 1998 г., арх. Р.В.Билялов, М.М.Султанов). Эклектическое возрождение исторических архитектурных форм, поиск нового образа мечети на основе усложнения композиции исторических типов мечетей: купольная мечеть с двумя минаретами в торце здания по сторонам от входа («Шамиль», г.Казань, 2001, арх. А.В.Петров); купольная мечеть с минаретом над входом в торце здания и декоративными минаретами над углами здания («Нур-Ихлас», г.Набережные Челны, 1996 г., арх. В.А.Манукян); мечеть с многоскатной крышей и одним или несколькими минаретами («ТЭубэ», г.Набережные Челны, 1992 г., арх. М.М.Басыров, Нижнекамская соборная мечеть, 1989-1996 гг., арх. Р.И.Макуев и Ф.Г.Ханов). Подражание историческим памятникам и образцам: купольная многоминаретная мечеть центрической композиции («Кул-Шариф», г.Казань, 2005 г., арх. Ш.Х.Латыпов, М.В.Сафронов, А.Г.Сагтаров, И.Ф.Сайфуллин); прототип арабской мечети Саудовской Аравии («Белая мечеть», 2012, Болгар, арх. С.П.Шакуров).

Таким образом, можно сделать следующие выводы. В Татарстане развивается мусульманская культовая архитектура, отражающая этап становления и творческих поисков современного облика и новой национальной идентичности в рамках постмодернизма. Национальные традиции татарской культовой архитектуры, сформировавшиеся в последней трети XVIII – начале XX вв., проявлялись в композиционных и объемно-планировочных решениях мечетей. Получили распространение две композиционные схемы: мечеть с минаретом в центре двускатной или четырехскатной крыши и купольная мечеть с минаретом в северном торце здания над входом. Разновидностью второго типа являлась мечеть со скатной крышей и минаретом в торце здания над входом. Объемно-планировочные решения различались горизонтальной (анфиладной) или вертикальной (поэтажной) связью залов, в которые попадали из вестибюля в торце здания. Хозяйственные помещения размещались, как правило, на первом или в цокольном этаже и предназначались для хранения дров, складирования определенных товаров. Другие функции в мечетях этого периода не предусматривались.

Анализ развития архитектуры татарских мечетей начала 1990-х – конца 2010-х гг. показал, что в период постмодернизма произошла трансформация национальных традиций. Усложнилась функциональная организация мечетей: вместо традиционных мужских молельных залов с анфиладной связью получили развитие молельные залы с поэтажным размещением и отдельными входами для мужчин и женщин. Помимо традиционного вестибюля в состав помещений мечети включаются дополнительный зал, холлы, комнаты отдыха, библиотека, комнаты для занятий учащихся, музейные помещения, зал для проведения никахов, комнаты для омовений, санузлы и др. В развитии архитектуры мечетей проявился творческий поиск новых форм по нескольким направлениям: с использованием традиционных композиционных схем; на основе новых композиционных схем; на основе возрождения утраченного столетия назад типа купольной мечети с несколькими минаретами центрической композиции; на основе стилизации известных и распространенных в мусульманском мире образцов мечетей. Широкое распространение получил тип зальной купольной мечети с осевым расположением минарета в северной части над входом, композиционным аналогом которого является Сенная мечеть в Казани. Предприняты попытки создать образ татарской мечети в новых формах, отражающих мотивы восточно-мусульманской, болгарской и татарской народной архитектуры.

#### Примечания:

1. Шукуров Ш.М. Иконография современной мечети // Искусствоведение. – 2008. – № 1. – С. 201-219.
2. Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети. Истоки. – М.: Прогресс-традиция, 2014. – 232 с.
3. Pekina A., Ovsjannikova E. Architecture of the mosque in newest urban context of Europe and America // Architecture and Modern Information Technologies. – № 3 (12). – 2010. – P. 1-15.
4. Ибрагимов И.А. Архитектура современных российских мечетей // Академический вестник Уралниипроект РААСН. – 2011. – № 2. – С. 41-45.
5. Попова А.А., Борисенко М.С. Архитектура современных российских мечетей // Взаимодействие науки и общества: проблемы и перспективы. Сборник статей по итогам международной научно-практической конференции КубГАУ им. И.Т. Трубилина. – Уфа, 2019. – С. 200-202.
6. Червоная С.М. Современная мечеть: отечественный и мировой опыт Новейшего времени. – Warszawa: Toruń, 2016. – 478 с.
7. Надырова Х.Г., Салихов Р.Р., Хайрутдинов Р.Р. Мечети Татарстана. – Казань, 2000. – 288 с.
8. Nadyrova Kh.G. Architecture and urban-planning of Tatarstan as of the East Europe part of muslim a civilization // The tatar history and civilization. – Istanbul, 2010 – p. 591-617.
9. Надырова Х.Г. Отражение веры – Reflection of faith. Монография. – Paris: CM-Exceptions, 2018. – 204 с.
10. Nadyrova Kh.G. Nadyrova D A. Identity of the architecture of mosques in Russia in the late XX– early XXIcentury (as exemplified by Tatarstan) // IOP Conference Series: Materials Science and

Engineering. Volume 890, International Scientific Conference on Socio-Technical Construction and Civil Engineering (STCCE – 2020) 29 April – 15 May 2020. – Kazan, Russian Federation.

11. Халитов Н.Х. Татарская мечеть и ее архитектура. Историко-архитектурное исследование. – Казань, 2012. – 224 с.

12. Халитов Н.Х. Мечети средневековой Казани. – Казань, 2011. – 183 с.

13. Добрицына И.А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.

14. Волков В.Н. Постмодерн и его основные характеристики // Культурное наследие России. – 2014. – № 5 (2). – С. 3-8.

15. Осетрина Д.А., Демидова А.С. Зарождение постмодернизма и его влияние на современную архитектуру // Современное строительство и архитектура. – 2020. – № 4 (20) – С. 6-8.

#### References:

1. Shukurov Sh.M. Iconography of a modern mosque // Art history. 2008, No. 1, pp. 201-219.

2. Shukurov Sh.M. Architecture of a modern mosque. Istoki. M.: Progress-tradition, 2014, 232 p.

3. Pekina A., Ovsjannikova E. Architecture of the mosque in newest urban context of Europe and America // Architecture and Modern Information Technologies, No. 3 (12), 2010, P. 1-15.

4. Ibragimov I. A. Architecture modern Russian mosques // Academic Vestnik Uralniiproekt RAASN. 2011, No. 2, p. 41-45.

5. Popova A.A., Borisenko M.S. Architecture of modern Russian mosques // Interaction of science and society: problems and prospects. Collection of articles on the results of the international scientific and practical conference of KubGAU named after I.T. Trubilin. Ufa, 2019, pp. 200-202.

6. Chervonnaya S.M. Modern mosque: domestic and world experience of Modern times. – Warszawa: Toruń, 2016, 478 p.

7. Nadyrova H.G., Salikhov R.R., Khairutdinov R.R. Mosques of Tatarstan. Kazan, 2000, 288 p.

8. Nadyrova Kh.G. Architecture and urban-planning of Tatarstan as of the East Europe part of muslim a civilization // The tatar history and civilization. Istanbul, 2010, pp.591 – 617;

9. Nadyrova H.G. Reflection of faith – Reflection of faith. Monograph. – Paris: CM-Exceptions, 2018, 204 p.

10. Nadyrova Kh.G. Nadyrova D A. Identity of the architecture of mosques in Russia in the late XX-early XXIcentury (as exemplified by Tatarstan) // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering. Volume 890, International Scientific Conference on Socio-Technical Construction and Civil Engineering (STCCE – 2020) 29 April – 15 May 2020, Kazan, Russian Federation.

11. Khalitov N.H. Tatar mosque and its architecture. Historical and architectural research. Kazan, 2012, 224 p.

12. Khalitov N.H. Mosques of medieval Kazan. Kazan, 2011, 183 p.

13. Dobritsyna I.A. From postmodernism to nonlinear architecture: Architecture in the context of modern philosophy and science. M.: Progress-Tradition, 2004, 416 p.

14. Volkov V.N. Postmodern and his main characteristics. // Cultural heritage of Russia, 2014, № 5 (2), p. 3-8.

15. Osetrina D.A., Demidova A.S. The origin of postmodernism and its influence on modern architecture // Modern Construction and architecture. 2020. № 4 (20), pp. 6-8.

---

**Надырова Ханифа Габидулловна**, зав. кафедрой реставрации, реконструкции архитектурного наследия и основ архитектуры, доктор архитектуры, профессор.

Казанский государственный архитектурно-строительный университет, Республика Татарстан, 420043, г. Казань, ул. Зелёная, 1.

тел.: +7(843) 510-46-01, факс: +7(843) 238-79-72.

info@kgasu.ru.

E-mail: Nadyrova-kh@yandex.ru

**Nadyrova Khanifa Gabidullova**, head Department of Restoration, Reconstruction of the Architectural Heritage and the Fundamentals of Architecture, Ph.D in architecture, professor.

Kazan State University of Architecture and Civil Engineering,

Republic of Tatarstan, 420043, Kazan, Zelenaya st., 1.

Phone number: +7(843) 510-46-01, fax: +7(843) 238-79-72.

info@kgasu.ru. E-mail: Nadyrova-kh@yandex.ru

---

**Калимуллина Карина Ильбиртовна**, аспирант кафедры реставрации, реконструкции архитектурного наследия и основ архитектуры.

Казанский государственный

архитектурно-строительный университет

E-mail: misskarina@mail.ru

**Kalimullina Karina Ilbirtovna**, postgraduate student of the Department of Restoration, Reconstruction of the Architectural Heritage and the Fundamentals of Architecture.

Kazan State University of Architecture and Civil Engineering.

E-mail: misskarina@mail.ru

---

---

**А.Г. САТТАРОВ****ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ  
И РЕСТАВРАЦИИ ТАТАРСКИХ МЕЧЕТЕЙ**

В статье на основе собственного опыта архитектурного проектирования рассматриваются методы и приемы реконструкции и реставрации существующих мечетей.

**Ключевые слова:** мечеть, реконструкция, реставрация, архитектура, минарет, михраб, интерьер.

---

**A.G. SATTAROV****THE EXPERIENCE IN RECONSTRUCTION  
AND RESTORATION OF TATAR MOSQUES**

The article is about methods and techniques of reconstruction and restoration of mosques based on personal architectural experience in projecting Tatar mosques.

**Keywords:** mosque, reconstruction, restoration, architecture, minaret, mihrab, interior.

---

За последние тридцать лет в России и в странах СНГ построено значительное число новых современных мечетей. Среди архитекторов появились специалисты, занимающиеся проектированием исламских религиозных комплексов. Однако сохранилось много перестроенных в советское время под общественные здания мечетей, лишенных обрядовой функции в планировке, с разрушенными минаретами. В связи с этим, на сегодняшний день все более актуальным становится не строительство новых мечетей, а реконструкция и реставрация ранее построенных. Проведения реставрационных работ и реконструкции требуют прежде всего большое число мечетей, возведенных еще до Октябрьской революции.

Одна из таких мечетей – историческая мечеть в городе Актобе Республики Казахстан. Она была сооружена в 1903 г. на средства татарских купцов и размещена в исторической части города. По своей объемно-пространственной композиции мечеть представляет собой характерный тип

татарской традиционной мечети с минаретом на крыше. В советское время мечеть была закрыта и использовалась как складское помещение. В 1991 г. ее вернули мусульманам и усилиями прихожан были проведены ремонтные работы. В 2013 г. властями города было принято решение о проведении масштабной реконструкции здания мечети в связи с изменившимися условиями эксплуатации и значительным ростом числа посетителей.

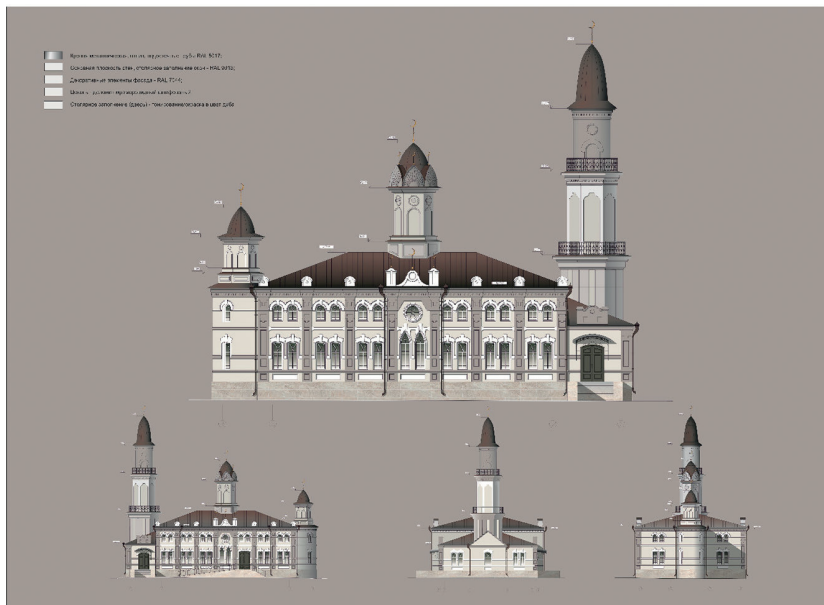
По проекту реконструкции к старому зданию мечети пристраивался новый корпус с молельным залом вместимостью 1200 человек. В новой части мечети, кроме молельного зала, размещены входной вестибюль, гардеробы, учебные классы. На цокольном этаже находятся комнаты для омовения и кухня со столовой для проведения праздничных торжеств.

Старая и новая части мечети объединены в единую объемно-пространственную композицию. Снаружи весь комплекс облицован белым мрамором, что придает целостность всему ансамблю здания. Дизайн интерьеров нового молельного зала был выполнен с учетом традиций



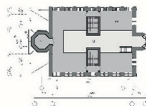
Мечеть «Гадель» в Казани. Арх. А Саттаров. 1998 г.





Реконструкция и реставрация комплекса мечети Марал Ишан в г.Костанаяе проектирование 2018 г.

Проектирование мечети «Марал Ишан» было выполнено в 1903 году по эскизам архитектора. Мечеть была построена в Татарской губернии (ныне часть Казахстана) в городе Костанай. В 1903 году в Костанайском уезде Самарской губернии и уезде Ишанской мечети проведено «наказание» по случаю восстания в Костанайском уезде. В 1903 году в Костанайском уезде Самарской губернии и уезде Ишанской мечети проведено «наказание» по случаю восстания в Костанайском уезде. В 1903 году в Костанайском уезде Самарской губернии и уезде Ишанской мечети проведено «наказание» по случаю восстания в Костанайском уезде.



Проект реконструкции татарской мечети «Марал Ишан» 1893 г. в г.Костанаяе, Казахстан. Арх. А.Саттаров. 2018 г.



**Реконструкция мечети «Иман Нуры» в пос. Нагорный. Казань. Общий вид и проект.  
Арх. А.Саттаров. 2014 г.**

казахского декоративного искусства. Старая часть мечети была отреставрирована, и в ней расположился женский молельный зал.

Другой пример подобного рода комплексного подхода к реконструкции исторической мечети – проект реставрации мечети «Марал Ишан» в г. Костанайе Республики Казахстан. Мечеть была построена, как соборная в 1893 г. на средства татарских купцов братьев Яушевых. Мечеть является памятником архитектуры регионального значения. Объемно-пространственная композиция мечети – основной двухэтажный объем с тремя минаретами: минарет над входом, минарет на крыше основного молельного зала и минарет над михрабом. По своей архитектуре и композиционному решению мечеть очень похожа на Московскую соборную мечеть, которая



Реконструкция татарской мечети 1903 г. в г. Актобе. Казахстан. Арх. А.Саттаров. 2013 г.

была построена в 1904 г. В советское время мечеть использовалась, как кинотеатр, а потом ее переоборудовали под областную филармонию. В 1990-е гг. ее вернули мусульманам, но с открытием в городе новой соборной мечети историческая мечеть долгое время пустовала и стала постепенно разрушаться.

В 2018 г. администрация города приняла решение отреставрировать старинную мечеть. К тому времени интерьеры мечети были полностью утрачены. Нами был выполнен проект реставрации мечети, предусматривающий восстановление ее прежнего вида и минаретов с их изначальной

высотностью. Был создан проект восстановления декоративной лепнины на фасадах. При выполнении проекта воссоздания интерьеров мечети мы опирались на изображение мечети одной из старинных фотографий, размещенной в изданном до революции (1913 г.) альбоме «Мечети России», находившемся в архиве татарского архитектора И.Г.Гайнутдинова. На фотографии в альбоме видно, что молельный зал имел второй ярус галерей по бокам и со стороны входа в молельный зал, а михраб мечети был украшен декоративными пилястрами. Архитектура интерьеров была восстановлена в проекте. В 2019 г. все работы по реставрации фасадов и реконструкции интерьеров были выполнены и сейчас это вновь действующая мечеть.

Следует отметить, что реконструкции подлежат не только старинные исторические мечети, но и относительно недавно построенные. В основном это касается мечетей постройки 1990-х годов. Они, как правило, были возведены без необходимого учета архитектурно-планировочных особенностей исламских культовых сооружений, для постройки большинства из них использовались некачественные строительные материалы. К таковым можно отнести мечеть «Иман Нуры», построенную в поселке Нагорный, находящийся на территории г. Казани. Она возведена из силикатного кирпича с двумя минаретами над входом. Мечеть долгие годы успешно функционировала, но со временем небольшой по своим размерам молельный зал не мог вместить всех желающих посетить пятничный намаз. В 2014 г. по инициативе бывшего директора строительной фирмы «Унистрой» Р.А.Гильфанова была начата реконструкция мечети. По проекту к старому существующему зданию была пристроена новая часть с просторным молельным залом на 250 человек, с комнатами для омовения, кабинетом имама и учебными классами. Старая и новая части здания мечети соединены общим переходом и в целом получился комплекс мечети, объемы которых завершают три минарета. Снаружи весь комплекс облицован охристого цвета травертином, а входные порталы выполнены из белого мрамора, декорированного золотистого цвета кораническими надписями, набранными в технике мозаики. Интерьеры нового молельного зала также украшены мозаичными узорами на куполе, на стенах михраба. Женскую галерею, предназначенную для раздельного моления, ограждают декоративные кованые перила.

В состав нового комплекса мечети вошли также дом имама, специальное место, отведенное для обряда жертвоприношения, просторная детская игровая площадка.

Еще один пример реконструкции относительно недавно построенной мечети в Казани – мечеть «Гадель». Это небольшая по объему деревянная мечеть расположена в активно застраиваемом новом жилом районе. Со временем с ростом числа прихожан потребовалось увеличить площадь молельного зала. По проекту молельный зал был увеличен за счет нового пристроя, и мечеть приобрела более вытянутую архитектурно-объемную форму. В пустующем чердачном пространстве мечети был оборудован дополнительный женский молельный зал. Внешняя архитектура мечети приобрела более нарядный вид за счет колористического решения, основанного на традициях татарской полихромии в оформлении мечетей.

Рассмотренные практические примеры реконструкции и реставрации мечетей позволяют, на мой взгляд, увидеть широкий спектр возможностей и приемов архитектурно-планировочных и художественно-декоративных решений.

---

**Саттаров Айвар Гумарович**, архитектор, кандидат архитектуры,  
автор проекта мечети Кул-Шариф в Казани.  
E-mail: aivarsattar@ mail.ru

**Sattarov Aivar Gumarovich**, architect, PhD in Architecture,  
the author of Kul Sharif mosque project.  
E-mail: aivarsattar@ mail.ru

---

УДК 721.011

**Л.А. АРТЕМЬЕВА**

ГРАФИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ  
ДОМА КУПЦА СВЕШНИКОВА И ЗДАНИЯ КАЗНАЧЕЙСТВА  
В ГОРОДЕ КОЗЬМОДЕМЬЯНСКЕ

В статье представлена графическая реконструкция жилых и общественных зданий на примере некоторых сохранившихся памятников культурного наследия.

**Ключевые слова:** реконструкция, архитектура, дом купеческий, общественное здание, казначейство, классицизм, памятники культурного наследия.

---

**L.A. ARTEMEVA**

GRAPHIC RECONSTRUCTION  
OF SVESHNIKOV HOUSE AND THE TREASURY  
BUILDING IN KOZMODEMYANSK CITY

The article presents a graphic reconstruction of private habitable and public houses using the examples of some preserved monuments belonging to the cultural heritage.

**Keywords:** reconstruction, architecture, merchant house, public building, treasury, classicism, cultural heritage monuments.

---

Из-за многочисленных пожаров подавляющее большинство общественных и жилых зданий в исторической части города Козьмодемьянска относятся к середине XIX и началу XX века. Изучение архивных материалов, старых фотографий и художественных произведений изобразительного искусства позволяют составить графическую реконструкцию общественных и жилых зданий, расположенных в исторической части города Козьмодемьянска Республики Марий Эл.

В начале XIX века для удобства застройщиков и для того, чтобы создать единый стиль городской застройки, разработаны и выпущены пять



**Город Козьмодемьянск в конце XIX века**

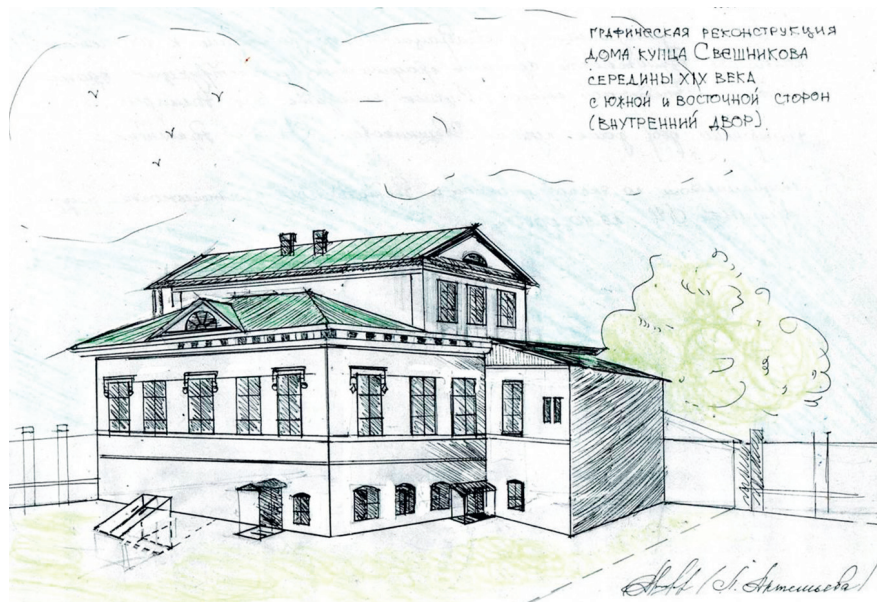
альбомов (с 1809 по 1812 гг.) под общим названием «Собрание фасадов, Его Императорским Величеством высочайше апробированных для частных строений в городах Российской империи». На сегодняшний день сохранилось несколько домов, построенных по проектам, опубликованным в альбомах. В данном материале некоторым из них уделено особое внимание.



**Дом купца Климина Ф.А.**



Дом купца Свешникова И.К.



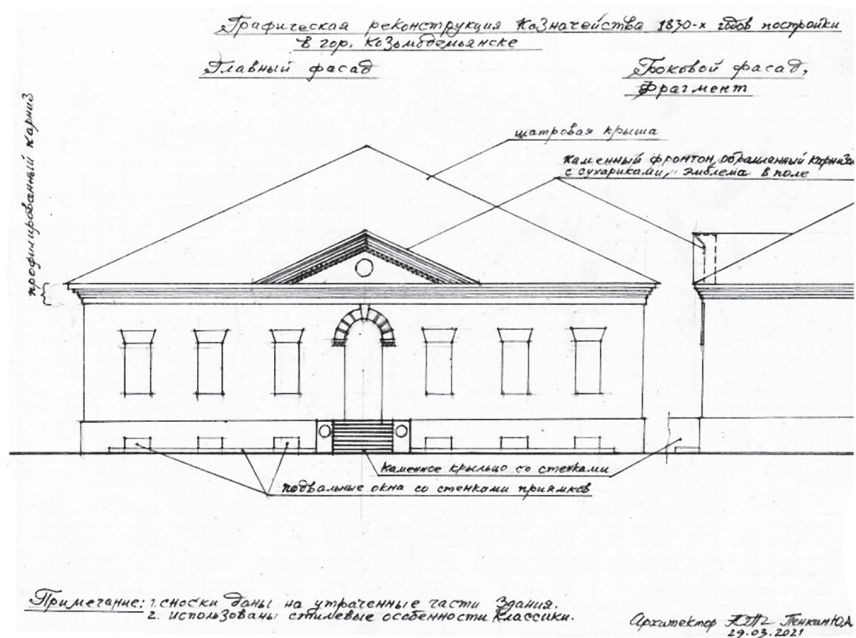
Графическая реконструкция дома купца Свешникова И.К. с первоначальным видом юго-западного и юго-восточного фасадов.



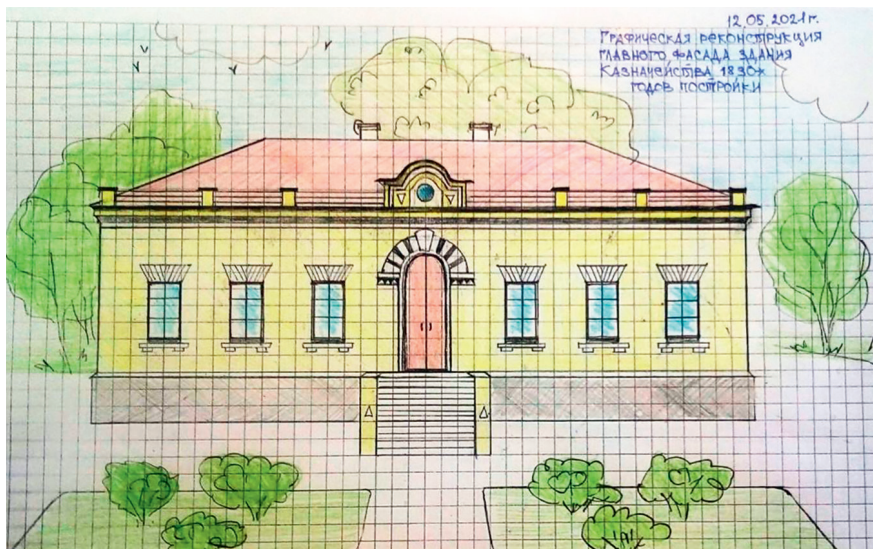
Это дом купца Климина Ф.А. – ул. Лихачева, 14 (в настоящее время – это территориальный отдел Роспотребнадзора по Республике Марий Эл в Горномарийском районе) и дом купца Свешникова И.К. – ул. Свердлова, 11 (в настоящее время – это городская библиотека). В здании городской библиотеки в 2020 г., к 100-летию Республики Марий Эл, велись ремонтно-реставрационные работы.

Два дома по ул. Лихачева, 14 и по ул. Свердлова, 11 имеют на фасаде схожие декоративные элементы. Сохранившаяся лепнина наличников на окнах этих зданий схожа между собой и соответствует рекомендованным образцам. Интересно то, что «образцовые» фасады зданий в городе стали сооружаться раньше появления регулярной планировочной структуры. В результате дом купца Климина Ф.А. (ул. Лихачёва, 14) стоит не по красной линии, а в глубине квартала и поддерживает былую до регулярную застройку улицы.

На генеральном плане Козьмодемьянска 1835 года показано каменное строение – дом купца Свешникова (ул. Свердлова, 11). Здание выполнено в стиле позднего классицизма: одноэтажное с высоким цокольным



Графическая реконструкция здания казначейства Ю.А.Пенкина.



Графическая реконструкция здания автора статьи.

этажом. Главный фасад акцентирован мезонином с выразительным портиком в виде балкона с четырьмя колоннами. Архитектурное оформление фасадов скромное: прямоугольное обрамление окон второго этажа, пилястры, межэтажный карниз, венчающий карниз, украшенный сухариками. В 1882 году в здании было выделено помещение для городской общественной библиотеки. С 1905 по 1914 гг. здесь размещались отдельные классы женской прогимназии. В начале XX в. в этом же здании располагалась городская управа.

Реставрационные работы, проведённые в доме купца Свешникова в 2020 году, позволили обнаружить заложенные кирпичом классические арочные окна в цокольном этаже здания. Предположительно подвальная и цокольная части были построены ранее основного объема здания. Эта версия основывается на использовании в кладке другого кирпича. По натурным обмерам его можно отнести к периоду конца XVIII – начала XIX вв. Основное здание, сохранившееся до настоящего времени, было построено или перестроено, возможно, из-за пожара в более поздний период. С юго-западной стороны по фасаду здания первоначально располагались пять окон. Под ними имеются два отдельных входа – в подвальное и цокольное помещения. В ходе реставрационных работ эти два входных

проёма были открыты, и это была единственная возможность увидеть первоначальный вид здания. Визуальное обследование на местности, позволило автору данной статьи провести графическую реконструкцию здания, воссоздать первоначальные виды юго-западного и юго-восточного фасадов дома купца Свешникова И.К.

Следующим объектом для воссоздания его первоначального вида, стало здание казначейства, построенного в середине XIX века на пересечении улиц Чернышевского и Октябрьская (бывшая ул. Соборная и Стрелецкий вал). В художественно-историческом музее им. А.В. Григорьева хранится копия документа за 1833 год из Центрального государственного архива Чувашии, которая рассказывает любопытную историю: «В 1833 г. февраля Казанской губернии г. Чебоксар мещанин Филипп Козмин Щербаков и сын его родной Михаила Филиппов заключили сей контракт г. Козьмодемьянска с купцом третьей гильдии Иваном Кузминым Свешниковым в том, что взялись мы у него, Свешникова, поставить в г. Козьмодемьянск для здания уездного Казначейства кирпича всего 70 тысяч ценою за каждую тысячу по 14 рублей на нижеследующих условиях:

1. Означенный кирпич для кладки стен и свода поставить нам лучшей доброты, исправной подготовки, выжженной, с чистыми заусенками, одномерной, в обжиге, длиной шесть, шириною три, толщиной полтора вершка, не дутой, не дождевик, но с гонкой;

2. В нижние места, в особенности в землю, употребити имеющей вида железняку, в наружность стен и в простенки – алой, накладку печей... (тут, видимо, намечалось указать второе условие);

3. Кирпич оной сделать в дачах города Козьмодемьянска или в других удобных местах в собственно от себя устроенных сараях;

4. Обязуемся мы сказанной кирпич поставить на место, отведенного для постройки означенного дома на горе близ тюремного замка, и сдать ему, Свешникову, вышеописанное количество будущим летом всего ж 1833 года к первому числу непременно». В документе оговаривалось также, что: «15 тысяч поставить железняку и 55 тысяч – алого».

Итак, согласно указанному контракту, уже летом 1834 года мещанин Щербаков с сыном должен был поставить козьмодемьянскому купцу Свешникову кирпич в полном объеме для строительства казначейского дома. Предположительно, через год-два, то есть к середине 30-х гг. XIX века, здание было построено, что отражено на плане города Козьмодемьянска Казанской губернии 1847 года. Но уже с 1890 г. здание казначейства находится в бывшем доме купца Замятина по ул. Набережной (ныне

ул. Ленина). Первоначально дом был одноэтажным. Однако позднее, очевидно в советские времена, был надстроен второй этаж. Это отразилось в размерах здания и в кладке кирпича. Архитектура здания отнесена к стилю классицизма Российской империи. После переезда здание бывшего уездного казначейства было передано военному ведомству, а в 1932 г. городской больнице. Оно сохранилось и до наших дней и сейчас переоборудовано под жилые помещения (квартиры).

Научные исследования, как вариант графической реконструкции и описания, по этому зданию предложил архитектор Ю.А. Пенкин, главный специалист Научно-производственного центра по охране памятников истории и культуры. Вот что он пишет: «В советский период над зданием казначейства надстроен дисгармонирующий 2-й этаж со скатной крышей и широкими окнами; утрачены первоначальные части здания казначейства:

- высокая 4-х скатная крыша, шатровая, высотой в этаж здания (для дополнительного подтверждения изначальной высокой шатровой крыши рекомендуется проведение обследований по следам на конструкциях);

- карниз по периметру здания;

- заложена кладкой часть оконных проемов и дверной проем главного входа;

- крыльцо портала главного фасада;

- подвальные окна и приямки по главному фасаду (для подтверждения изначальных подлинных окон и приямков необходимо проведение обследований по следам на конструкциях и проведение инструментальных обследований состояния конструкций);

- фронтон по главному фасаду (для подтверждения изначального подлинного фронтона необходимо проведение обследований по следам на конструкциях и проведение инструментальных обследований состояния конструкций).

Архитектор Ю. Пенкин представил чертежи графической реконструкции главного и бокового фасадов здания казначейства 1830-х годов постройки. На чертежах он отказался от дисгармонирующего облик здания 2-го этажа с крышей. Им сохранены такие существующие элементы и детали, как: а) кирпичная кладка фасадов с известковой затиркой и побелкой (с сохранением фактуры кладки на затирке и побелке); б) очелье дверного проема портала главного фасада с применением точеного кирпича: рустованное (разделенное на семь частей) полуциркульное обрамление проема, замковый камень, полочки на отметке пяты арки, кисти под полочками арочного обрамления из трех точеных деталей под ка-

ждой полочкой. На графической реконструкции воссозданы утраченные части здания казначейства: а) профилированный карниз по периметру здания; б) шатровая крыша; в) крыльцо портала главного фасада с кирпичными ступенями и площадкой (или ступенями и площадкой из прочного известняка) и кирпичными фланкирующими ограждениями с эмблемами на фасадной части; г) подвальные окна и приямки по главному фасаду (выполняются после выявления следов на конструкциях здания); д) фронтон по главному фасаду (выполняются после выявления следов на конструкциях здания и (или) выявления достоверных аналогов здания); е) известковая затирка и побелка фасадов.

Автором статьи на основании архивных материалов, старинных фотографий была сделана собственная графическая реконструкция фасада здания казначейства (см. рисунки к статье). Подвального помещения в здании по имеющимся материалам (планы Бюро технической информации от 1930 г.) предположительно не было, но по фасадной части здания имелись продухи для вентиляции полов, которые в настоящее время заложены. Также имелся внутренний двор, который использовался для хозяйственных нужд. В настоящее время остались каменные столбы от ранее существовавшего забора.

В Козьмодемьянске, как и во многих малых городах РФ, имеется много исторических памятников, которые требуют исследования и реставрации. Сохранение старой исторической застройки – задача не только архитекторов и историков, но и общественности, законодательной и исполнительной власти. Данная работа является одним из первых шагов в этом направлении и ставит проблему планомерных исследований, с целью сохранения исторической памяти для будущих поколений.

#### **Источники<sup>^</sup>**

1. Генеральный план 1835-го взят из Научно-проектной документации ООО «РСК 1000+». Том 2. Книга № 1. Заказ №52/3. Стадия: комплексные научные исследования. Книга: историко-архивные и библиографические исследования. – Казань, 2014. – 65 с.

2. Топографическая карта 1847 года. Фонд Козьмодемьянского музейного комплекса. ДФ – 2303, папка «План г. Козьмодемьянска Казанской губернии. Съёмки 1847-1848гг.».

#### **Примечания:**

Иванов А.Г. Козьмодемьянск в конце XVI – начале XX веков. Документы и материалы по истории города. – Йошкар-Ола, 2008. – 616 с.

#### **Bibliography**

Ivanov A.G. Koz'modem'yansk v kontse XVI – nachale XX vekov. Dokumenty i materialy po istorii goroda. – Yoshkar-Ola, 2008. – 616 pp.

**References:**

1. The general plan of 1835 is taken from the Scientific and design documentation of LLC RSK 1000+. Volume 2 Book number 1. Order No. 52/3. Stage: complex scientific research. Book: historical, archival and bibliographic research. – Kazan, 2014. – 65 p.
2. Topographic map of 1847. Fund of the Kozmodemyansky Museum Complex. DF – 2303, pack «Plan of the city of Kozmodemyansk, Kazan province. Filming in 1847-48».

---

**Артемьева Лариса Ивановна**, специалист по экспозиционной и выставочной деятельности муниципального учреждения «Козьмодемьянский культурно-исторический музейный комплекс». 425350, Республика Марий Эл, г. Козьмодемьянск, ул. Лихачева, д. 10, тел. 8 (3632) 7-23-69.  
E-mail: artemida2604@mail.ru

**Artem'yeva Larisa Ivanovna**, specialist in exposition and exhibition activities of the municipal institution «Kozmodemyansky cultural and historical museum complex». 425350, RespublikaMariyEl, Koz'modem'yansk, Likhacheva street, 10; tel. 8 (3632) 7-23-69.  
E-mail: artemida2604@mail.ru

---

---

## Раздел III.

# ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ТРАДИЦИЙ И СЦЕНАРИИ МУЗЕЙНОГО ЭКСПОНИРОВАНИЯ

УДК 069.536

**К.К. АЛТЫНБЕКОВ**  
**Э.К. АЛТЫНБЕКОВА**

РЕКОНСТРУКЦИЯ ЗАХОРОНЕНИЯ КОНЕЙ В КУРГАНЕ  
БЕРЕЛ – ПОСТРОЕНИЕ МНОГОФИГУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ

В статье раскрывается исследовательский подход к разработке и созданию научной реконструкции захоронения для экспозиции музея, размещенной внутри археологической раскопки Сакского кургана. Выявляются некоторые этапы в создании реконструкции, раскрывается всестороннее исследование оригинала для воссоздания экспозиции с наибольшей долей достоверности. Обосновывается роль реконструкции в формировании экспозиции музея.

**Ключевые слова:** предметная научно-историческая реконструкция, могильник Берел, междисциплинарные исследования, музейная экспозиция, реставрация, погребение саков, Казахстан.

---

**K. ALTYNBEKOV,**  
**E.K. ALTYNBEKOVA**

HORSE GRAVE RECONSTRUCTION IN THE BEREL  
KURGANS: CONSTRUCTION OF A MULTIFIGURAL  
COMPOSITION

The article is about a researching approach to the development and creation of a scientific reconstruction of a burial site for the museum exposition, located inside the archaeological excavations of the Saki kurgan. There reveals

a study of the original to recreate the exposure. The role of reconstruction in the formation of the museum's exposition is substantiated.

**Key words:** subject scientific and historical reconstruction, Berel burial ground, interdisciplinary research, museum exposition, restoration, burial of Sakas, Kazakhstan.

---

Оригинальные археологические находки, в силу естественных причин, не могут достаточно полно продемонстрировать свою эпоху. В этом случае им на помощь приходит предметная научно-историческая реконструкция. Она воссоздает первоначальный облик памятника и может, тем самым, помочь осмыслить и интерпретировать руинированные археологические находки.

История находки. В 1998-1999 гг. проводились исследования кургана №11 могильника Берел, расположенного на востоке Казахстана в высокогорной долине Казахского Алтая. Международная казахстанско-французская экспедиция заранее определила нужный курган по низкой внутрикурганной температуре. И действительно, в процессе раскопок стало ясно, что в исследуемом кургане ранее присутствовала линза «вечной мерзлоты», способствовавшая лучшей сохранности артефактов. Однако курган оказался ограбленным, и прокопанный грабителями тоннель грубо нарушил внутрикурганские условия, спровоцировал ранее замедленные процессы разложения органических материалов.

Нужно отметить, что, по всей видимости, курган принадлежал персоне, вернее персонам, имевшим достаточно высокий социальный статус. В погребальной яме обнаружен прямоугольный деревянный сруб с полом из плоских камней. Внутри сруба располагался своеобразный деревянный саркофаг – колода, вырезанная из цельного ствола лиственницы, с двумя захороненными внутри. Саркофаг-колода был накрыт деревянной крышкой с четырьмя бронзовыми и покрытыми золотой фольгой фигурками птиц – навершиями забитых в крышку гвоздей. Рядом с колодой, на полу обнаружена посуда. В самом срубе и на его крыше грабителями был прорублен проход, через который они зашли внутрь и ограбили захоронение (Рис. 1).

Рядом со срубом находилось погребение нескольких лошадей. Они располагались в яме в два яруса, были расположены один над другим и разделены несколькими слоями бересты. К счастью, грабители не уделили внимания коням и потому их захоронение осталось почти не тронутым.





Рис. 1. Курган Берел. Алтайский Казахстан. Могильник №11. Общий вид на сруб.

Однако, грабительский лаз, нарушивший микроклимат в кургане, стал причиной активного гниения близлежащих органических остатков. Те части захоронения коней, которые находились дальше от грабительского лаза, сохранились значительно лучше, чем те, что оказались рядом с ним.

Спасение артефактов. В исследовании этого кургана мы столкнулись с рядом проблем. Неблагоприятные погодные условия, значительный объем работы вынудили вырезать захоронение коней частями. Тщательно упакованные, они отправились в холодильнике в Научно-реставрационную лабораторию «Остров Крым» в г. Алматы. Так же поступили и с деревянными конструкциями сруба, колоды и навеса. Созданная в древности искусственная «вечная мерзлота» в кургане долгое время способствовала сохранению артефактов. Однако, разрушение грабителями, таяние льда и попадание внутрь кургана талых вод привело к тому, что все содержимое погребения оказалось во влажной среде. Древесина в таких условиях пропитывается влагой, которая постепенно замещает лигнин, вследствие чего меняется сама структура древесины. Если такая древесина оказывается на воздухе, влага, содержащаяся внутри, начинает испаряться, и изделие разрушается на глазах. В таких условиях для сохранения целостности находок их необходимо сохранять в условиях

аналогичных внутри курганным – при постоянной влажности и температуре.

Для сохранения артефактов проведено их тщательное изучение, в том числе были проведены исследования металла методом рентгеновской дефрактометрии, электронной растровой микроскопии, микроскопическое исследование, микробиологическое исследование и другие. Опустим здесь длительный процесс поиска подходящего метода консервации деградированной влажной археологической древесины. Скажем лишь, что такой метод удалось разработать. После длительной пропитки деревянных артефактов они обрели физическую прочность, и стало возможным хранить их при комнатной температуре и нормальной влажности. Более подробно эти процессы и методы описаны в книге автора методики – реставратора К.К. Алтынбекова [1].

Итак, деревянные артефакты удалось спасти. Деревянные подвески конской сбруи были покрыты золотой и оловянной фольгой. Олово в условиях низких температур и агрессивной среды практически полностью оказалось утрачено. Кроме того, у некоторых лошадей на головах обнаружены остатки масок из войлока и кожи, на них зафиксированы деревянные рога. С трудом удалось идентифицировать остатки кожаных ремней сбруи, фрагменты стержней, являвшихся частью щитов, остатки седел. Седла также были богато украшены, что заметно по остаткам кожаных аппликаций. Специалистам научно-реставрационной лаборатории «Остров Крым» потребовалось несколько лет, чтобы законсервировать и отреставрировать находки из кургана №11 могильника Берел. В данный момент оригинальные находки из Берелского кургана хранятся в Национальном музее Республики Казахстан в г. Нур-Султан, а также в музее Берел в одноименной долине.

Реконструкция конской сбруи. В процессе консервации и реставрации находок из Берелского кургана, велось их исследование и анализ. Стало ясно, что изделия во многом аналогичны находкам из Пазырыкского кургана, исследованного В.В.Радловым, и из могильника Укока, исследованного Н.В.Полосьмак [5]. Ввиду явного сходства и синхронности этих памятников, стало возможным опираться на них в процессе реконструкции конского снаряжения. Берелские кони были богато украшены резными деревянными подвесками. Каждый конь имел свой стиль украшений. Повторяемость подвесок на одном коне помогла воссоздать их первоначальный вид, несмотря на фрагментарность.

С 2004 года реконструировано несколько комплектов снаряжения берелских коней, установленных на специально созданных скульптурных изображениях лошадей – для лучшего понимания их применения. Эти реконструкции теперь украшают экспозиции нескольких музеев в городах Казахстана, а также успели побывать на выставках за рубежом.

Музей в долине. В 2008 г. в долине, где проводились раскопки, организован Государственный историко-культурный заповедник-музей Берел. В музее экспонируются некоторые оригинальные находки из Берелских курганов. Однако, помимо деформированности, фрагментированности и утраты первоначального цвета, отдельные артефакты не составляют комплекс предметов. Но если рядом с комплексом сохранившихся фрагментов окажется реконструкция, демонстрирующая в полной мере размер, форму, цвет, материал и систему взаиморасположения элементов на модели, ситуация с пониманием предметов посетителями музеев резко изменится. В данном случае речь идет о предметной научно-исторической реконструкции, выполненной в масштабе 1:1, и предназначенной для музейной экспозиции.

Несколько лет назад в музее-заповеднике непосредственно внутри исследованного кургана № 11 был выстроен выставочный зал. Длинный спускающийся проход оканчивается круглым залом в глубине кургана с углублением по размеру погребальной ямы в центре. Именно в этом зале и стала готовиться реконструкция всего захоронения.

Реконструкция захоронения. Было решено воссоздать композицию из деревянных конструкций – сруба с колодой внутри, и лошадей, лежащих рядом со срубом, разместив их в два яруса, причем в том виде, в каком они были в момент погребения. Как правило, разработка реконструкции начинается с досконального изучения оригинала. Этот этап оказался уже пройден после проведения консервационно-реставрационных работ. Далее следует эскиз, сопровождающийся размерами, как отдельных составляющих, так и всего комплекса реконструкции. При создании эскизного проекта стало ясно, что размещение всех 13 коней не имеет смысла, так как верхний ярус коней полностью закрывает собой нижний. Поэтому было решено оставить полностью нижний ярус, перекрыть частично его берестяной прослойкой и показать лишь часть коней верхнего яруса. Такое решение выявило ярусность захоронения и открыло обзор нижнего яруса коней и сруба.

Что касается деревянных конструкций, то учитывая расположение колоды внутри сруба, было решено показать крышку сруба фрагментар-

но, как бы в срезанном виде, а также удалить часть его стенки, расположенную ближе к зрителям. Таким образом, обзору открывается конструкция сруба с деревянной колодой и художественно исполненными скульптурками птиц на ее крышке. Крышку колоды было решено частично сдвинуть, чтобы приоткрыть внутреннюю часть колоды с ее толстыми стенками. Когда расположение и число коней в реконструкции захоронения было определено, приступили к их воссозданию. Специально для проекта были разработаны и созданы скульптурные модели всех восьми коней – для шести коней нижнего яруса и двух верхнего. В реконструкциях не используются готовые макеты, муляжи людей или животных. Для каждого проекта создается своя скульптурная модель, соответствующая облику, выбранной позе, размерам и композиции. Так было и в работе с фигурами коней. Учтена их особая жертвенная поза с подогнутыми ногами, наклон головы и даже заплетенный хвост.

Параллельно велась подготовка к реконструкции конской сбруи с украшениями (Рис. 2). В оригинале украшения выполнены из дерева и лакированы фольгой. Для реконструкции был использован устойчивый к перепадам температур и влажности полимерный композитный материал, который покрыли фольгой. Соблюдены также различия в украше-



Рис. 2. Реконструкция конской сбруи. Фрагмент. Могильник №11.

нии коней – снаряжение каждой лошади отличалось по декору, образам и сюжету. Для всех восьми коней изготовили сбрую, для пяти – седла с седельными покрытиями, у трех коней без седел крупы закрыли берестяным покрытием. Седельные покрытия украшены вышивкой и аппликацией с разным декором. У трех коней, как и в кургане, на головной маске зафиксированы рога из дерева, покрытые кожей и фольгой. Грива всех коней убрана в нагривники. Кроме того, у многих коней на седле закреплён щит – по типу щитов из Пазырькских курганов.

Деревянный сруб изготовлен из дерева, в полном соответствии с оригиналом – как по размерам, так и по технологии сборки. Оригинальный сруб имеет форму трапеции. Стенки его состоят из трех плах. Крышка собрана из нескольких широких досок. Для реконструкции сруба использованы современные инструменты, однако в завершающей обработке доски были обтесаны в первозданном виде, впоследствии опалены огнем для придания им нужного цвета и одновременно для консервации и защиты дерева от паразитов и гниения.

Отдельно нужно упомянуть способ реконструкции колоды. Оригинальная колода имеет диаметр 95 см и длину 350 см. Найти подходящие по размерам и качеству бревна оказалось непросто – как правило, лес заготавливают и продают в распиленном виде. Тем не менее проблему удалось решить, и колода с четырьмя проушинами была изготовлена. Так же, как и доски сруба, она подверглась опалению. Воссозданы и декоративные гвозди для крышки колоды со скульптурными изображениями птиц (Рис. 3). После полной готовности предметов реконструкции, было проведено пробное собиранье всех элементов в лаборатории.

Монтаж в музее. Когда все компоненты были готовы и перевезены в музей, приступили к их монтажу. В экспозиционное углубление насыпали небольшой слой песка – для имитации грунтового пола погребения. Установили колоду со сдвинутой крышкой для ее внутреннего обзора. Ее поместили в собранный из бревен сруб. На пол сруба уложили плитняк – как и было в захоронении. Сруб фрагментарно перекрыли досками для показа конструкции крышки и обзора колоды. Поверх крыши уложили слои бересты в соответствии с первоначальным оригиналом. Рядом со срубом по заранее размеченной схеме были уложены 6 коней первого яруса. Задний ряд накрыли перекрытием с настоящей берестой. На него были установлены два коня верхнего яруса. Для лучшей сохранности конская сбруя перевозилась отдельно от скульптурных моделей коней и монтировалась на месте (Рис. 4).



Рис. 3. Деревянная колода с мотивами птиц в оформлении. Дерево, металл. Литье. Могильник №11. Курган Берел. Реконструкция.

Демонстрационный опыт реконструкции. Велось наблюдение за реакцией посетителей. Рассматривая реконструкцию захоронения, они попеременно заглядывали внутрь сруба, наклонялись, чтобы разглядеть конское снаряжение и его украшения. Затем они следовали в зал экспозиции для музейных артефактов из захоронения, в котором размещены деревянные резные подвески, отреставрированные изделия из войлока и кожи, однако по естественным причинам уже не такие яркие и красочные, какими когда-то были. Научно обоснованная и по сохранившимся материалам достоверно воссозданная реконструкция захоронения ярко дополняет общую музейную экспозицию, являясь своего рода его отправной точкой. Реконструкция ни в коей мере не заменяет оригинал, но дополняет и углубляет его, как объект визуализации. Это своего рода познавательная интерпретация руинированных археологических артефактов, особенно, если они представлены в разрозненном виде; музейная реконструкция позволяет собрать их в едином образе, в комплексе. Реконструкция является одной из главных и наиболее важных задач археологии, поскольку, воссоздавая предметы материальной культуры прошлого, мы получаем инструмент для их восприятия и интерпретации [3].



Рис. 4. Ритуальная атрибутика захоронения могильника №11. Курган Берел. Реконструкция.

#### Примечания:

1. Алтынбеков К.К. Возрожденные сокровища Казахстана: реставрация как возрождение. – Алматы: Остров Крым, 2014. – 340 с.
2. Ахметкалиев Р.Б., Алтынбеков К. Консервация и реставрация артефактов из Берельского кургана 11 // Сохранение и использование объектов культурного и смешанного наследия современной Центральной Азии: Труды II Международной научно-практической конференции / Отв. ред. А.Б. Конусбаев. – Алматы: Print S., 2005. – С. 181-184.
3. Клейн Л.С. Методологическая природа археологии // Советская археология (СА). – 1992. – № 4. – С. 92-93.
4. Красовский В.П. Реконструкция // Большая советская энциклопедия. – Т. 21. – 1975. – С. 615-616.
5. Полосьмак Н.В. Всадники Уюка. – Новосибирск: Инфолио-пресс, 2001. – 336 с.
6. Полосьмак Н.В. Погребальный комплекс кургана Ак-Алаха-3 // Феномен алтайских музеев. – Новосибирск: ИА СО РАН, 2000. – С. 57-85.
7. Самашев З. Берел. Berel. – Алматы: Таймас, 2011. – 236 с.

#### References:

1. Altynbekov K. Vozrojdennyye sokrovishha Kazakhstana: restavratsiya kak vozroshdenie. Almaty: Ostrov Krym, 2014. 340 s. [Revived treasures of Kazakhstan: restoration as revival. Almaty: Ostrov Krym, 2014. 340 pp.]
2. Akhmetkaliyev R.B., Altynbekov K. Konservatsiya i restavratsiya artefaktov iz Berelskogo kurgana 11 // Sokhraneniye i ispolzovanie ob'ektov kulturnogo i smeshannogo naslediya sovremennji Centralnoi Azii: Trudy 2 Mejdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferensii/ Otv. redaktor A.B.Konusbaev. Almaty: Print S, 2005. S. 181-184 [Conservation and restoration of the artifacts

from the Berel kurgan 11 // Preservation and use of objects of cultural and mixed heritage of modern Central Asia: Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference. Executive editor A.B.Konusbaev. Almaty: Print S, 2005. Pp. 181-184.

3. Klein L.S. Metodologicheskaya priroda archeologii // Sovetskaya archeologiya. 1992, №4. S.92-93. [Methodological nature of archeology // Soviet archeology. 1992, №4. Pp. 92-93.

4. Krasovskii V.P. Rekonstruktsiya // Bolshaya sovetskaya encyclopedia. T. 21, 1975. S.615-616. [Reconstruction // Big Soviet Encyclopedia. V.21, 1975. Pp. 615-616.

5. Polosmak N.V. Vsadniki Ukoka. Novosibirsk: Infolio press, 2001. 336 s. [Riders of Ukok. Novosibirsk: Infolio press, 2001. 336 p.]

6. Polosmak N.V. Pogrebalni complex kurgana Ak-Alacha 3. Phenomen altaskih mumii. Novosibirsk: IA SO RAN, 2000. S.57-85 [Burial complex of the Ak-Alakha-3 mound // Phenomenon of Altai mummies. Novosibirsk: IA SB RAS, 2000. Pp.57-85].

7. Samashev Z. Berel. Almaty: Taimas, 2011. 236 s. [Berel. Almaty: Taimas, 2011. 236 p.]

.....

**Алтынбеков Крым Алтынбекович**, директор Научно-реставрационной лаборатории «Остров Крым»; преподаватель Казахского Назарбаевского университета им. Аль-Фараби (г. Алматы, Казахстан).

E-mail: [tengri05@mail.ru](mailto:tengri05@mail.ru)

**Алтынбекова Элина Крымовна**, магистр искусствоведческих наук; дизайнер-реставратор Научно-реставрационной лаборатории «Остров Крым», докторант Казахского Назарбаевского университета им. Аль-Фараби; преподаватель Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жургенова (г.Алматы, Казахстан).

E-mail: [elina.altyn@gmail.com](mailto:elina.altyn@gmail.com)

.....

**Altynbekov Krym**, Director of the Research and Restoration Laboratory «Island of Crym»; lecturer of the Kazakh Nazarbayev University named after Al-Farabi (Almaty, Kazakhstan).

E-mail: [tengri05@mail.ru](mailto:tengri05@mail.ru) <http://www.facebook.com/ostrovkrym.lab>

**Altynbekova Elina Krymovna**, Master of Arts Science; designer-restorer of the Research and Restoration Laboratory «Island of Crym», Doctoral student of the Kazakh Nazarbayev University named after Al-Farabi; Lecturer at the Kazakh National Academy of Arts. T.K. Zhurgenov (Almaty, Kazakhstan).

E-mail: [elina.altyn@gmail.com](mailto:elina.altyn@gmail.com)



---

УДК 908 (470.41)

**Ф.Ф. МАРДАНОВА**

ПРОИЗВОДСТВО ТРАДИЦИОННОГО  
КУМГАНА У ТАТАР: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Настоящая статья посвящена рассмотрению истории производства традиционного кумгана у татар. До последнего времени данный вопрос не становился объектом пристального внимания исследователей, что подтверждает актуальность заявленной темы. Изучение истории производства кумгана дает возможность проследить его происхождение, особенности бытования, проанализировать художественные и технические особенности изделия.

**Ключевые слова:** татарский кумган, художественная обработка металла, производство кумгана, Володины

---

**F. MARDANOVA**

PRODUCTION OF TRADITIONAL  
KUMGAN AMONG THE TATARS: HISTORY AND MODERNITY

This article is about the history of the production of traditional kumgan (narrow-necked vessel, water jug) among the Tatars. The topic is relevant since so far the issue has not been studied deeply and in more detail. The study of the history of kumgan production makes it possible to trace its origin, to analyze the art and technical features of the product.

**Keywords:** Tatar kumgan, art metal processing, production of kumgan, Volodina.

---

Одним из наиболее древних видов декоративного творчества татар является художественная обработка металла. Она известна по археологическим памятникам болгаро-татарского ремесла VIII-XVI вв. Широкий круг изделий художественного металла был представлен в отделке бытовых предметов, украшений, оружия, конского снаряжения и др.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана (1920-е – начало 1990-х годов) – Казань: Фэн, 1995. – С. 140.

С середины XVI века развитие художественной обработки металла у татар регламентировалось запретами царского «Приказа на производство отдельных видов изделий». После присоединения края к Русскому государству начались многочисленные восстания, в которых массовое участие принимало нерусское население. Поэтому было запрещено производить изделия из металла «горячим способом» во избежание изготовления оружия. Запреты были сняты лишь в XIX в. За это время у всех местных народов, в том числе и у татар, кузнецов практически не осталось. Традиции обработки железа, уходящие своими корнями к булгарам, были прерваны. Кузнецами в татарских деревнях были приезжие русские мастера, которые обслуживали нужды крестьян<sup>2</sup>. Местная традиция металлообрабатывающего ремесла в форме кузнечного промысла сосредоточилась в селе Чебакса под Казанью<sup>3</sup>.

Татарами изготавливались предметы бытового и хозяйственного назначения – кумганы, казаны, тазы, сосуды для воды, блюда, подносы, кованые сундуки и др. В их производстве использовался «холодный способ» обработки металла (ковка, чеканка, басма). В деревнях работали мастера – медники («бакырчы»)⁴ по частным заказам и на свободный рынок. Наиболее распространенным было производство медных и латунных чеканенных кумганов, которым особенно славились мастера Казани. Наиболее древние образцы татарских кумганов относятся к XVIII-XIX вв. В то же время сохранилось несколько экземпляров богато орнаментированных кумганов XV-XVI вв., принадлежавших татарской знати. Они хранятся в коллекции Касимовского историко-культурного музея-заповедника<sup>5</sup>. Сливные носики татарских кумганов украшались в форме головок животных и птиц, служивших оберегами<sup>6</sup>. Такое декорирование изделий из металла раскрывает содержание и стиль булгарского декоративного искусства, в ко-

<sup>2</sup> Воробьев Н.И., Бусыгин Е.П. Художественные промыслы Татари в прошлом и в настоящем – Казань, 1957. – С. 29.

<sup>3</sup> Кузнечно-экипажный промысел в селе Чебакса Кошачковской волости Казанского уезда // Обзор кустарных занятий в Казанской губернии. – Казань: Казанское отделение Императорского Русского технического общества, 1896. – С. 42-49.

<sup>4</sup> Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана (1920-е – начало 1990-х годов) – Казань: Фэн, 1995. – С. 140.

<sup>5</sup> Валеева – Г.Ф. Художественная обработка металла // Тартарика. Этнография. – Казань: Феория; Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2008. – С. 589.

<sup>6</sup> Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г. Декоративно-прикладное искусство казанских татар. – М.: Советский художник, 1990. – С. 14.

тором значительное отражение находит мифологическая система образного мышления. В дальнейшем она ограничивалась канонами ислама и в орнаментации металлоизделий стала возобладать узорная декоративность<sup>7</sup>. Очень часто на тулово кумгана наносились узоры, символизирующие семь периодов чтения намаза, и 33 точки, обозначающие число мусульманских четок. Крышка кумгана изготавливалась в виде купола минарета с полумесяцем. Наличие ободка (утолщение наподобие шайбочки) на носике кумгана также обозначало принадлежность к татарской культуре – так называемый «сөннәтле комган». Позднейшие образцы татарских кумганов XIX-XX вв. представлены без орнаментации и изготовлены в лаконичных утилитарных формах. В основном, производились медные и латунные кумганы, имеющие характерную для них приземистую форму тулова.

В XIX в. центрами производства кумганов была Казань, многие селения Казанского, Тетюшского, Чистопольского, Лаишевского уездов Казанской губернии. В последнем уезде в д. Верхняя Ачи кумганы выделяли в 55 хозяйствах. Причем масштабы промысла возрастали: за два десятилетия рубежа XIX-XX вв. число работников увеличилось вдвое – с 80 до 180 человек<sup>8</sup>. До 1917 года были известны центры производства такой посуды в дд. Кошкино, Мамашир, Уразкино, Янцобино Малмыжского уезда Вятской губернии<sup>9</sup>. Подобные производства встречались в местах компактного проживания татар в Нижегородской, Саратовской, Пензенской губерниях, в Западной Сибири и на Урале.

В XIX в. появились крупные капиталистического характера производства. Одним из ведущих центров на территории Казанской губернии было производство металлоизделий частного предприятия купца Н.Д. Володина в поселке Кукмор Мамадышского уезда. Изготовление медных и латунных кумганов, самоваров, посуды и домашней утвари в Кукморе началось в 1865 г. Для производства металлоизделий были привлечены мастера, работавшие на Таишевском (Кукморском) медеплавильном заводе, ликвидированном в 1851 г. после крупного пожара<sup>10</sup>. Частичные сведения об ассортименте металлоизделий, производившихся под маркой Володи-

<sup>7</sup> Там же, С. 15.

<sup>8</sup> Кустарная промышленность Сулейманова России. Разные промыслы. – СПб, 1913. – Т. II. – С. 364; Текущая статистика кустарных промыслов // Отчеты и исследования по кустарной промышленности России. – СПб, 1898. – Т. 5. – С. 370.

<sup>9</sup> Халиков Н.А. Промыслы и ремесла татар Поволжья и Урала (середина XIX – начало XX в.). – Казань: Мастер Лайн, 1998. – С. 64.

<sup>10</sup> Валиев Ф.Х. История Кукмора. Медные заводы. – Казань: «Идел-Пресс», 2013. – С. 154.



Мастер по изготовлению кумганов Ильдар Мухаметханович Султанов, житель д. Малые Лызы Балтасинского района Республики Татарстан.

ных в Кукморе, в какой-то мере можно получить по Каталогу Казанской научно-промышленной выставки 1890 г.<sup>11</sup> Там значатся кумганы шести разновидностей (луженые, из зеленой меди, из томпака, дорожные, азиатские, граненые) и тазы к ним, ритуальная посуда для мечетей, а также самовары трех видов. Технология производства подобных изделий предполагает использование медного и латунного листа. Вероятно, сырье было привозным, также использовались какие-то запасы Таишевского медеплавильного завода. К этому времени на круглогодичном производстве медных изделий купца Володина работали 15 мастеров. Продукция была известна в крае и за рубежом. Покупателей было много, несмотря на ее высокую стоимость. В конце XIX в. стоимость кумгана составляла от 2 до 3,5 руб. за штуку. Сбыт готовой продукции осуществлялся на Нижегородской и Мензелинской ярмарках<sup>12</sup>. Однако постепенно медное дело в Кукморе утратило свои позиции и вскоре сошло на нет.

<sup>11</sup> Каталог Казанской научно-промышленной выставки 1890 г., состоящей под покровительством его Императорского высочества государя наследника цесаревича / Н.А. Осокин – 2-е издание значительно дополненное. – Казань: Типография Н. А. Ильешенко, 1890 – 121 с.

<sup>12</sup> Там же.



**Авторские кумганы из нержавеющей стали и латуни.  
Фотографии из личного архива И.М. Султанова.**

Изделия кукморских мастеров экспонировались на Всемирных промышленных выставках в Париже, Чикаго<sup>13</sup>. И сегодня они украшают фонды Кукморского краеведческого музея. Здесь хранятся кумганы с вычеканенной надписью «В Кукморе. Александр Володин», «В Кукморе. Братья Володиные» (1890 г.) и т.п. Образцы медных изделий купца Н.Д. Володина можно встретить и в Касимовском историко-культурном музее-заповеднике. В музее имеется кумган, на крышке которого указано место производства – Кукмор, год 1890, и стоят две круглые печати «За трудолюбие и искусство Володину».

На протяжении 1920-х гг. мастера объединялись в артели, а многие продолжали работать в одиночку. В 1925 г. на территории республики было зарегистрировано 32 так называемых кумганных производств. Однако недоступность меди и распространение металлической утвари фабричного производства привели к постепенному исчезновению

<sup>13</sup> Кустарная промышленность России. Разные промыслы. – СПб, 1913. – Т. II. – С. 365.

художественных изделий из меди. В быт вошли изделия из жести и чугуна. Например, в 1960-е гг. широкое распространение получили кумганы из чугуна («чуен комган») <sup>14</sup>.

Иногда в татарских деревнях и по сей день можно встретить мастеров-медников, создающих традиционные чеканенные изделия из меди и латуни. Производством кумганов занимаются в с. Новые Шаши Атнинского района, с. Муртыш-Тамак Сармановского района, д. Маленькие Лызи Балтасинского района, д. Большие Кибя-Кози Тюлячинского района, в деревнях на Юго-Востоке Татарстана.

Например, в с. Муртыш-Тамак Сармановского района проживает Марат Газизуллович Гиздатуллин, 1954 года рождения. Технологию изготовления кумгана он освоил у своего тестя Ганиева Касымхана, знаменитого на всю округу мастера по изготовлению кумганов. Последний освоил это мастерство самостоятельно. Из любопытства он разобрал один кумган, изучил конструкцию изделия и без чьей-либо помощи собрал свой первый кумган. Известно, что к нему за кумганами приезжали со всей округи. Марат Гиздатуллин создает кумганы старинным способом: из оцинкованного листа железа с загибами краев с пайкой носика. Если раньше он производил кумганы массово на продажу, то теперь работает только по заказам.

На протяжении нескольких лет изготовлением кумганов и самоваров занимается житель д. Малые Лызи Балтасинского района Ильдар Мухаметханович Султанов. Этому ремеслу он обучился у потомственного мастера из соседнего села Балтаси Габдельфат абый. Сначала освоил производство кумганов из латуни, позже начал изготавливать полированные кумганы из нержавеющей стали. Последние требуют особого мастерства при изготовлении, поскольку детали изделия требуют скрепления по особой технологии. Свои образцы кумганов Ильдар Султанов экспонирует на выставках, участвует в ярмарках.

Таким образом, производство медных изделий, в частности традиционного татарского кумгана имеет свою давнюю историю. Изучение данного вопроса дает возможность проследить происхождение кумгана, особенности его бытования, проанализировать художественные и техни-

---

<sup>14</sup> Валеева-Сулейманова Г.Ф. Художественная обработка металла // Тартарика. Этнография. – Казань: Феория; Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2008. – С. 591.

ческие особенности изделия. К сожалению, рукодельные кумганы сегодня не имеют большого спроса, поскольку в торговой сети представлен большой выбор кумганов из пластмассы.

#### Примечания:

1. Валеев Ф.Х. Татарское народное декоративное искусство (XVIII-начало XX в.). – Казань: Татарское книжное издательство, 2020. – 220 с.
2. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Бакырчы // Татарская энциклопедия: В 5 т. / Гл. ред. М.Х. Хасанов, отв. ред. Г.С. Сабирзянов. – Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2002. – Т. 1: А-В. – С. 288-289.
3. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Кумган // Татарская энциклопедия: В 5 т. / Гл. ред. М.Х. Хасанов, отв. ред. Г.С. Сабирзянов. – Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2006. – Т. 3: К-Л. – С. 519.
4. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Металл художественный // Татарская энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. М.Х. Хасанов, отв. ред. Г.С. Сабирзянов. – Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2008. – Т. 4: М-П. – С. 142-144.
5. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана (1920-е – начало 1990-х годов). – Казань: Фэн, 1995. – 190 с.
6. Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г. Декоративно-прикладное искусство казанских татар. – М.: Советский художник, 1990. – 210 с.
7. Валиев Ф.Х. История Кукмора. Медные заводы. – Казань: «Идел-Пресс», 2013. – 216 с.
8. Воробьев Н.И., Бусыгин Е.П. Художественные промыслы Татарии в прошлом и в настоящем – Казань, 1957. – 42 с.
9. Каталог Казанской научно-промышленной выставки 1890 г., состоящей под покровительством его Императорского высочества государя наследника цесаревича / Н.А. Осокин – 2-е издание значительно дополненное. – Казань: Типография Н. А. Ильашенко, 1890. – 121 с.
10. Кустарная промышленность России. Разные промыслы. – СПб, 1913. – Т. II. – 365 с.
11. Текущая статистика кустарных промыслов // Отчеты и исследования по кустарной промышленности России. – СПб, 1898. – Т. 5. – С. 370.
12. Халиков Н.А. Промыслы и ремесла татар Поволжья и Урала (середина XIX – начало XX в.). – Казань: Мастер Лайн, 1998. – 98 с.

#### References:

1. Valeev F.H. Tatarskoe narodnoe dekorativnoe iskusstvo (XVIII-nachalo XX v.) [Tatar folk decorative art (XVIII-early XX century)]. – Kazan: Tatar Book Publishing House, 2020, 220 p.
2. Valeeva-Suleymanova G. F. Bakyrchy [Copper master] // Tatar encyclopedia: In 5 t. / Gl. ed. M.H. Khasanov, reply. ed. G.S. Sabirzyanov. – Kazan: Institute of the Tatar Encyclopedia of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, 2002, Vol. 1: A-V., pp. 288-289.
3. Valeeva-Suleymanova G.F. Kumgan [A jug for water] // Tatar encyclopedia: In 5 t. / Gl. ed. M.H. Khasanov, reply. ed. G.S. Sabirzyanov. – Kazan: Institute of the Tatar Encyclopedia of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, 2006, Vol. 3: K-L., P. 519.
4. Valeeva-Suleymanova G.F. Hudozhestvennyj metall [Metal art] // Tatar Encyclopedia: In 6 t. / Gl. ed. M.H. Khasanov, reply. Ed. G.S. Sabirzyanov. – Kazan: Institute of the Tatar Encyclopedia of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, 2008, Vol. 4: M-P., pp. 142-144.
5. Valeeva-Suleymanova G. F. Dekorativnoe iskusstvo Tatarstana (1920-e – nachalo 1990-h godov) [Decorative art of Tatarstan (1920s-early 1990s)]. Kazan: Fan, 1995, 190 p.
6. Valeeva-Suleymanova G. F., Shageeva R. G. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo kazanskih tatar [Decorative and applied art of the Kazan Tatars]. Moscow: Soviet Artist, 1990, 210 p.

7. Valiev F. H. Istoriya Kukmora. Mednye zavody [The history of Cookmore. Copper factories]. Kazan: «Idel-Press», 2013, 216 p.

8. Vorobyov N. I., Busygin E. P. Hudozhestvennyye promysly Tatarii v proshlom i v nastoyashchem [Art crafts of Tatarstan in the past and in the present-Kazan]. 1957, 42 p.

9. Katalog Kazanskoj nauchno-promyshlennoj vystavki 1890 g. [Catalog of the Kazan Scientific and Industrial Exhibition of 1890, consisting under the patronage of His Imperial Highness the sovereign heir Tsarevich / N. A. Osokin – 2nd edition significantly expanded]. Kazan: Printing house of N. A. Ilyashenko, 1890, 121 p.

10. Kustarnaya promyshlennost' Rossii. Raznye promysly [The handicraft industry of Russia. Different crafts]. St. Petersburg, 1913, Vol. II, 365 p.

11. Tekushchaya statistika kustarnyh promyslov [Current statistics of handicrafts] // Reports and research on the handicraft industry of Russia. St. Petersburg, 1898, Vol. 5, 370 p.

12. Khalikov N. A. Promysly i remesla tatar Povolzh'ya i Urala (seredina XIX – nachalo HH v.) [Crafts and crafts of the Tatars of the Volga region and the Urals (mid-XIX-early XX century)]. Kazan: Master Line, 1998, 98 p.

.....

**Марданова Филюза Фаннуровна**, заведующий сектором по нематериальному культурному наследию Ресурсного центра внедрения инноваций и сохранения традиций в сфере культуры Республики Татарстан,  
тел. 89274392858;  
E-mail: filuzmardanova@yandex.ru

**Filyuza F. Mardanova**, Head of the Intangible Cultural Heritage Sector of the Resource Center for Innovation and Preservation of Traditions in the Field of Culture of the Republic of Tatarstan,  
tel. 89274392858;  
E-mail: filuzmardanova@yandex.ru

.....



---

УДК 745+008 (091)

**МЕНГДЕН Е.Н.**

**ТРАДИЦИИ РЫБНОСЛОБОДСКОГО  
МНОГОПАРНОГО КРУЖЕВОПЛЕТЕНИЯ  
В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

Многопарным кружевом, плетёным на коклюшках, славилось село Рыбная Слобода Казанской губернии. Ремесло развивалось во 2-й половине XVI – начале XX вв. и достигло большой массовости, конкурентоспособности. К концу XIX – началу XX в. здесь выплетались не только традиционные кружевные полосы для оформления костюма, полотенец, интерьера в сочетании с текстильным полотном, но и создавались цельные кружевные изделия в многопарной технике – салфетки, покрывала, шарфы и косынки, покрывки зонтика. Крупные предметы выплетались по частям, иногда и разными мастерицами, а затем соединялись. Анализ мотивов, композиционных приёмов и выявление аналогов многопарного кружева села Рыбная Слобода позволили предположить, что здесь к рубежу XIX – XX вв. сохранился наиболее ранний тип кружев России, и с этим связана историческая ценность рыбнослободского многопарного кружева.

В начале XX в. в связи с распространением сцепной техники кружевоплетения, более свободной художественно и менее трудоёмкой в исполнении, традиции многопарного кружевоплетения в крае утрачиваются. Только с 2015 г. в селе Рыбная Слобода РТ – месте традиционного бытования кружевоплетения – силами студии «Возрождение» и её руководителя Р.С.Фаттаховой восстанавливается многопарная техника. Мастерицами воссоздан ряд образцов многопарного рыбнослободского кружева из музейных фондов, которые применены в отделке национального костюма, аксессуарах, авторских куклах и в качестве самостоятельного сувенира.

**Ключевые слова:** рыбнослободское кружево, многопарное кружевоплетение, геометрический орнамент, ныртинское кружево, орнамент рыбнослободского кружева, орнаментальный мотив ромб, художественное ремесло, студия кружевоплетения «Возрождение», ремёсла Казанской губернии, декоративно-прикладное искусство Татарстана.

---

## KATERINA MENGDEN

### RYBNOSLOBODSKY'S MULTIPLE-PAIR LACE-MAKING TRADITIONS IN MODERN CULTURE

The Rybnaya Sloboda village that located in Kazan province was famous for its multi-pair lace, woven on bobbins. The craft got developed in the second half of the XVI – early XX and got competitiveness. By the end of the XIX-beginning of the XX, there were not only traditional lace strips woven for the design of a suit, towels, interior, but also one-piece lace products were created in multi-pair technique: napkins, bedspreads, scarves and kerchiefs, umbrella tires. Different craftswoman sometimes wove large objects in parts and then these woven parts were combined. The analysis of motives, compositional techniques and the identification of analogues of multi-pair lace in the Rybnaya Sloboda village allowed us to assume that the earliest type of lace in Russia was preserved here by the turn of the XIX – XX centuries. All of this affected the historical value of the multi-pair lace of Rybnaya Sloboda land.

At the beginning of the XX, due to the spread of the coupling technique of lace weaving, which is more artistically free and less labor-intensive in execution, the traditions of multi-pair lace weaving in the region were being lost. Since 2015, at the place of traditional existence of lace weaving – in the Rybnaya Sloboda village that is located at the Republic of Tatarstan the multi-pair technique work was being restored by concerted effort of the «Vozrozhdenie» studio. The craftswomen re-created a number of samples of multi-pair lace by Rybnoslobodsky land style from the museum funds, which are used in the decoration of the national costume, accessories, and author dolls and as souvenirs.

**Keywords:** Rybnoslobodsky lace, multi-pair lace-making, geometrical pattern, Nyrta lace, the ornament of Rybnoslobodsky's lace, ornamental motive the rhomb, artistic craft, the «Vozrozhdenie» lace-making studio, crafts of the Kazan province, applied decoration art of Tatarstan.

---

Сохранение культурного наследия, традиционной культуры, ремесленных технологий – стратегическое направление развития РФ. Выделение региональных ремесленных традиций как культурных феноменов необходимо «для понимания единого культурного пространства страны»<sup>1</sup>. Одним из таких феноменов можно назвать кружевоплетение на коклюшках – вид женского рукоделия, ставший промыслом ещё в XIX в. и продолжающий развиваться до настоящего времени. На территории Татарстана издавна сложилось два крупных центра кружевоплетения – ныртинский и рыбнослободский<sup>2</sup> (к концу XIX в. в первом насчитывалось 280 мастериц, во втором – более 400). Анализ истории развития кружевоплетения края свидетельствует о самобытных его чертах, роли в формировании культурного разнообразия края, определенном месте в художественной культуре России.

Для *сцепной* техники плетения кружев, получившей распространение с начала XX в., характерны изобразительность (что обусловило возрастание роли художника в разработке сколков), преимущественно растительные мотивы, возможность выплести большие по размеру изделия с использованием минимального количества коклюшек. Сцепная техника повсеместно вытесняла более древнюю и трудоёмкую многопарную технику плетения. *Многопарное* кружево со строгим линейным геометрическим орнаментом – сложное и трудоёмкое, получило название «русское сколочное кружево»<sup>3</sup>. Оно было развито в селе Рыбная Слобода Казанской губернии, и роднит рыбнослободское кружево с другими центрами России. Например, ряд композиций и сколков имеют аналоги в кружевоплетении других регионов (Новгородская и Орловская губернии)<sup>4</sup>. Несмотря на это, есть основания предполагать, что при отборе мотивов мастерицы руководствовались принципами, характерными для традиционного искусства народов края.

<sup>1</sup> Тихонова А.Ю. Философские, этносоциальные и искусствоведческие основания исследований художественных ремёсел как части региональной культуры // Поволжский педагогический поиск. – 2017. – №3 (21). – С. 58.

<sup>2</sup> Валева-Сулейманова Г.Ф. Рыбнослободский и Ныртинский кружевные промыслы // Искусство русского народа: каталог выставки, 27 февраль-27 май 2014 г. – 2014. – Казань: Заман, – С. 14-17.

<sup>3</sup> Климова Н.Т. Народный орнамент в композиции художественных изделий. Цветное коклюшечное кружево. – М.: Изобр. искусство, 1991. – С. 25-27.

<sup>4</sup> Журавлёва О.Ф. Атрибуция образцов кружев из частных коллекций по материалам выставки «Кружево напоказ» / О.Ф.Журавлёва // История кружева – история страны: сборник статей Межд. науч.-практ. конф. 3 ноября 2016 г. / сост. Е.А.Рычкова – М.: Технологии рекламы, 2017. – С. 129.

По колориту рыбнослободские кружева преимущественно белые, реже встречается весь спектр оттенков от кремового до серо-коричневого цвета естественного неотбеленного волокна, сочетают белый и черный цвета в одном изделии<sup>5</sup>. Часто узор из плотной вилюшки неизменной ширины очерчивает *скань* (выделенный рисунок узора) того же или голубого цвета, из шелковой или более толстой нити. Скань придает рельефность, подчеркивает графику рисунка кружева. *Насновки* в обоих центрах кружевоплетения Казанской губернии выполняли преимущественно только одного типа – удлинённые овальные, напоминающие формой объёмных рыбок. В отличие от ныртинского кружева, в рыбнослободском они встречаются на порядок реже – в основном в центральной части солярных мотивов, окружностей; причём в одном изделии и скань, и насновки здесь не применяли. Мотивы рыбнослободского кружева практически не изучены<sup>6</sup>, хотя интересны и своеобразны. У С.А. Давыдовой есть сведения об узорах мерных кружев села Рыбная Слобода<sup>7</sup>. Уникальным источником информации о мотивах многопарного кружева и их названиях в первой четверти XX в. является альбом образцов изделий рыбнослободской артели «Разнопромысловик»<sup>8</sup>.

Основным мотивом многопарного кружева является ромб, который трактуется весьма разнообразно (рисунок 1). Эта фигура плотная или с внутренней разработкой – сетчатым заполнением (4, 9, 16, 25, 36 ячеек), а внешний контур её чаще гладкий, реже с лучиками – «репей», «гребенчатый ромб». Растительные мотивы (цветы, деревья и др.) также вписаны в ромб<sup>9</sup>, что обеспечивает композиционную целостность изделия. Более

<sup>5</sup> Фонд НМ РТ, КП – 10603.

<sup>6</sup> Примечание: описание кружев из фонда ГМИИ РТ есть в документах: НА ГМИИ РТ Ф. 9, оп. 8, ед. хр. 7; Вступительная статья к разделу «Кружево села Рыбная Слобода в собрании Гос. Музея ИЗО РТ» / авт.-сост. Г.И. Разумейченко. – 1997. – 11 л. – машинопись; Ф. 9, оп. 8, ед. хр. 8; Роль и значение в русском ДПИ художественного достоинства Рыбно-Слободских кружев. Доклад на конференции НДПИ, проходившей в Ленинграде в мае 1986 г. – 8 л. – машинопись; Разумейченко Г.И. Русское кружево в собрании ГМИИ РТ (каталог и вступ. статья). – Казань, 1993. – неопубл.

<sup>7</sup> Давыдова С.А. Очерк кружевной промышленности в России / Кустарные промыслы России. Женские промыслы в очерках С.А. Давыдовой, Е.Н. Половцовой, К.И. Беренс и Е.О. Свицкерской. – С-Пб.: Типо-Литография Якорь, 1913. – С. 141.

<sup>8</sup> Альбом образцов кружевных изделий рыбнослободской артели «Разнопромысловик». Фонд НМ РТ КП-9957.

<sup>9</sup> Примечание: подробнее см.: Тимофеева Е.Н. Мотивы Рыбно-Слободского кружева и их историческая трансформация во второй половине XIX – начале XXI вв. // Культура и цивилизация. Научный журнал по культурологии. Т.7. – 2017. – №1А. – Ногинск: Аналитика Родис. – С. 581-591. URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-1/58-timofeeva.pdf>.

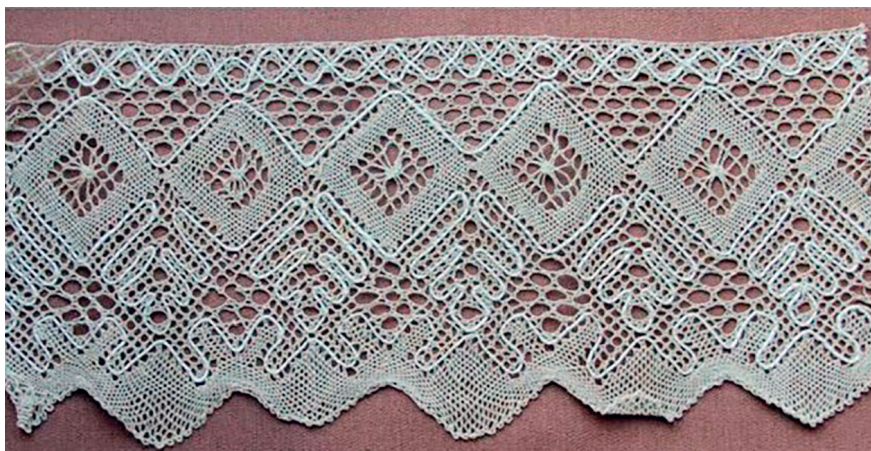


Рис. 1. Рыбнослободское многопарное кружево с мотивом ромба. Начало XX в. Национальный музей РТ.

ранняя распространенная композиция – последовательное чередование мотивов по горизонтали; в начале XX в. мотивы стали располагать: в три ряда, в шахматном порядке, сочетать различные варианты ромбов в одном изделии. Встречаются сложносоставные мотивы, где один ромб вписан в другой. Такие кружева служили в качестве *прошвы* (вставки в изделие из ткани) или *края* (кружево, предназначенное для отделки края текстильных изделий, с фестонами с одной стороны)<sup>10</sup>, причем в рыбнослободском кружеве пары «прошва + край» в одном изделии всегда точно соответствовали друг другу по рисунку (в отличие от ныргинского кружева, где подбирались также различные пары). Кроме ромбов, в ритмическом завершении *края* использовали фестоны различных форм (например, «павлинка»).

Предполагаем, что истоки многопарного рыбнослободского кружева следует искать в золотосеребряном кружевном ремесле, получившем развитие в XVII – XVIII вв. в России<sup>11</sup>. Например, в серебряном мер-

<sup>10</sup> Примечание: тип кружева аграмант (с волнистыми краями по обеим сторонам кружевной полосы) в нитяном кружеве Казанской губернии не получил распространения.

<sup>11</sup> Золотосеребряное кружево XVII – начала XX века в собрании Сергиево-Посадского музея. Каталог / сост. и автор вступит. Статьи Г.К.Баранова. – М.: изд-во РА «СОРЕК», 1993. – С. 36, 40. Изделия кат. 30 и кат.36.

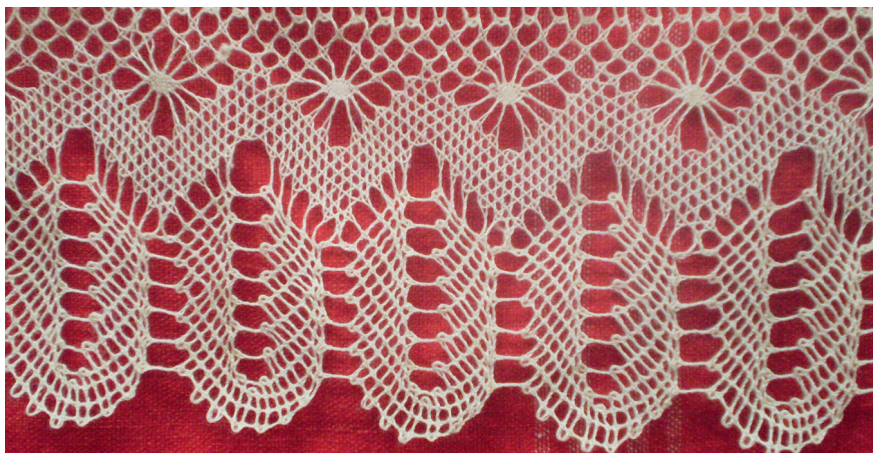


Рис. 2. Образец кружевного узора. Фрагмент. Краеведческий музей с. Рыбная Слобода.

ном кружеве-прошве XVIII в. (в собрании Троице-Сергиева монастыря) с растительно-геометрическими узорами есть гребенчатые фигуры с характерной обводкой сканью<sup>12</sup>, а в серебряном кружеве-аграманте конца XVIII в. вместе со стилизованными растительными мотивами присутствуют и схожие мотивы, композиционные приёмы<sup>13</sup>, но в рыбнослободском мерном кружеве присутствует меньшее количество элементов и отсутствуют насновки. Другой образец кружевного края из Рыбнослободского краеведческого музея, выполненный в многопарной технике плетения (рисунок 2) – очень изящный, с паучками вдоль верхней кромки-закрайки, удлинёнными фестонами с полукруглыми концами, с чётким рисунком, восходит к самым древним образцам золотосеребряного кружева. Выявленный его прототип, обозначенный как «золотое с ниткой кружево»<sup>14</sup>, «старинное нитяное» – уже в 1909 г. считался «старинным». Это позволяет предположить, что рыбнослободским кружевницам XIX – начала XX вв., несмотря на процесс широкого заимствования сколков в России, удалось сохранить наиболее ранние образцы, и в этом заключа-

<sup>12</sup> Золотосеребряное кружево XVII – начала XX века в собрании Сергиево-Посадского музея. Каталог / сост. и автор вступит. Статьи Г.К.Баранова. – М.: Изд-во РА «СОРЕК», 1993. – С. 36, 75 (основное собрание Троице-Сергиева монастыря, Инв. 416-Ш).

<sup>13</sup> Там же, С. 40, 77 (основное собрание Троице-Сергиева монастыря, Инв. 3282).

<sup>14</sup> Давыдова С.А. Русское кружево. Узоры и сколки. С-Пб.: Фототипия А.Дресслера, 1909. Табл. 37, п. В.



Рис. 3. Мастерницы – А.П. Обрезкова, Р.С. Фаттахова.

ется историческая ценность рыбнослободского многопарного кружева и самого центра как хранителя наиболее древнего типа кружев<sup>15</sup>.

Сегодня рыбнослободское кружево в месте его традиционного бытования возрождается на базе Краеведческого музея и Районного дома культуры, где с 2009 г. в студии «Возрождение» под руководством мастера Р.С.Фаттаховой (одной из первых выпускниц кафедры декоративно-прикладного искусства Казанского государственного университета культуры и искусств), при кураторской поддержке известной кружевницы и просветителя А.П.Обрезковой<sup>16</sup> и при участии местных жителей осваиваются приемы кружевоплетения на коклюшках (рисунок 3).

Так, многопарная техника кружевоплетения до недавнего времени считалась безвозвратно утраченной в Татарстане. Однако благодаря взаимодействию кружевниц и проведению Центром русского фольклора об-

<sup>15</sup> Примечание: возможно, определенную роль в приверженности традициям сыграло ювелирное дело – другое древнее ремесло с.Рыбная Слобода, не сохранившееся в месте его традиционного бытования.

<sup>16</sup> Примечание: Обрезкова А.П. стоит у истоков возрождения традиций кружевоплетения в Татарстане, является автором первых публикаций о ныртинском кружеве. См.: Обрезкова А.П. 1) Ныртинское плетеное кружево. – Казань: Унипресс, 2002. – 24 с.; 2) История развития кружевоплетения в Казанской губернии (XIX – XXI вв.). Этнохудожественные традиции и язык символов. – Казань: Астория, 2006. – 28 с.



Рис. 4. Реконструкция технологии многопарного кружева. 2019 г.



Рис. 5. Студия «Возрождение» (2019-2021 гг.)

учающего семинара «Основы многопарного и численного кружева» трудоемкая старинная техника вернулась в село Рыбная Слобода, и с 2015 г. включена в программу студии «Возрождение». Участницами студии и её руководителем Р.С.Фаттаховой воссозданы многопарные кружева из фонда Рыбнослободского краеведческого музея, которые нашли применение в крестьянском костюме (в отделке манжет и праздничного фартука). И если для плетения изделия в популярной сцепной технике достаточно 7-8 пар коклюшек, то для исполнения рассмотренного выше старинного края мастерицам потребовалось 24-26 пар (рисунок 4). Для получения точной копии требуется непосредственная работа с образцом, схемы-сколка при этом недостаточно. Р.С.Фаттаховой определены приоритетные направления деятельности студии, избран сложный путь – не только интерпретации традиций рыбнослободского кружева, но и воссоздания, сохранения их в первоизданном виде. За 6 лет осуществлена реконструкция ряда образцов рыбнослободского кружева, предложены варианты его применения в костюме, аксессуарах, авторских куклах и в качестве самостоятельного сувенира. Помимо исследовательской и творческо-исполнительской работы, Р.С.Фаттахова ведёт активную образовательную деятельность. В последние годы открыты и детские группы обучения кружевоплетению



– в Центре детского творчества для детей 9-10 лет, подростковая группа с ученицами 13-14 лет (рисунок 5). За 12 лет продуктивной работы студии «Возрождение» удалось внести существенный вклад в сохранение традиций кружевоплетения в Татарстане. 18 мая 2021 г. в селе Рыбная Слобода состоялся «День плетёного кружева», собравший опытных и юных кружевниц, обладателей частных коллекций кружева, исследователей. Данное мероприятие способствует привлечению внимания к проблеме сохранения традиционных ремёсел, популяризации кружевоплетения, а регулярное его проведение может стать катализатором развития туристской привлекательности региона<sup>17</sup>. Инициативы кружевниц нуждаются во внимании общественности и в поддержке местных органов власти, и особенно в обеспечении заказами.

Возрождение техники многопарного кружева – новая важная страница в сохранении традиционных ремёсел Татарстана. Реконструкции образцов рыбнослободского кружева, изготовление копий старинных кружев из музейных фондов<sup>18</sup> имеют перспективы для формирования музейных экспозиций, организации выставок, для популяризации искусства кружевоплетения.

#### Примечания:

1. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Рыбнослободский и Ныртинский кружевные промыслы // Искусство русского народа: каталог выставки, 27 февраля-27 мая 2014 г. – Казань: Заман, 2014. – С. 14 – 17.

2. Давыдова С.А. Очерк кружевной промышленности в России / Кустарные промыслы России. Женские промыслы в очерках С.А.Давыдовой, Е.Н.Половцовой, К.И.Беренс и Е.О.Свидерской. – СПб.: Типо-Литография Якорь, 1913. – 440 с.

3. Журавлёва О.Ф. Атрибуция образцов кружев из частных коллекций по материалам выставки «Кружево напоказ» / О.Ф.Журавлёва // История кружева – история страны: сборник статей Межд. науч.-практ. конф. 3 ноября 2016 г. / сост. Е.А.Рычкова – М.: Технологии рекламы, 2017. – С. 125 – 132.

4. Золото-серебряное кружево XVII – начала XX века в собрании Сергиево-Посадского музея. Каталог / сост. и автор вступит. статьи Г.К.Баранова. – М.: Изд-во РА «СОРЕК», 1993. – 96 с.

5. Климова Н.Т. Народный орнамент в композиции художественных изделий. Цветное коклюшечное кружево. – М.: Изобраз. искусство, 1991. – 224 с.

6. Обрезкова А.П. История развития кружевоплетения в Казанской губернии (XIX – XXI вв.). Этнохудожественные традиции и язык символов / А.П. Обрезкова. – Казань: Астория, 2006. – 28 с.

---

<sup>17</sup> Примечание: об актуальности культурно-познавательного туризма см.: Руденко К.А. Историко-культурное наследие как основа развития внутреннего туризма в Татарстане // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. № 33. Ч.1. – С. 20, 22.

<sup>18</sup> Примечание: также с 2015 г. и казанской кружевницей Д.Р.Багаутдиновой начата работа по реставрации многопарного рыбнослободского кружева из фонда Национального музея Республики Татарстан.

7. Тимофеева Е.Н. Мотивы Рыбнослободского кружева и их историческая трансформация во второй половине XIX – начале XXI вв. // Культура и цивилизация. Научный журнал по культурологии. Т.7. – 2017. – №1А. – Ногинск: Аналитика Родис. – С. 581 – 591.

8. Тихонова А.Ю. Философские, этносоциальные и искусствоведческие основания исследований художественных ремёсел как части региональной культуры // Поволжский педагогический поиск. – 2017. – №3 (21). – С. 56 – 64.

#### References:

1. Valeeva-Suleymanova G.F. Rybnoslobodskiy i Nyrtinskij kruzhevnyye promysly [Rybnoslobodsky's and Nyrtin's lace crafts. In Russ] / G.F. Valeeva-Suleymanova // Art of the Russian people: exhibition catalog, 27 February – 27 may 2014. Kazan, Zaman, 2014. 14 – 17 p.

2. Davydova S.A. Ocherk krusevnoj promishlennosti v Rossii / Kustarnye promysly Rossii. Zhenskie promysly v ocherkah S.A.Davydovoj, E.N.Polovcovoj, K.I.Berens i E.O.Sviderskoj [Study of lace production in Russia // Handcrafting of Russia. Studies of women's crafts in essays S.A.Davydovoj, E.N.Polovcovoj, K.I.Berens i E.O.Sviderskoj. In Russ]. S-Pb, Tipo-litographija Jakor'. 1913. 141 p.

3. Zhuravleva O.F. Atributsiya obraztsov kruzheva iz chastnoj kolleksii po materialam vystavki «Kruzhevo Napokaz» [Attribution of Lace Samples from a private collection based on the «Lace Parade» exhibit materials. In Russ] // History of Lace – History of the Country: International scientific and practical Conference proceedings, 3rd november, 2016. Moscow, Reklam's technologies, 2017. 125 – 132 p.

4. Zoloto-serebryanoye kruzhevo XVII – nachala XX veka v sobranii Sergiyevo-Posadskogo muzeya. Katalog. [Gold and silver lace of the 17th – early 20th centuries in the collection of the Sergiev Posad Museum. Catalog. In Russ] / articles by G.K. Baranova. Moscow, publishing house of RA «SOREK», 1993. 96 p.

5. Klimova N.T. Narodnyj ornament v kompozicii hudozhestvennoj izdelij. Cvetnoe koklyushechnoe kruzhevo [Folk ornament in composition of art crafts. Coloured bobbin lace. In Russ.]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1991. 224 p.

6. Obrezkova A.P. Istoriya razvitiya kruzhevopleteniya v Kazanskoj gubernii (XIX – XXI vv.). Ehtnohudozhestvennye tradicii i yazyk simvolov [History of development of lace-making in Kazan region (XIX – XXI centuries.). Ethnic & artistic traditions and language of symbols. In Russ.]. Kazan, Astoriya Publ., 2006. 28 p.

7. Timofeeva E.N. Khudozhestvennyye osobennosti russkogo Rybnoslobodskogo kruzheva na territorii Tatarstana (vtoraya polovina XIX – nachalo XXI vv.) [Artistic features of Russian Rybnoslobodsky's lace in the territory of Tatarstan (the second half of the 19th – early 20th centuries). In Russ] // Culture and Civilization. Journal of Cultural Studies. 2017, Vol. 7, Issue 1 А. Nогinsk, Moscow region. 581 – 591 p.

8. Tikhonova A.Iu. Filosofskiye, Etnosotsial'nyye i Iskusstvedcheskyje osnovaniya issledovaniy khudozhestvennykh remesel kak chasti regional'noy kul'tury [Philosophical, Ethnosocial and Historic Research Grounds of Art Crafts (Part of Regional Culture). In Russ.] // Volga Region Pedagogical search, 2017. 56 – 64 p.

.....

**Менгден Екатерина Николаевна**, кандидат исторических наук, старший преподаватель Казанского государственного института культуры. 420059 Российская Федерация, Казань, Оренбургский тракт. Тел. 389274243360. E-mail: katerinatimofeeva@mail.ru

**Mengden Ekaterina**, Candidate of History Sciences, Senior Instructor of Department visual arts and design of Kazan State Institute of Culture. 420059, Russian Federation, Kazan, Orenburg trakt, 3. Tel. 89274243360. E-mail: katerinatimofeeva@mail.ru

.....

---

УДК – 745/749

**МАМЛЕЕВА Э. Р.**

**КОЛЛЕКЦИЯ БАШКИРСКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА  
В СОБРАНИИ БАШКИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМ. М.В. НЕСТЕРОВА  
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ**

Богатая коллекция башкирского народного искусства в фондах БГХМ им. Нестерова привлекает внимание не только специалистов-этнографов, искусствоведов и реконструкторов исторической одежды, но вызывает большой интерес у обычных посетителей музея. История формирования коллекции связана с 1920-ми годами – с первыми музейными экспедициями в центральные и восточные районы Башкирии, главными целями которых было изучение жизни и быта башкир и приобретение у коренного населения уникальных произведений народного искусства. В настоящее время коллективом музея ведётся активная работа по дальнейшему изучению, классификации и научному осмыслению экспонатов коллекции. Произведения декоративно-прикладного искусства живут в пространстве музея не только на равных с живописью, графикой и скульптурой, но даже становятся его доминантой и арт-объектом, диктующем его стилистику. В статье представлены фото с элементами башкирского традиционного праздничного костюма из коллекции музея и современные реконструкции одежды.

**Ключевые слова:** художественный музей; башкиры, декоративно-прикладное искусство, народное творчество, музейное пространство, войлок, кашмау, реконструкция, профессиональное искусство.

---

**ELVIRA MAMLEEVA**

**BASHKIR'S FOLK ART COLLECTION  
IN BASHKIR STATE ART MUSEUM NAMED  
AFTER M.V. NESTEROV IN THE MODERN CONTEXT**

A rich collection of Bashkir folk art in the funds of the Bashkir State Art Museum named after Nesterov attracts the attention of not only ethnographers,

Art critics and reenactors of historical clothing, but also arouses great interest among ordinary museum visitors. The collection established in the 1920s when the first museum expeditions were carried out to the central and eastern regions of Bashkiria, the main goals of which were to study life of the Bashkirs and to acquire unique works of folk Art from the indigenous population. Currently, the museum staff is actively working on further study, classification and scientific understanding of the collection's exhibits. Works of decorative and applied Art become dominant and art object of the museum that dictates style. The article presents photos with elements of the Bashkir traditional festive costume from the collection of the museum.

**Keywords:** art museum, Bashkirs, arts and crafts, folk art, museum space, costume, Kashmau, reconstruction, professional art.

---

Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова – один из старейших музеев России, открытый 5 января 1920 г., отметил в прошлом году своё столетие. Идея создания музея принадлежит уроженцу города Уфы, выдающемуся русскому художнику, заслуженному деятелю искусств РСФСР, академику живописи Михаилу Васильевичу Нестерову (1862–1942). В 1913 г. он преподнёс в дар родному городу произведения русской живописи и графики второй половины XIX – начала XX века, а также собственные работы, которые послужили основой музейного собрания.

Богатая коллекция башкирского народного искусства в фондах художественного музея привлекает внимание не только специалистов – этнографов, искусствоведов и реконструкторов исторической одежды, но и у обычных посетителей музея. Ярким отражением этого стало проведение ежегодного Дня национального костюма, объявленного в 2019 г. правительством Республики Башкортостан. Все желающие получили возможность соприкоснуться с наиболее ценными экспонатами коллекции народного декоративно-прикладного искусства музея.

История формирования коллекции связана с 1920-ми годами – первыми музейными экспедициями в центральные и восточные районы Башкирии, главными целями которых было изучение жизни и быта башкир и приобретение у коренного населения уникальных произведений народного искусства. Отдел башкирского декоративно-прикладного искусства был организован в 1928 г. тогдашним директором музея Ю.Ю. Блюменталем (занимал должность с 1926 по 1935). В этот же год под его



«Сакал-тай». Самоцветы, монеты. Начало XX века. Башкирский художественный музей им. Нестерова (БХМ).



«Кашмау». Самоцветы, бисер, раковины каури, татарские ювелирные изделия. БХМ.

руководством была совершена первая в республике экспедиция по собиранию башкирского народного искусства. В экспедициях 1928-1935 гг. были приобретены первые экспонаты, многие из которых являются уникальными и в настоящее время составляют золотой фонд коллекции.

Большую роль в собирании и анализе коллекции народного искусства на начальном этапе сыграл научный сотрудник музея В.С. Сыромятников, получивший образование в Казанской художественной школе (его педагог – выпускник Петербургской Академии художеств П.П.Беньков). Постепенно В. Сыромятников смог проявить себя не только как живописец, но, и как серьезный исследователь башкирского народного искусства. Работая в музее, он впервые сделал попытку научной классификации обширного круга предметов материальной культуры башкир. Следует отметить, что успешно начатое с первых лет работы Уфимского художественного музея коллекционирование предметов народного искусства было прервано в конце 1930-х гг. и, затем, временно возобновилось лишь в конце 1960-х гг.

Приступившая в 1967 г. к работе над музейной коллекцией научный сотрудник А.Г.Янбухтина уже в первых своих публикациях сделала попытки методологически осмыслить и систематизировать собранные ранее в экспедициях сотрудниками музея материалы. В исследовании проблемы башкирского народного искусства она использовала комплексный подход, изучая ее на стыке искусствоведения, этнографии и культурологии. А.Янбухтина участвовала в этнографических экспедициях по сбору научного материала, акцентируя свое внимание на состоянии и трансформации развития народного искусства в Башкирии во второй половине 1950-х гг. В 1960-е гг. собрание музея по народному искусству заметно пополнилось. Были приобретены наиболее характерные произведения XIX – начала XX вв.: украшения, вышивки, ткачество. Вместе с тем была проведена большая работа по изучению состояния народного искусства в республике. Выявлены работающие в те годы художественные центры, мастера.

Проанализировав материалы зональных и всероссийских выставок и выявив процессы развития декоративного искусства на Урале, А.Янбухтина отметила, что «широкий показ произведений декоративного искусства, само включение этого раздела в общую экспозицию выставки на равных с изобразительным искусством – по существу новая и интересная страница в выставочной деятельности и в целом в развитии искусства Российской Федерации». Число художников, работающих в области де-



«Хараус». Холст, шелковая и шерстяная нить. Вышивка. XIX век. БХМ.

коративного искусства, росло из года в год. Однако в теории и практике экспонирования декоративного искусства ещё не сложились ясные представления о том, как и в какой форме подавать зрителю произведения столь разные по назначению, материалам и размерам (начиная от перстня, миниатюрной скульптуры до гобелена, настенных панно). Выявляя недостатки уральских зональных выставок, она отмечала, что для раздела декоративного искусства выделялось место только тогда, когда определялась экспозиция живописи, скульптуры, графики. Что же происходит сейчас?

На сегодняшний день в башкирской народной коллекции музея хранится около 700 экспонатов (не включая современное профессиональное декоративно-прикладное искусство). Среди произведений можно выделить следующие группы: ткачество и вышивка; резьба по дереву; ювелирные украшения; оружие и конское снаряжение; музыкальные инструменты; современные изделия производства предприятия художественных промыслов «Агидель». Важный вклад в формирование коллекции музея был проделан нашими предшественниками, а в настоящее время ведётся активная работа по дальнейшему изучению, классификации и научному осмыслению экспонатов коллекции, а также происходит пополнение фондов с современных выставок профессионального декоративно-прикладного искусства.

В настоящее время произведения декоративно-прикладного искусства живут в музейном пространстве не только на равных с живописью, графикой и скульптурой, но часто становятся его доминантой и арт-





Костюм «Хумай» по мотивам эпоса «Урал-Батыр». Войлок, шёлк. 2013 г.  
Худ. Г.Т. Мухамедьярова, В.Н. Мухамадинова.

объектом, диктующим его стилистику. Это явление можно проследить по результатам выставочного проекта «Профессиональное декоративно-прикладное искусство Башкортостана», реализуемого в республике с 1997 г. (куратор проекта заместитель директора по науке С.В. Игнатенко).

Главной особенностью проекта стало утверждение актуальности сохранения народных традиций, позволяющее оценить природу и своеобразие современного декоративно-прикладного искусства в видовом спектре искусств. Выставочный проект демонстрирует проявление большого интереса к народной культуре со стороны художников-живописцев, графиков и скульпторов. Анализируя отличие современного профессионального декоративно-прикладного искусства от народного творчества можно заметить снижение утилитарного значения предметов, когда на первый план выступает эстетическая функция, и они становятся самостоятельными объектами выставок и экспозиционного пространства.

Данный процесс интересно наблюдать на примере популяризации и развития в современном мире древней народной традиции войлочного валяния, переживающего в настоящее время в республике своё второе рождение. Войлок в нынешнем понимании, утратил своё древнее утилитарное назначение, которое проявлялось в жизненном укладе кочевых народов, в том числе башкир. Оно заключалось в утеплении жилища и в изготовлении бытовых изделий. По самым разнообразным причинам были утеряны рисунки и этническая суть войлочных изделий. Интерес к войлоковалению начал возрождаться в конце XX в., когда художники-профессионалы стали использовать шерсть в декоративном искусстве: панно и инсталляциях. Мастера пробовали новые приёмы и сочетания, обращались и к традиционным мотивам декора древних войлоков. В республике реализуется проект художественного войлока «Тамга» под руководством К.Ш.Кайдаловой. С 1990 г. при Башкирском государственном педагогическом университете имени М.Акмуллы работает лаборатория войлока, руководителем которой стал декан художественно-графического факультета художник Т.Х.Масалимов. Центр является действенной школой подготовки профессиональных мастеров и педагогов. На кафедре был разработан спецкурс «Художественный войлок», вышло одноимённое учебное пособие.

В Республике Башкортостан уделяют большое внимание реконструкции национального костюма. Работают множество творческих объединений и мастеров, занимающихся восстановлением элементов традиционного костюма, а также комплексов одежды различных локальных районов, различающихся по родоплеменным особенностям. Так, в 2018 г. в музее была организована научно-практическая конференция на тему «Головной убор «кашмау» в женском костюмном комплексе башкир. Вопросы сохранения и развития традиции, современные реконструкции». На конференции был представлен музейный образец кашмау – праздничный

головной убор башкирской женщины. Докладчики (Э.Мамлеева, Е.Нечвалода) раскрыли особенности конструкции головного убора, его декор и способы ношения. Современные реконструкции и авторские вариации кашмау, представленные Г.Р.Мустафиной, завершились демонстрацией его образцов, выполненных на мастер-классах.

В современном художественном процессе, бурном, сложном и динамичном, народное искусство продолжает выполнять особую функцию, оставаясь в значительной степени источником, питательной средой для профессионального творчества. Через народное искусство происходит притяжение культурного, духовного пространства из прошлого в настоящее для формирования самобытности искусства Башкортостана.

#### Примечания:

1. Библиотека нематериального культурного наследия Республики Башкортостан. Кошмоделие. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://kitaplong.ru/koshmodelie>.
2. Бондаренко И.Е. Уфимский художественный музей // Вестник Казанского музея. – 1922. – № 2.
3. Кузеев Р., Бикбулатов Н., Шитова С. Декоративное творчество башкирского народа. – Уфа: Издательство Башкирского обкома КПСС, 1979.
4. Руденко С. Башкиры: Историко-этнографические очерки. – Уфа: Китап, 2006. – 343 с.
5. Игнатенко С.В. Профессиональное декоративно-прикладное искусство Башкортостана. – Уфа, 2014. – 239 с.
6. Сорокина В.М. Произведения Касима Салиаскаровича Девлеткильдеева. Графика и живопись 1913-1942 годов. Альбом. – Уфа: Информреклама, 2007. – 24 с.
7. Сыромятников В.С. Башкирское народное творчество // «Искусство». – 1937. – № 1. – С. 155–160.
8. Фенина Э.П. Скромный талант: о творчестве художника В.С. Сыромятникова // Бельские просторы. – 2005. – № 2. – С. 150-153.
9. Янбукhtина А.Г. Декоративное искусство Башкортостана. XX век: От тамги к авангарду. – Уфа: «Китап», 2006. – 224 с.
10. Архив Башкирского государственного художественного музея имени М.В. Нестерова.

#### References:

1. Library of the Intangible Cultural Heritage of the Republic of Bashkortostan. Nightmare. Internet resource. Link: <http://kitaplong.ru/koshmodelie>
2. Bondarenko I.E. Ufa Art Museum // Kazan Museum Bulletin. Kazan, 1922. – No. 2.
3. Kuzeev R., Bikbulatov N., Shitova S. Decorative works of the Bashkir people. – Ufa: publishing house of the Bashkir Regional Committee of the KPSS, 1979.
4. Ignatenko S.V. Professional arts and crafts of Bashkortostan. – Ufa, 2014 – p. 239.
5. Sorokina V.M. Works by Kasim Saliaskarovich Devletkildeev. Graphics and painting of 1913-1942. Album. – Ufa: «Informreklama», 2007. – 24 pp.
6. Syromyatnikov V.S. Bashkir folk art // «Art», – 1937, – No. 1. Pp. 155-160.
7. Fenina E.P. Modest talent: about the work of the artist V. S. Syromyatnikov / E. Fenin // Belskie open spaces. – 2005. – No. 2. – Pp. 150-153.
8. Yanbukhtina A.G. Decorative Art of Bashkortostan. XX century: From tamga to avant-garde / A.G. Yanbukhtina. – Ufa: «Kitap», 2006. – 224 pp.
9. Named after M.V. Nesterov Bashkir State Art Museum's archive.

---

**Мамлеева Эльвира Рафаэловна;**

Республика Башкортостан, г. Уфа,  
Башкирский государственный  
художественный музей им. М.В. Нестерова,  
ул. Гоголя 27; младший научный сотрудник.  
E-mail: abc-2007@mail.ru

**Mamleeva Elvira Ravaelovna,**

Republic of Bashkortostan,  
Ufa, Bashkir State Art Museum named after M.V. Nesterov,  
Gogolya st. 27; researcher;  
phone: 8 917 47 47 737;  
E-mail: abc-2007@mail.ru.

---

---

УДК 392.51

**КРАСНИКОВА Н.В.**

**СВАДЕБНАЯ КУЛЬТУРА В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ  
ГОРОДА КОЗЬМОДЕМЬЯНСКА**

В статье представлена свадебная культура периода 1974-1997 гг. на основе выставок свадебной моды, аксессуаров костюма прошлого века и свадебных ретро фотографий.

**Ключевые слова:** свадьба; специальные талоны; невеста; свадебная мода; фата; шляпка; свадебное платье; выставки в музее сатиры и юмора им. О. Бендера.

---

**N. KRASNIKOVA**

**WEDDING CULTURE IN THE MUSEUM SPACE  
OF KOZMODEMYANSK**

The article presents the wedding culture in the period of 1974-1997 based on exhibitions materials of wedding fashion, costume accessories of the last century and wedding retro photos.

**Keywords:** Wedding; special coupons; bride; wedding fashion; veil; hat; wedding dress; exhibitions at the O. Bender Museum of Satire and Humor.

---

Свадьба – одно из самых знаменательных событий в жизни человека, которому испокон веков придавали особое значение. Свадьба окружена множеством обычаев, символов, обрядовых действий – фата у невесты, обсыпание молодоженов зерном, обручальные кольца и др. Но современный человек едва ли знает, какой смысл кроется за этими обычаями и символикой. Знание истории ритуала бракосочетания помогает лучше понять культуру своего народа и глубже вникнуть в ритуальные действия, совершать их осмысленно.

Несмотря на современную свободу нравов в России, люди продолжают жениться и выходить замуж. Это не может не внушать оптимизма, особенно на фоне неослабевающей популярности гражданских браков. Поэтому тема данной работы всегда остается актуальной.

Свадьба – от слова «свой», «свой человек». Играть свадьбу, значит, вводить в жизнь людей новую семью. Поэтому моя тема доклада непосредственно, связана с выставками, которые сейчас проходят в музее сатиры и юмора им. Остапа Бендера в г. Козмодемьянске.

Экспозиция призвана показывать с разных сторон одно из главных событий в жизни каждого человека. Именно с этого праздника начинается семья, – как раньше говорили, союз, «скрепленный на земле и на небе».

Экспонаты, представленные на выставке, собирались в течение года и рассказывают о свадебных традициях, моде, аксессуарах костюма, обрядах, приметах – буквально обо всем, что было связано с этим событием в 1974-1997 гг.

Ретро-выставки свадебных платьев проходят редко, потому что полноценных коллекций в стране практически нет. Хотелось бы сделать такую выставку общероссийским проектом, который можно было бы демонстрировать в других регионах, при этом дополняя экспозицию местными национальными свадебными нарядами. Так, гости смогут уловить сходство между современными тенденциями свадебной моды и характерными чертами подвенечных нарядов своих мам и бабушек.

Просматривая современные журналы свадебной моды, глаза просто разбегаются от разнообразия брендов, фасонов и колорита, но так было не всегда. Наверняка вы множество раз слышали, что во времена Советского Союза все было в дефиците и свадебные платья для женщин в том числе. О нарядах жениха и невесты прошлых десятилетий нет больших трудов в пыльных городских архивах, поэтому собирать информацию приходилось буквально по крупицам.

Свадебное платье является самым важным нарядом в жизни девушки. Это уникальное одеяние несет в себе глубокий символический смысл, объединяя веками накопленные традиции, отголоски прошлых поколений и древнейшие обряды. Свадебное платье надевают всего раз в жизни, поэтому оно должно быть идеальным до мельчайших деталей, а главное – быть именно таким, как хочется невесте: ярким и запоминающимся.

Моду на белое ввела ещё английская королева Виктория. И до сих пор этот цвет – самый идеальный для невесты. В XX в. мода на свадебные платья менялась стремительно. Вообще стоит сказать, что в Союзе заполучить платье невесты – это был настоящий квест. Раздобыть наряд невесты было очень непросто. Пара приходила в ЗАГС и подавала заявление. Здесь жених с невестой получали специальные талоны, с которыми могли прийти в свадебный магазин. И только так можно было купить

хотя бы ткани для пошива платья, кольца и прочую свадебную атрибутику. У невесты модными считались белый цвет, платье в пол, пышная прическа, обувь на каблучке [3]. Неизменным атрибутом советской невесты была длинная фата, минимум украшений. В образе жениха всегда присутствовала бутоньерка. Костюм строгий состоял из двух, иногда трех предметов. На выставке представлено 12 свадебных платьев, одна женская шляпа, два мужских костюма, женская комбинация, две мужские рубашки, галстук, пара женских туфель, платье для второго дня свадьбы и девять модификаций фаты.

Часто можно слышать миф о том, что в Советском Союзе все платья невесты были исключительно скромными, закрытыми и с длинным рукавом. Разглядывая свадебные фото своих мам и бабушек, у вас наверняка складывалось впечатление, что в прошлые времена главным правилом при создании наряда невесты была скромность. Но так ли это на самом деле? Не совсем. Конечно, в подавляющем большинстве девушки выходили замуж в очень скромных платьях, которые закрывали руки, плечи, спину и ноги. Это мы с вами видим из коллекции платьев конца 1970 – начала 1980-х гг., представленных на выставке. Но исключения все же были.

Традиции свадебного платья стали возрождаться с 1950-х гг. Модными были платья широкие, пышные. На такой наряд уходило много ткани, поэтому использовали их попроще, не всегда белые – ситец, сатин, нейлон [4]. А вот в 1960-х гг. белое свадебное платье возвращается в советскую моду, его шили коротким, мини и довольно простого кроя, использовали совсем немного материала.

Особенно популярен был кримплен. Фата тоже была короткая. Продвинутые невесты стали отказываться от фаты, использовали искусственные цветы в прическе [4].

Так же дополняли свадебный образ лаковыми туфлями. Причем одну и ту же пару могли надевать невесты с разным размером ноги [4], поскольку выходная обувь была жутким дефицитом. Если мы посмотрим на свадебное платье 1974 г. А. Дьяконовой, из коллекции музея, то увидим простой крой, ничего лишнего, но длина платья – ультра мини. 1970-е гг. считаются одним из самых «свадебных» десятилетий прошлого века. В моде господствовал романтический стиль, были популярны тонкое кружево, свободный крой, женственность и чувственность. Фата и платье становятся длинными [4]. В первое время предпочитали платья из гипюра А-образного силуэта или узкие. Особым шиком в 70-е гг. были платья



**Свадебные платья 1970-80-х годов в экспозиции Музея сатиры и юмора им. Остапа Бендера. г. Козмодемьянск.**

из кружевного полотна. Этот период свадебной моды наглядно демонстрируют свадебные платья В. Дербеновой 1978 г. и Г. Норкиной 1981 г. Оба платья изысканны, длиной до пола, кружевные и гипюровые. Фата обеих невест длинная и имеет два яруса, т.е. лицо можно было прикрыть коротким ярусом.

1970-80-е гг. знаменуют собой переломный момент в развитии моды. «Железный занавес» начал медленно, но уверенно рушиться. В Советском союзе появились первые иностранные журналы, фильмы, фотографии настоящих заокеанских звезд – Орнеллы Мути, Софи Лорен, Бриджит Бардо. Конечно же, веяния Запада не могли не отразиться на свадебной моде.

Платьям невесты длиной до пола продолжали отдавать предпочтение и в 1980-х гг. Часто в ЗАГСе можно было встретить пары в одинаковом свадебном костюме. Схожи между собой платья Г.Алдушкиной (сшито в 1981 г.), М.Хрусталевой (1982), Н. Гуманистовой (1977), О.Роженцовой (1983), М.Андриановой (1982). Все эти скромные по фасону наряды, имеют прямой крой, воланы по низу подола, «V-образный» вырез, оборки. У двух невест этого периода фаты оказались одинаковыми, так порой случалось. Поэтому свадебные платья часто шили на заказ.

В годы дефицита под пошив свадебного платья шло все – ночные рубашки, школьные банты и даже скатерти. Два сшитых на заказ платья



представлены на выставке. Это наряд Т.Киреевой (сшито в 1993) и Т.Завьяловой (1995). Первый сшит по эскизу, который был придуман самой невестой, с «кизюминкой» в виде вставки на груди из технической ткани, напоминающей современную органзу. Второе платье милое и простое, было сшито за ночь до свадьбы. Обычно редко какая невеста оставляла свадебное платье себе – как правило их сдавали в комиссионный магазин, продавали подружке или давали напрокат.

В конце 1980-х гг. длинные платья остаются в моде, но юбка стала более пышной и расклешенной, в моду входит объём. На платье в обязательном порядке пришиваются разнообразные оборки, рюши, кружева [4].

Самые модные рукава – буфы или, как говорили в СССР, фонарики [4]. Такое платье представлено в экспозиции выставки, хозяйка неизвестна, оно было сшито в конце 80-х начале 90-х гг.

Прически под стиль платья тоже выбирались объемные, пышные. Головные уборы разнообразные: фата с венком, джюльетка, шляпа, грозди искусственных цветов. Наряды так же покупались в салонах или шились на заказ. Встречаются платья не белого цвета: бежевого, голубого. Считалось, что их потом можно надевать на разные торжественные мероприятия. В 1990-х гг., когда Советского Союза не стало, платья стали привозить из-за границы, открылись салоны проката платьев [4]. Для кого-то взять платье напрокат было очень выгодно, так как покупать было дорого, многим не по карману. Но выглядеть хорошо всегда хотелось каждой невесте. Никто не спутает ни с каким иным временем пышные кринолины 90-х гг. – это были принцессы и королевы в шляпках и с крупными аксессуарами. Платье «принцессы» представлено и на выставке, это наряд Н.Красниковой (сшито в 1997). Пышного фасона с обилием перламутровых бусин, с богатым подолом. Возможно, некоторые элементы советских нарядов придутся по душе и современным модницам. Подборка выставочных свадебных платьев, в которых невесты выходили замуж до 1997 г., представляет зрительский интерес.

Повлияла ли советская свадебная мода на формирование образа современной невесты? На этот вопрос сложно дать однозначный ответ. С одной стороны, после распада Советского Союза, в моду стремительно пришло все западное. И по сей день, именно Запад диктует стиль, но с другой стороны, мы все чаще наблюдаем стремление молодоженов вернуться к собственным истокам в costume. Мы уже отмечали, что мода циклична и поэтому стремление вернуться к традициям прошлого вполне оправдано.

Фата всегда считалась одним из главных свадебных атрибутов. Сегодня этот легкий кусочек ткани невесты одевают, даже не задумываясь о том, что он символизирует. В то время как фату надевали на головы невест еще с древних времен. На Руси без нее не обходилось ни одно бракосочетание. В старину считалось, что в день свадьбы невеста умирает для своего рода, чтобы возродиться для рода жениха. Символом этого важного жизненного этапа было плотное покрывало невесты белого траурного цвета. Оно символизировало то, что девушка, в момент свадьбы, находится в царстве мёртвых (умирает для своего рода). Снимали его только на свадебном пиру, после церемонии благословения богов на капище (в дохристианской Руси) [1]. Покрывало скрывало лицо славянской невесты вплоть до того момента, пока она не переступала через порог дома мужа, и только там он имел право открыть её лицо, как бы символизируя этим рождение женщины в качестве его жены.

Фате также придавалось функция защиты от дурных намерений или сглаза. В давние времена верили, что во время перехода из одного состояния в другое человек становится более уязвимым. К этому процессу относили замужество, когда девушка из невесты становилась женой. Чтобы защитить девушку от зависти или от действий колдунов, которые могли навести порчу, голову и лицо невесты покрывали тканью. Фата защищала красоту и молодость невесты, ограждала ее от злых духов и их злых чар. Считалось, что если покрывало упадет с ее головы, то невесте не миновать несчастья и болезней [1].

Многие исследователи считают, что на Руси существовало поверье о том, что взгляд невесты был наполнен величайшей силой. Так, он мог привести к неурожаю, падению скота, привлечению катаклизмов и даже гибели человека [1]. Особо опасными были взгляды невест, которые до свадьбы уже имели какие-либо связи. Их взгляд был полон темной силы, способной навести порчу или призвать несчастье. Чтобы уберечься от таких последствий, лицо невесты стали закрывать. Сегодня фата стала символом чистоты, как души, так и тела. Многие используют ее как неотъемлемый элемент свадебного образа.

По поверьям нельзя надевать чужую фату, поскольку она несет судьбу и энергетику хозяйки. Если ее надевает кто-то другой, то он как бы примеряет на себя судьбу невесты. После свадьбы фата становится оберегом молодой семьи, так как концентрирует в себе определенные свойства, которые помогают сохранять взаимопонимания в паре. Поэтому приметы не советуют отдавать или продавать ее после свадьбы. Так же приме-

ты предостерегают от потери элемента свадебного наряда (платья, фаты, украшений), так как после его утраты семья распадется. В более ранние времена фату было принято крепить у изголовья супружеской кровати. Считалось, что этот ритуал помогает в зачатии ребенка [5].

В 1970-е гг. пришла мода на ультра-мини, и она не обошла свадьбу: подолы взлетели выше колен. Изменились и прически – пучки и начесы ушли в прошлое, и фата сначала доходила до плеч, а потом и вовсе висела прозрачным облачком на уровне стрижки. Чуть позже 70-х гг. мини сменили макси, и в моду вошли так называемые «таблетки» – круглые белые шляпки без полей, с вуалеткой или без. Были и широкополые свадебные шляпы, но они подходили далеко не каждой невесте.

Первое возникающее предположение – мода на шляпы пришла из-за границы. Но, на Западе были популярны маленькие шляпки с вуалью в обряде венчания в храме. Шляпка в качестве свадебного головного убора появилась в Советском Союзе еще в 1960-е гг. Наши невесты с начала 70-х гг. стали наряжаться в некое подобие шляпок [2]. По сути это был каркас из проволоки, обтянутый фатином, украшенный бисером, кружевом, искусственными цветами. Ценились большие шляпы с загнутыми по-ковбойски полями. К такому сооружению часто крепилась фата. Что теперь кажется совсем странным. Однако в те времена понятие красоты было своеобразным. Свадебные шляпы с полями надолго не задержались в моде. Их быстро сменили так называемые «джулетки» – небольшие шляпки с мыском и сеточкой, отдаленно напоминающие средневековой головной убор [2]. В экспозиции выставки представлена шляпа Е. Карпеевой с фатой; она была куплена в Москве в 1987 г. На фото невеста в шляпе очаровательна и напоминает обликом принцессу Диану. Шляпы с полями продержались примерно десятилетие, с конца 1970-х до конца 1980-х гг. В середине 1990-х в моду опять вошли венки.

Историки, занимающиеся изучением свадебных обрядов, отмечают, что сегодня многие народности стараются максимально использовать лучшие свои традиции в ходе проведения свадебных торжеств. На выставке создано пространство из 12 счастливых платьев и счастливых историй. Они выставлены по кругу, создавая остров или маленький материк любви и счастья. Наряды невест прошлого столетия, возможно, кому-то покажутся устаревшими, странными или намного менее выразительными, чем сегодняшние, но это часть нашей истории и культуры. Возможно, спустя пару десятилетий мы снова вернемся к фасонам, популярным сто лет тому назад.

**Примечания:**

1. Петриченко Р. Зачем невесты стали надевать фату: 3 причины. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://travelask.ru/blog/posts/-zachem-na-rusi-nevesty-stali-nadevat-fatu-3-prichiny>. Дата обращения: 25.03.2021.
2. Стерлигова А. Свадебные шляпки на советских невестах 70-80 годов. Электронный ресурс: <https://zen.yandex.ru/media/id/svadebnye-shliapki-na-sovetskih-nevestah-7080-godov>. Дата обращения: 04.04.2021.
3. Стерлигова А. А помните, как проходили советские свадьбы. Электронный ресурс: <https://tunnel.ru/post-a-pomnite-kak-prokhodili-sovetskie-svadby>. Дата обращения: 04.04.2021.
4. Стерлигова А. История свадебного платья в СССР. Электронный ресурс: <https://zen.yandex.ru/media/id/istoriia-svadebnogo-platia-v-sssr>. Дата обращения: 04.04.2021.
5. Фонтан историй Валентины. Если бы я знала эти приметы, то не торопилась бы со свадьбой. Электронный ресурс: <https://zen.yandex.ru/media/id/esli-by-ia-znala-eti-primety-to-neroporilas-by-so-svadboi>. Дата обращения: 13.03.2021.

**References:**

1. Petrichenko R. Why brides began to wear a veil: 3 reasons [Electronic resource]. URL: <http://travelask.ru/blog/posts/-zachem-na-rusi-nevesty-stali-nadevat-fatu-3-prichiny?> (date of reference: 25.03.2021).
2. Sterligova A. Wedding hats on Soviet brides of 70-80 years [Electronic resource]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/svadebnye-shliapki-na-sovetskih-nevestah-7080-godov>(date of reference: 04.04.2021).
3. Sterligova A. A. remember how Soviet weddings were held [Electronic resource]. URL: <https://tunnel.ru/post-a-pomnite-kak-prokhodili-sovetskie-svadby> (date of reference: 04.04.2021).
4. Sterligova A. The history of wedding dresses in the USSR [Electronic resource]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/istoriia-svadebnogo-platia-v-sssr> (accessed: 04.04.2021).
5. Fountain of stories of Valentina. If I knew these signs, I would not be in a hurry with the wedding [Electronic resource]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/esli-by-ia-znala-eti-primety-to-neroporilas-by-so-svadboi> (date of reference: 13.03.2021).

---

**Красникова Наталья Владимировна**, старший научный сотрудник  
отдела учета и хранения Муниципального учреждения  
«Козьмодемьянский культурно-исторический музейный комплекс».  
Адрес: 425350, Республика Марий Эл, г. Козьмодемьянск,  
ул. Лихачева, д. 10, тел. +7(3632) 7-23-69.  
E-mail: KRANATIK74@mail.ru. Моб. 89877019973

**Krasnikova Natalia Vladimirovna**, Senior Researcher of the Department  
of Accounting and Storage of the Municipal Institution «Kozmodemyansk  
Cultural and Historical Museum Complex». Republic of Mari El,  
Kozmodemyansk, Likhacheva str. 10. Tel. +7(3632) 7-23-69.  
E-mail: KRANATIK74@mail.ru.

---

УДК 316.7

**БУЛАТОВА Д. С.**

**ВИНТАЖ И РЕТРО-СТИЛИСТИКА  
В МОДНЫХ ТРЕНДАХ: ВЗГЛЯД  
УВЛЕЧЕННОГО КУЛЬТУРОЛОГА**

В наши дни мода стала одним из актуальных объектов в исследованиях по культуре. Она приобрела популярность не только среди молодежи, но и теми, кто предпочитает «бабушкин сундук». Среди современных направлений особенно актуальны ретро и винтаж. В статье поставлена задача раскрыть предпосылки развития ретро-стилистики и винтажа в социокультурных проявлениях общества и разобраться в них опираясь на теоретический багаж культуролога и личного увлечения шитьем одежды.

**Ключевые слова:** мода, традиция, винтаж, ретро-стилистика, этно-стиль, «дизайн», «переходная эпоха», кризисный период.

---

**D. BULATOVA**

**VINTAGE AND RETRO STYLING  
IN FASHION TRENDS:  
CULTURAL SCIENTIST VISION**

Nowadays fashion has become one of the topic objects in cultural research that get more popular not only among young people, but also by those who prefer «old-hat» clothes. Retro and vintage styles are especially relevant among the modern trends. The article sets the task to reveal the prerequisites for the development of stylistics and vintage in the socio-cultural position of society.

**Keywords:** fashion, tradition, vintage, retro-style, ethnic style, «dasein», «transitional era», crisis period.

---

Вслед за социологами культуры отметим, что традиция (от слова предание) – то, что унаследовано от предшественников, что присуще как обыденной жизни, так и праздникам, и что объединяет тех, кто с уважением относится к культурному наследию своего народа и общества в целом. Если традиции усваиваются независимо от воли и желания человека, то *увлеченность традицией* формируется уже как наш собственный свободный выбор. Эта увлеченность – показатель наших личных предпочтений, а потому ближе к сфере свободы выбора.

В отличие от традиций и увлечений как более долговременных и устойчивых наших предпочтений, понятие *вкуса* более подвижно и кратковременно, способно меняться в разные периоды нашей жизни. Кроме того, вкус сугубо индивидуальный наш выбор и предпочтения на основе эстетических чувств изящного и ценного. К примеру, вкус в одежде способствует выработке у человека неповторимого стиля как целостного визуального комплекса, включая также манеру поведения, интерьер дома, привычки [1]. Итак, в отличие от устойчивых и долговременных традиций, наши увлечения и вкусы – более изменчивы, индивидуальны и эмоционально пристрастны. Они ближе всего к такому социокультурному феномену как *мода*, которая в своем стремлении к новизне, быстрой смене образов, казалось бы, противоречит традиции как гораздо более консервативной константе нашей культурной жизни.

Но так ли всё категорично? И каким образом традиция и мода способны сосуществовать и взаимопроникать, образуя синергию живой жизни? Отчего такие её формы как «ретро-стилистика» и «винтаж» – исторически традиционные моменты прошедшей моды – способны к реконструкции в современных модных трендах? С чем связаны подобные тенденции?

Когда изменчивые вкусы и увлечения овладевают вначале группами людей, они становятся модой, а овладевая массами, мода обретает массовую популярность, делая всенародно популярным кого-либо или чего-либо, в том числе, те или иные традиции, включая в современный контент и ретро-стилистику и винтаж. Тогда они определяют модные тренды, которые способны, подобно традициям, символизировать значительные социокультурные ценности и «указывать» на то, что подспудно происходит в общественной жизни. Модные тренды могут оцениваться культурологами и социологами культуры как маркеры власти: к примеру, «высокая мода», обслуживающая прежде всего «социальную элиту» – королевские дома, членов правительства, звезд шоу-бизнеса, преуспевающих предпринимателей. Мода «прет-а-порте» для более широкой

публики – атрибут повседневной массовой культуры, где модные и в том числе брендовые вещи зачастую расцениваются как маркеры жизненного успеха людей, что, кстати, более присуще городской жизни, в особенности в столичных регионах, где «статус» и «престиж» в большей цене, чем добрый нрав, преданность и трудолюбие [1].

Надо отметить, что *модность* также как и традиции, могут образовывать такой социокультурный комплекс как «*стиль жизни*», в котором традиции и исторически традиционные элементы (ретро-стистика, винтаж) способны выступать такими же маркерами уровня благосостояния, социокультурной и политической лояльности, подобно модным тенденциям. Например, загородные дома «под усадьбу», мебель «под старину» или же модные нынче кафе под «советский общепит» и прочее. Это особенно характерно для ситуаций общественного кризиса, «разломов» истории с их обострением социально-экономических контрастов и расщепления общества.

Поскольку традиция является зачастую основой социальной стабильности, легитимности, то усиливающаяся тяга к традиционному, в том числе к ретро-стистике и винтажу в моде, может свидетельствовать как минимум о двух тенденциях в жизни современного общества. С одной стороны, о стремлении людей «выстоять», опираясь на почвенные традиции в условиях нарастающей нестабильности и неуверенности в будущем, привычно прибегая к историческим реминисценциям «коллективной памяти» («почвенничество», «фольклоризация» – не только как досуг, но и стиль жизни, устройство быта). С другой стороны, ... «может служить основой изменения существующего порядка как стимул к радикализму. В этом случае понятие традиции приобретает не столько социокультурное значение, сколько явный социополитический контент в противостоянии традиционного и современного, консервативного и модернистского, своего и чужого, а также... в спорах о природе авторитетов, ценностных приоритетов и прочие» [2].

Итак, традиция как элемент современной культуры становится сегодня своего рода модным брендом, обнаруживаясь в популярности «гламура» и «винтажа», модного «ретро». Причем, винтаж и ретро – явления не только сегодняшнего дня, но прежде всего первой четверти XX в. и моды 1950-х гг. «Винтаж» – от европейской традиции виноделия, где ценилось вино отдельного года производства (не моложе 15 лет и не старше 50 лет). Этот «винодельческий» термин вошел в обиход моды 1990-х гг. для определения «стилизованного направления в современной моде, осо-

бенно в одежде и предметах домашнего обихода, которые ориентированы на возрождение (реконструкцию) модных направлений прошлых поколений, эпох. Сегодня появляются магазины, в том числе электронные сайты, бойко реализующие антиквариат и винтаж, мода на коллекционирование винтажа [3] – историк моды и популярное медийное лицо Александр Васильев, известные собиратели ретро техники, автомобилей с ежегодной их презентацией на праздничных городских манифестациях. В последние 5-10 лет винтаж в трендах модной одежды, о чем свидетельствуют спецвыпуски популярных журналов мод (Burda, Boutique), это раритеты стиля в моде прошлых лет (не моложе 30 и не старше 60-летней давности, когда одежда считается антиквариатом), но того, что принадлежало самому «пику моды» 1950-60-х гг. или же «пику стиля» тех времен, представленных в одежде звезд кино, театра, спорта, политической жизни... [4]. Благодаря реконструкции прошлой моды в качестве современных трендов, происходит своего рода социокультурное преображение обыденного человека: современный модно одетый в стиле винтаж, он как бы возвышается до традиционно признанных образцов, ставших классикой, что при этом не лишено ностальгической прелести «золотых» послевоенных десятилетий нашего детства, молодости наших родителей. Ведь никто не поспорит с тем, что в современных образцах винтажной моды а-ля 50-60 годов XX в. женственность и изящество, гендерная определенность, а не «унисекс»,



Образцы обложек журнала Burda. 1960-2020 годы



утонченное мастерство исполнения, гармония и простота детализации. В таком наряде «Вот она – я» – не нужно слов.

Безусловно, ретро-стистика – это периодически повторяющиеся элементы самых разных трендов прошлых модных лет XX в. и в особенности его второй половины. Будь-то «экостиль» хиппующей молодежи 60-х с её «цветочной философией» и, собственно, цветочной вышивкой на блузах и майках свободного кроя, на джинсах и брюках, на головных повязках. Что перекликается с модой неформалов 90-х, а уже сегодня – возвращается богатой цветочной вышивкой блуз, платьев, мужских рубашек и клубных пиджаков, жакетов (см. модные журналы 2020-2021 гг.).

Поскольку мир моды невероятно многолик, надо ограничиться конкретным материалом, притом руководствуясь собственными предпочтениями увлеченного шитьём культуролога и опытом теоретико-практического изучения символических форм в искусстве и культуре «переломных» эпох. Потому, свой дискурс хочу завершить следующими обобщающими умозаключениями.

Сегодня, как никогда, востребована история моды, так сказать «мода» на её историю и на её историков. Не случайно огромный спрос на «модный приговор» и на А.Васильева, внимание общественности к отечественным создателям моды В.Зайцеву, В.Юдашкину. И даже обсуждается вопрос на государственном уровне о мемориальных досках в память ушедших создателей российской моды.

Модными трендами в нашей жизни сегодня становятся традиционные реконструкции, реставрация и реанимация исторических игр, ремесел, знаменательных военных баталий и прочее. В современных городах и регионах этим увлечены не только специалисты и любители–одиночки, но в них втянуты большие волонтерские группы людей – студентов, школьников и др. Это пример того, как традиция, охватывая отдельные группы, становится все более широким общественным увлечением. На современной винтажной моде сказались отзвуки баснословной популярности кино и кинодив в период начального развития телевидения в 40-60-е годы XX в. [5] Это кумиры тех лет и эталоны стиля (Одри Хепберн и Ив Монган, Любовь Орлова и Валентина Серова, Мерлин Монро и Жан Табен и другие). Ретро-стистика, как периодически возникающие элементы этностиля или киномультяшного стиля, зачастую свидетельствуют о нашей ностальгии по детству и юности, по моде наших родителей, по совместно пережитым семейным радостям, общественным достижениям, школьным дружба́м и спортивным победам.

Почему же мода на винтаж и ретро-стилистику вновь и вновь в тренде? Во-первых, это приходит в периоды усиления в обществе консерватизма с акцентированием традиционного в идеологии, в периоды жесткой экономической и международной политики. К примеру, в США – в период «рейгономики», в Великобритании – в период деятельности Тэтчер. На смену этому нередко приходит волна либерализации с её тенденцией к модернизации общества и явной вестернизацией в культуре.

Во-вторых, онтологическим основанием подобных маятникообразных колебаний может служить «Дазайн» (М. Хайдеггер) – собственно Бытие, как «присутствие» человека в мире, здесь и сейчас. Ведь феноменальность нашего Бытия – это не простое присутствие, но «разомкнутое, заявляющее о себе», понимание себя и мира. Это – присутствие как «расположение», «отсылающее к соприсутствию других» [6]. Потому-то наша жизнь как Бытие здесь и сейчас способно пережить прошлое в настоящем и, одновременно, как проекция будущего...

*Заключение:* в «переходные эпохи» кризисов усиливаются разновекторные тренды в моде, которые могут скрещиваться или смыкаться, образуя такие примиряющие прошлое с настоящим феномены как винтаж и ретро-стистика. А могут существовать сопредельно и независимо в виде модной эклектики, всеядности и гендерной унификации, смешения форм, стилей, цветов и размеров (от мини до оверсайз). Потому, современная жизнь, в том числе и мода, как наиболее очевидная визуализация её интенций, представляется широким полем возможностей заявлять о себе в свободном выборе модных трендов, в том числе отсылающих к соприсутствию неумирающего прошлого в настоящем, что, в конечном счете, служит для понимания себя и своего будущего.

#### **Примечания:**

1. Кравченко А.И. Введение в социологию культуры. – М., 1995. – С. 63, 66, 67.
2. Социологический словарь. Пер. с англ. – Казань: Из-во КГУ, 1997. – С. 333.
3. Шагалова Е.Н. Словарь новейших иностранных слов. – М.: АСТ – ПРЕСС Книга, 2017.
4. Винтаж (мода) [Электронный ресурс]: Википедия. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Винтаж\\_\(мода\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Винтаж_(мода)).
5. Стиль винтаж [Электронный ресурс]: Женский журнал. – Режим доступа: [http://www.interlinks.ru/temy/stil\\_vintaj.html](http://www.interlinks.ru/temy/stil_vintaj.html).
6. Хайдеггер Мартин. Бытие и Время. – СПб: «Наука», 2001. – С. 39, 113-114, 116, 118, 121, 124.

---

**Булатова Дания Сергеевна**, кандидат философских наук, доцент, г. Казань.  
**Bulatova Daniya Sergeevna**, Ph.D in Philosophy, associate professor, Kazan.

---

---

УДК 0.69

**НУРКАТОВ А.А., НУРДУБАЕВА А.Р.**

**ВИРТУАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ КОЧЕВЫХ КУЛЬТУР –  
МУЗЕЙНЫЕ ПРАКТИКИ И ИННОВАЦИИ**

«Виртуальный музей кочевых культур» по жанру соответствует экспериментальной научно-исследовательской лаборатории в архитектурной среде, предусматривает музеефикацию в виртуальном формате. Осуществляется отбор этнографических, краеведческих, исторических археологических материалов в цифровой форме, перевод ее в 3D формат с научным описанием и анимацией. Представляется вероятным, что вне статичной обстановки музейных экспозиций можно отразить нематериальные ценности – духовные основы кочевой культуры в виде электронного каталога артефактов с возможностью входа в анимационное, «живое» и познавательное пространство. Цель проекта – визуализация научных знаний и использование платформ для «виртуального музея кочевых культур», сочетающих методы новой «реальности» как VR (виртуальной реальности), AR (дополненной реальности) средствами компьютерного 3D-документирования и моделирования для формирования культурной памяти и реализации образовательной миссии в сфере исторического и пространственного размещения объектов как материального, так и нематериального наследия. Перспективная ниша и государственная заинтересованность программы по модернизации сознания современного общества «Рухани жангыру» в Казахстане предусматривает сохранение культуры и поиска собственного национального кода. Программа виртуализации знаний корреспондируется с системой «информационного общества», которое рождается как синтез технологических и социальных причин и их предпосылок, в том числе и от «индустриальной революции», которая действует в сфере компьютеризации информации и информатизации различных сфер жизни с его одновременным гуманитарным переосмыслением.

**Ключевые слова:** виртуальный музей, 3Д документооборот, документогенез, музей, кочевая культура, семиотика, пространственность.

---

**NURKATOV ARNUR, ASSIYA NURDUBAYEVA,****VIRTUAL MUSEUM OF «NOMADIC CULTURES» –  
MUSEUM PRACTICES AND**

«Virtual Museum of Nomadic Cultures» corresponds by genre to an experimental research laboratory in an architectural environment, providing for museum collection in a virtual format, which selects ethnographic, local history, historical archaeological materials in digital form, translating it into 3D format with scientific description and animation. It seems likely that outside the static setting of the expositions of museum practices, it is possible to reflect non-material values – the spiritual foundations of nomadic culture, accumulated in the world scientific and artistic space, in the form of an electronic catalog of artifacts with the ability to enter an animated, «living» and cognitive space. The goal of the project is the visualization of scientific knowledge and the use of existing platforms for a «virtual museum of nomadic cultures», combining methods of a new «reality» such as VR (virtual reality), AR (augmented reality) by means of computer 3D documentation and modeling to form cultural memory and the implementation of the educational mission in the field of historical and spatial placement of objects of both material and non-material heritage. The promising niche and the interest of the State in a program to modernize the consciousness of modern society «Rukhani Zhangyru» in Kazakhstan provides for the preservation of culture and the search for its own national code. The knowledge virtualization program corresponds to the «information society» system, which is born as a synthesis of technological and social causes and their prerequisites, including from the «industrial revolution», which operates in the field of computerization of information and informatization of various spheres of life with its simultaneous humanitarian rethinking.

**Keywords:** virtual museum; 3D document flow; documentogenesis, museum, nomadic culture, semiotics, spatiality.

---

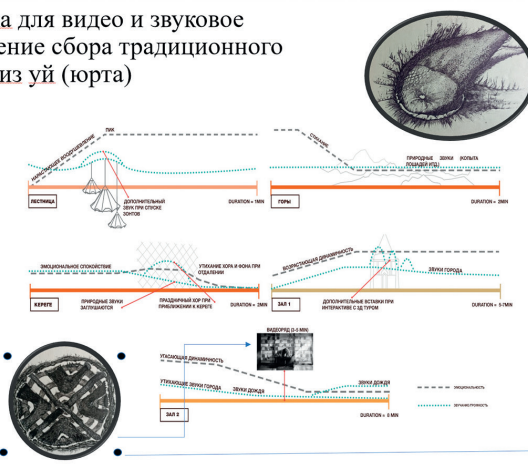
Миссия информатизации заключается в процедурах производства, хранения, переработки потоков информации в сфере культуры и науки, которые также, как и процесс восприятия и обработки превращаются в форму получения Знаний. Это актуализирует процесс хранения этих блоков информации в виде больших данных, затрагивая вопрос авторского права. Системное и тесное сотрудничество технологических секторов

экономики и приращения визуальных продуктов предполагает услуги информационного характера в новом жанре в виртуальных музеях-лабораториях. Так, например, виртуальные формы для производства продукта в геологии, археологии произвели новый обобщенный формат – «3D-модель земного шара», или «виртуальный глобус» [1] – Google Earth. Возникает потребность в выражении единства духовной основы как большой Формы в культуре, как продукта визуальной природы. В семиотической культурологии, предложенной Ю.Лотманом, пространство, как объект Формы, равно целостному воспроизводству культуры, как идеальному объекту, и это сфера. Сфера является моделью пространственных представлений тюрков в их космогонии и архаическом эпосе [4]. В этой связи становится интересным сделать общедоступным круг тем, которые в легко воспринимаемой форме освещали бы, например, космогонические представления тюрков, культуру, искусство для массовой аудитории. Для этой цели была создана демоверсия платформы виртуального музея [5] (см. иллюстрации 1-3).

Виртуальный музей позволяет говорить о возможности использования информационных технологий в сфере музейных практик в неразрывной связи с культурой, развивая институции памяти с визуально структурированными знаниями в единой связанной системе, как adoption (усвоение и принятие), то, что затрагивает и меняет важные процессы

### Раскадровка для видео и звуковое сопровождение сбора традиционного жилища кииз уй (юрта)

ГЛАВНЫЙ ПОСТУЛАТ ВЫСТАВКИ РАСКРЫВАЕТ ПРОБЛЕМУ В СОЗНАНИИ ЛЮДЕЙ О КУЛЬТУРЕ НОМАДОВ. БОЛЬШИНСТВО СОВРЕМЕННЫХ ЖИТЕЛЕЙ КАЗАХСТАНА НЕ ИМЕЮТ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О КУЛЬТУРЕ ПРЕДКОВ КАК О БОГАТОЙ КУЛЬТУРЕ. ВЫСТАВКА ВЕДЕТ ЗРИТЕЛЯ ЧЕРЕЗ ПРЕДШЕСТВОВАВШЕГО НЫНЕШНЕЙ СИТУАЦИИ ВОЙНА – РЕПРЕССИИ ДЕТЕЛЕЙ КУЛЬТУРЫ ИТД. К КОНЦУ ПУТИ ЗРИТЕЛЬ ВЫХОДИТ ЧЕРЕЗ ИНОЙ ПУТЬ, ОСВЕЩАЮЩИЙ ЕМУ БУДУЩЕЕ ЗНАЧЕНИЯ КОЧЕВНИКОВ, КОТОРЫМ ЯВЛЯЕТСЯ ОН.



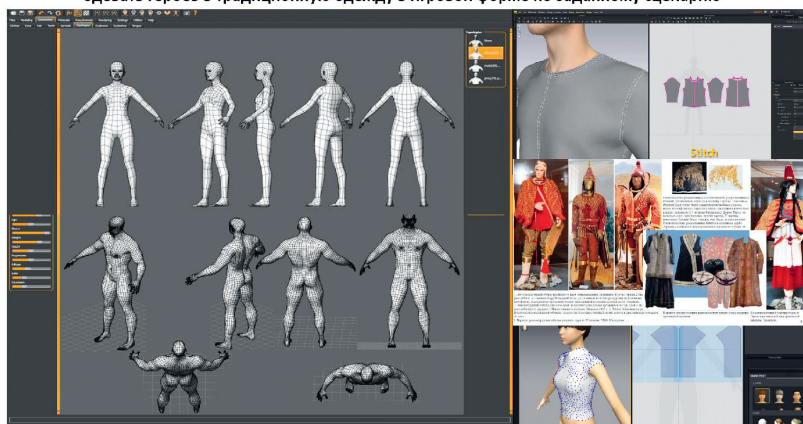
-  ЗВЕЗДНОЕ НЕБО С СОЗДАВШИМИСЯ НА НЕБЕ РЕАГИРУЮЩИЕ НА ПЕРЕМЕНЫ
-  ПЕРЕКРОМКА В ВИДЕ КРЕСТА, ДЕЛИТ ВОЗДУШНО И ЗАВЕРШАЮЩАЮ ЗОНЫ. В ПЕРЕКРОМКАХ ЦВЕТЫ РЕАГИРУЮЩИЕ НА ДВИЖЕНИЕ
-  КИНЕТИЧЕСКИЕ И РАСКРЫВАЮЩИЕСЯ ЦВЕТЫ, ПОДВЕШЕННЫЕ НА ПОТОКОВ АЛЬТЕРНАТИВНУЮ КОНСТРУКЦИЮ
-  «КОЛЫ И ГОРЫ» С ПОДСВЕТОМ, ОСВЕЩАЮТ ПУТЬ ПО МЕРЕ ПРОХОЖДЕНИЯ
-  LEAP MOTION, УПРАВЛЕНИЕ ЖЕСТАМИ И ВСЕКАКТИВНОСТИ ИНТЕРАКТИВ С ВИРТУАЛЬНЫМ ТЮРКОМ НА СТЕНЕ
-  АБСТРАКТНАЯ, ВОЗДУШНАЯ СРЯД, ОБРУЖАЮЩАЯ СТЕНУ С ПРОЕКЦИЕЙ
-  СВЕТОМЫМ ДИНАМИЧЕСКИМ МИНИ-АМБИЕТОМ ДЛЯ ПОЖАДА ИМБЕДИТОМ ОТРАЖАЮЩЕГОСЯ В ОДЕ

**№1** создается общая база для артефактов найденных на территории Казахстана. Как прототип выбран самый удачный концепт сайта виртуального британского музея.



в конструировании нового общества, каковым является Республика Казахстан. Виртуальный музей на данном этапе дает более эффективную картину мира кочевников и их цивилизации, которая позволяет посткочевникам лучше развиваться, расти и адаптироваться в меняющемся дискурсе постколониальных тенденций. Как стратегия закладывается сотрудничество не только с учеными, но и маркетологами по контенту для различных групп населения, что предусматривает обязательное расчленение потока знаний – от несведущих, до специалистов в узких обла-

**Создание объемных тел, для игры, в которой посетители сайта будут одевать героев в традиционную одежду в игровой форме по заданному сценарию**



стях, популяризируя и делая доступными недоступное. Так, коллекции материальных объектов выступают объединяющими рамками, где проявляется новая система связей, что влечет продуцирование новой пространственно осмысленной парадигмы актуальных тем.

Так, встречая информацию о том, что невозможно увидеть в обычной практике посещения музея и обозревая воссозданные 3D образы, посетители встречают объемно представленные «документы», которые заменяют длинные тексты дидактических описаний. Информация усваивается лучше в образной анимации на 20-40% с визуальным контентом, нежели монотонно текстовая, но это зависит от различия в восприятии контента – профессионалам, ученым легче понять, оперируя текстом. В образах и форме объектов сокрыто знаковое, символическое, ритуальное сообщение, например, семиотические аспекты и деконструкция культуры этикета и приветствий, что возможно только при погружении в определенно сгруппированную пространственную среду «живых знаний», превращаясь попутно в культурную память и в ее современный аналог. Так, жертвуя свое время в наблюдении культурных феноменов, традиций, объектов искусства или научных реконструкций люди вкладывают ресурсы, в то, что невозможно доказать объективно как пользу, но это создает *massive аудиторию*, удерживая внимание на культурных процессах и их синхронизации в прошлом и настоящем, что удерживает иллюзию уже в руках посетителей. Сегодня можно купить виртуальную картину, получить на нее право собственности и обладание виртуальной реальностью становится важной институцией.

Виртуальные музеи еще не вышли из стадии эксперимента, но обновили социальную функцию виртуальной адаптации большого текста о культуре, который в классических музеях был за кадром физических границ архитектуры, но оживлялся голосом экскурсовода и табличками, аудио записями. Де-факто виртуализация музейной практики выполняет роль института цензуры, убирающей или раскрывающей не удобные тексты и анимируя то, что являлось, в силу различных причин нежелательной деконструкцией реальности, как казалось пропущенным текстом, но на самом деле это иллюстрирует осознанно сформированный дискурс культуры. В демо-версии, о которой мы рассуждаем виртуально определяется мир, атмосфера, эмоции в композиционном сценарии маршрутов, разработчиков, как повествователей забытых знаний, позволяя переходить в зримую грань видимого мира. Мир книжных героев, научных

статей, коллекций артефактов имеет возможность объединяться в новый визионарный жанр духовной цивилизации, которая неизменно расширяется. Посетитель виртуального музея мгновенно определяет интересно ли ему в этой оболочке, прост ли маршрут и социализируется в группы в понятной информационной среде, затеявая дискуссии и форумы, что хорошо прошло апробацию в социальных сетях, где возникают все новые и новые группы по схожим историческим знаниям.

В Массачусетском технологическом университете была создана «Aspen Movie Map» (1977) – первая система виртуальной реальности, тем самым определив новое направление общественного продукта как виртуального. Надо отметить, что в условиях ограничений пандемии понятие интерактивность и цифровые технологии входят в широкий обиход быстрее ожидаемых сроков, приближая теорию постиндустриального общества в характеристиках Д. Белла [6], и формирование «класса производителей знания». Пандемия привела общество к эффективной реализации во многих странах, которые, ускоренно продвигаются к необходимому уровню информационного уровня экономики, при усилении социальной роли науки и ее связей с производством.

Проект демо-версии виртуального музея кочевых культур кроме разработок в различных визуальных методах 3D-моделирования, имеет целью заинтересовать посетителей актуальными вопросами *сохранения исторического времени* в знаках культуры и для этого предусматривается контент-маркетинг для целевой аудитории: роль воинов-кочевников в историческом процессе – игровая форма познания тонкостей воинского вооружения; если интересна сфера человеческой духовности в кочевой цивилизации, то, обязательна отсылка-иллюстрация об австралийских аборигенах, арктических, африканских кунгсанов, тогда взгляд на цивилизацию выстроит закономерности форм развития, вне политического разъединяющего дискурса. Так, история в евразийском регионе кочевых, полукочевых скотоводческих народов – скифов, сарматов, гуннов до современных бедуинов и монголоязычных народов нуждается хотя бы в визуальном обобщении, без разграничения на этнические предположения носителей культуры. Мы подходим к интересному предположению о господствующем *стандарте культурной деятельности кочевой цивилизации, о наборе стандартных образцов* материальной культуры на территории обширного региона, которая объединяла многие народы в единую культурную общность. Конечно, воспроизводство культурной нормы не абсолютно и есть границы такой нормы, которая проходит зарождение, синтез, потом теряет



стабильность воспроизводства порождая вариативность и, наконец, наступает деструкция, что является признаком культурной динамики.

Так, археологические свидетельства степной зоны Евразии от Причерноморья до Кореи, Японии, Кавказа, Калмыкии, Казахстана, Тянь-Шаня, Памира, Алтая, Монголии, Сибири, Северного Китая не имеют системы совместного глобального дискурса культурной нормы, отмечая кочевнические принципы вообще, иллюстрируя только границы миграционных волн, а визуальные образы позволяют объединять множественность культурно-экономических глобальных процессов, опосредованно закладывая аналитические системы их понимания.

Существенным моментом, отличающим данный проект от имеющихся виртуальных музеев является разработка визуально осязаемых явлений, повествующая о мировоззрении, космологических, архео-астрономических и мифологических представлениях кочевых народов. Раскрыть на основе не только технологического «погружения» в среду, но и погружением в культурный ландшафт, Пространство понимания кочевниками своего степного космоса в виде поэтики пространства построения Горизонта и Вертикали, как оси Мира, сакрализованной геометрии. Если обратиться к материальным артефактам, то можно в них найти предпосылки для понимания космогонических и архаических принципов Мира кочевых тюрков, а также их структурных связей, как соотношения микро и макрокосмов в кочевом жилище на примере кииз уй (юрты) [7]. Это хорошо воспринимается только в последовательном раскрытии, где все сложные рассуждения о динамике и статике структурных отношений в пространстве сводятся к анимационным моделям. В них перемещение сакральных вещей и их становление в определенных пространственных координатах относительно луны, солнца, любого природного объекта становится фундаментально определяющим маркером культуры, минуя длительные описания из различных источников. Например, существует 3D моделинг сбора полусферического кочевого жилища на различных казахских сайтах со своими неточностями и предположениями. Однако в традиционной культуре это целый семиотически отмеченный ритуал со своей очередностью и мифологическим и структурным моделированием вселенной кочевников. Это знание из академической этнографической дисциплины остается за кадром, а структурный и семиотический характер преобразований жилого пространства не имеет своей интерпретации. Надо отметить, что существуют подобные интересные научные разработки по славянскому и бурятскому жилищу и др.

**Технологии.** Можно выделить технологические методы от приложения VR с двумя уровнями погружения, где необходим экран компьютера. Он же дверь в «виртуальный музей», где эта дверь-рамка виртуальной среды согласуется с опциями клавиатуры, мыши как средств взаимодействия (Desktop VR), которые оформлены или как компакт-диск для компьютера (Apple, 1992 г.) и (МОСА) [8] или компьютер сам является объектом – музеем компьютерного искусства Encarta Virtual Tours [9]. Данные институции предлагают виртуальные туры, которые стимулируют функции созерцательности 2х и 3х мерных объектов искусства, которые являются статично встроенными в путь визитера, не предусматривая взаимодействия и манипуляций с самой средой, имеющимися инструментами воздействия.

Существует и другой подход – (6DOF), который использует систему VR, и позволяет визитерам полностью погрузиться в среду, имитируя непосредственные движения в ней, расчлняя ощущения поверхностей, т.е. кинетически позволяется взаимодействовать с шестью степенями свободы, используя визуальное слежение дополнительными устройствами, которые отвечают: 1) за ввод – как взаимодействие и 2) за вывод – как восприятие среды и соответственно, то как можно себя в ней «перемещать» с помощью установки контроллера VR дисплея (HMD). Такой интерфейс системы позволяет не только фиксировать виртуальную среду, находясь внутри, но и контролировать действия джойстиком или сенсорными панелями. Такие «бродилки», как жанр, прекрасно реализованы в виртуальном туре Archeologie Den Haag выполненный для Museu d'Arqueologia de Catalunya-Ulasteret (2017). В таких турах дополнительно создан двойник пространства: в данном случае города Уластерет в 3D-модельном исполнении.

Основой вышеперечисленных подходов является симуляция, погруженность, упрощенная реальность как искусственность, эффект частичного присутствия; а также полное телесное погружение; сетевая коммуникация [10]. Также используют и HMD, который сохраняет мышь и клавиатуру в качестве интерфейса для управления движением внутри виртуально простроенного пространства, где пользователь сам может передвигаться в поисках объектов и, которые воссозданы или лазерным сканированием, или структурированным светом, или с использованием цифровой фотограмметрии. Таким образом, на стыке этих двух методов – технологии VR и CR, можно создавать *виртуальные 3D-документы и документооборот* для артефактов, как еще и базовую идею научной визуализа-

ции [11]. В последующем взаимодействие с информационной системой посредством 3D-модели с элементами реального мира станет предпосылкой к интеллектуальной обработке реконструированных объемов в проектах комбинированной пространственности.

**Синтез подходов.** А.В. Лебедев – известный разработчик виртуального продукта в России высказывает мысль, что существует только два понимания термина «виртуальный музей» [12], а именно – сайт, сделанный по законам музейного проектирования (сконструированное архитектурное пространство) и то, на что нацелены все архитекторы и, в котором размещены музейные предметы. А также существует второй вариант – реальное пространство двойник как зал, комната, сам классический музей, в котором помещены электронные изображения музейных предметов, имитирующих знаменитые интерьеры.

Такое разграничение, на наш взгляд характеризует только существующее положение дел и не предполагает их объединение, поиск новых форм представления визуального контента. В нашей демо-версии отсутствует двойник и архитектурное пространство, а также прогулки по нему, это модель сферы, которая разворачивается своими частями, позволяя посетителям встречать компоненты сферического типа формообразования как культуры, когда сам принцип пространство ориентирования является эгоцентрическим и направленным внутрь человека, образуя обратную перспективу. Однако если рассмотреть существующие ключевые цели цифровой стратегии для подобной аккумуляции пространственной памяти, то пользуясь понятиями, во-первых, «умного» или «живого» музея в терминах П. Флоренского [13] возможно в их сочетании интегрировать кинетику и динамику, имея сервисы умного города, электронного государства, как глобальной картины начала и конца. Во-вторых, интеграция пространства цифрового музея в публичную сферу, которая предусматривает его доступность к опциям взаимодействия, делает нужной работу маркетолога по разграничению контенту по сложности. В-третьих, это уже модель внутреннего цифрового пространства Музея или сообщества музеев Республики Казахстан в сети, что расширяет платформу по мере поступающих запросов. В-четвертых, это возможность внедрять межмузейные подборки артефактов вне границ и экономических препятствий в предметные коллекции, создавая отдельные цифровые пространства двойников, например, поселений, жилищ, военного лагеря, что раньше визуально выглядело как физический макет, устаревающий на глазах. По-своему это имеет формат Discovery

Channel – путешественников во времени. Такие практики естественным образом предполагают еще одно направление – создание виртуальных пространств двойников самих музеев для Казахстана (как возможность заходить не только в их физически воспроизведенные границы обычным, реальным маршрутом посетителя, но и совмещать дополненную реальность. Это в итоге позволит перешагнуть в анимированную семиосферу культуры тюрков – кочевников в границах республики. В-пятых, открытие, обмен и анализ данных с тематическими направлениями между институциями. В-шестых, возможность представлять цифровое искусство и цифровое культурное наследие и заложить основы научно-исследовательской и методической работы в области цифрового развития музейной практики. Сюда же можно отнести функцию просвещения (курсы, лекции) и обучение цифровой грамотности посетителей платформы. Надо отметить, что данные направления цифровизации музейных практик в будущем лежат в основе интеграции цифровой экономики, что подразумевает и мировые тренды: связь с большими данными, нейротехнологиями и искусственным интеллектом; системой распределенного реестра; квантовыми технологиями; новыми производственными технологиями; необходимостью задействовать промышленный интернет; использовать компоненты робототехники и сенсорики; технологии беспроводной связи; возможности платформы с использованием технологий виртуальной и дополненной реальности.

**Наукоемкость.** Цифровые технологии в музейной практике, отодвигают, казалось бы, архитектурную среду и проектирование такой среды в область другого проектного процесса, где пред проектная стадия осмысления объекта становится основой пространственности музея в виртуальном формате. Можно отметить привычный научный формат оцифровки артефактов и участие в последующих научных мероприятиях, семинарах, круглых столах и пр. Таким образом, платформа музейной ИТ лаборатории – это документооборот самой музейной практики: сканирование и оцифровка, которые предполагают сотрудничество с партнерами НИИ, академией наук Казахстана; электронные издания отдельные разделы – археология, история, культурология, архитектура, философия и др., новый тип научной библиотеки электронных ресурсов и визуальных источников, как новый тип отношений и документов.

Надо обозначить, что сопутствующая задача массового входящего интереса к тематическим цифровым коллекциям – это процедуры для самих объектов, которые можно реконструировать с помощью имеющихся

или вновь созданных цифровых данных 2D фотограмметрии и 3D сканирования. В специальных программах такой лаборатории они превращаются в 3D объекты, производя «воскрешение» их образа, и даже прототипирования и анимации, вводя далее анимационные темы и сцены с ними. Такой подход в начале прошлого века высказывал П. Флоренский, полагая возрождение самого духа культуры человеческими стараниями, где от «...культуры духовной, от соприкосновения «возжигается дух» [14]. Музейные артефакты, нуждаются не только в точном воспроизводстве 3D формы, но и окружением своей средой и погружением посетителя в реконструируемую среду, которая восполняет жизнь предмета, интенсифицируя, тем самым, блоки неявно выраженной информации, притягивая неосознанные области, передавая телесными ощущениями знания поведения и мышления телом человека в пространстве при манипуляции с предметами.

Если объект движимый, то интересен сам факт действия и морфология производства его, например, металлических изделий, деревянных или технологически сложных вещей. Посетитель может прожить с ними в ситуации как делания, так и представления о форме, миропонимании, мифотворчестве культуры, создавшей данный предмет. Все это уже область взаимодействия с коллекциями археологов, дополняющее реконструкции. Таким образом, виртуальная платформа и интеллектуальная группа, создавая оцифрованную коллекцию музейных экспонатов, организуют научный посыл поиска, формируя русло исследовательских задач как для ученых, так и для любознательных, открывая свою самостоятельную реконструкцию или подвергая деконструкции смыслы оцифрованной «вещи».

Средовые, анимированные ситуации в виде пространственных коротких парадоксов – мультфильмов, помогают обрести потерянные эмоции, которые в интерактивной практике позволяют, обогатить понимание пробуждением пытливости в овладении знаниями в работе с памятью и культурным наследием. Это в дальнейшем позволяет проникать в объемное пространство культуры, которое наглядно будет разворачиваться из отдельных реплик вещей или коллекций в единый текст или концептосферу.

Подобная практика основана на отсутствии границ «музея» и интерактивном перемещении внутри тематических 3D коллекций, объединяя усилия различных институций, в единых виртуальных связях, что направит в русло познания методом компаративистики. Единственный способ работать с новыми территориями информации – это сделать доступным

то, что было скрыто физически – в запасниках или на витринах. Подобная обобщающая практика выстроит портрет региона с кочевой тюркской культурой, который обладает свободой и широтой охвата присутственного (цифрового) путешествия по разрозненным музеям, историческим объектам, раскопам, предполагая вход в еще одно направление – «seat of philosophy of nomads» (сайт философии кочевников, тюрков).

Таким образом, мы поставили проблему, описав демо-версию платформы, которая невозможна без участия государства как партнера, и описали виртуальные средства, которые определяют воспроизводство двух направлений: энвайронмент (от англ. environment – «окружающая среда») и променад (от фр. promenade – «прогулка»). Для первого вида имеет значение место и архитектура объекта, которое возводит каждого в статус демиурга, творящего свою историю. Если это кочевое жилище, то каждый его может собрать по алгоритму традиций и 3D опций. Посетитель на иллюстрации №3 может сам себя одеть, согласно инструкциям, в традиционную одежду невесты, жениха, воина. По иллюстрации №1 – зайти в различные жилища соседствующих кочевых народов – гэр, яранга, чум и пр. А создав квест, можно заглянуть и в поселения, торговые места обмена; обнаружить в степи метки пространства – обо, межа, камни и пр.; написать руническим письмом послание свои предкам. Изучая пространственные объекты в виде традиционного пространства быта, посетители осваивают номенклатуру правил поведения человека в среде тюрков, которая была регламентирована, что в виртуальном пространстве становится новой задачей передачи навыка. В соответствии со знаковой системой коммуникаций это предполагает обучение в игровой форме историческим культурным образцам.

Виртуальное пространство подвижно по своей сути и выступает удивительным инструментом проявления знаковой системы культуры, связывая и раскрывая коммуникативные функции с молодой наукой проксемикой – науки о поведении человека в пространстве и этологии как науки о поведении животных в окружающем их пространстве.

Новизна сюжета приготовленного виртуального маршрута будет заключаться, например, в раскрытии мира кочевника в его будничных перекочевках (коша) – в рамках традиционной культуры или в архаике или во времени современного философствующего неономада. Задача платформы раскрыть доселе неизвестные моделирующие свойства пространства культуры в практиках телесного переживания визитеров, создать постмодернистский коллажный текст в цифровой среде.

**Заключение.** Все большая важность сохранения феноменов традиционной культуры и национальных историй делает возможным конструировать общество и его архитектуру как будущее и то, как мы будем транслировать культурные ценности, позволит нащупать синхронизацию формообразующих рамок, знаний в новой шкале требований времени. История развития цивилизации – это принцип кодирования информации – как глобальный обмен и взаимодействие культур, где происходят коренные изменения в режиме реального времени. Положительный пример это изобретение печатного станка – как слом общественного уклада от Гуттенберга [15], который привел к взрыву массового образования. Вывдвижение этого массового сознания, создав предпосылки активного гражданского общества и очертив границы Global village, превратил мир в «глобальную деревню». Развитие средств стерео-визуализации документирования научных материалов выявит объемное и целостное отображение вопросов культурного диалога, сделав их широко доступными, санкционировав восполнение потребностей академических организаций в визуально – антропологических методах, дополняющих научных результаты, что будет фиксировать институция памяти – виртуальный музей и мы надеемся и виртуальный документогенез.

#### Примечания:

1. <https://earth-google.ru>.
2. Семиосфера // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т.1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александр, 1992. – С. 20.
3. Алексеева В. И. К. Э. Циолковский. Философия космизма. – М. : Самообразование, 2007. – 320 с.
4. Ұлы дала жауһарлары» сериясы. Ежелгі дәуір әдебиетінің антологиясы Бес томдық / Т1. Исламға дейіндегі әдеби жәдігерлер. Томды қурастырып баспаға дайындағадар: О.Д. Бекжан, Т.Е. Қыдыр. – Алматы: Evo press, 2019. – С 45.
5. Иллюстрации 1,2,3 см. Нурдубаева А.Р., Абдибекова А.Д. Виртуальный музей «кочевых культур»: Визуальные принципы представления артефактов // Материалы XXI ежегодной Республиканской научно-студенческой конференции. Студент и наука: взгляд в будущее. – Алматы: МОК, 2021. – С.116-121.
6. Касьянов В. В., Нечипуренко В. Н., Самыгин С. И. Социология. Учебное пособие / Под ред. Касьянова В. В. – Ростов на Дону: Изд. центр «МарТ», 2000. – 512 с.
7. Нурдубаева А.Р. Кииз уй: структура пространственности. Диссертация на соискание кандидата архитектуры. Москва 1998 г. Шифр: 18.00.01.
8. Музей компьютерного искусства (МОСА). <https://moca.virtual.museum>.
9. Виртуальная реальность и археологическая реконструкция: будьте там, тогда. MW17: MW 2017. <https://mw17.mwconf.org/paper/virtual-reality-and-archaeological-reconstruction-be-there-be-back-then-ullastret3d-and-vr-experience-in-htc-vive-and-immersive-room/>
10. Гонгало, Е.Ф. Феномен виртуальной реальности в философии. – М. Хейма / Е.Ф. Гонгало // Проблемы управления. 2010. №1 (34), – С.197 – 199.

11. Белосохов Д.Е., Бобков А. Е., Леонов А.В. Возможности 3D-визуализации для эффективного представления результатов научных исследований. <http://www.andreyleonov.ru / 2011/belosokhov-bobkov-leonov-2011.pdf>.

12. Музейное проектирование. Отв. ред. А.А. Щербакова, сост. А.В.Лебедев. – М., 2009. – 256 с.

13. Корольков А.А. Синтез культуры и науки в творчестве П.А. Флоренского // Философия, наука, техника. Препринт. – Л., 1989. – С. 26-29.

14. Флоренский П.А. Письмо к Н.П. Кисилеву // Флоренский П.А. Собрание сочинений – Париж, 1985. – Т.1: Статьи по искусству. – С. 365-368.

15. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника Центр, 2003. – С. 97.

### References:

1. <https://earth-google.ru>.
2. Semiosfera // Lotman Yu.M. Izbrannyye stati v trekh tomakh. T. 1. Stati po semiotike i topologii kultury. Tallin: Aleksandra. 1992., s. 20.
3. Alekseyeva V.I.K.E. Tsiolkovskiy. Filosofiya kosmizma., M.: Samoobrazovaniye. 2007., 320 s.
4. s 45. «Ulı dala jawharları» seriyası. Ejelgi dāwir ādebīetiniñ antologiyası Bes tomdıq. / T1. İslamğa deyingi ādebī jādigerler. Tomdı qurastırıp baspağa dayındağadar: O.D. Bekjan, T.E. Qıdır. Almatı: Evo press, 2019., 632 b.
5. illyustratsii 1.2.3. sm. Nurdubayeva A.R. Abdibekova A.D. Virtualnyy muzey «kochevykh kultur»: Vizualnyye printsipy predstavleniya artefaktov. Sbornik//Materialy XXI ezhegodnoy Respublikanskoj nauchno-studencheskoj konferentsii. Student i nauka: vzglyad v budushcheye., Almaty: MOK. 2021., s.116-121.
6. Kasianov V.V. Nechipurenko V.N. Samygin S. I. Sotsiologiya. Uchebnoye posobiye / Pod red. Kasianova V.V., Rostov n/D: izdatelskiy tsentr «MarT».2000., 512 s.
7. Nurdubayeva A.R. Kiiz uy: struktura prostranstvennosti. Dissertatsiya na soiskaniye kandidata arkhitektury. Moskva 1998 g. Shifr: 18.00.01.
8. Muzey kompyuternogo iskusstva (MOCA) <http://moca.virtual.museum/>
9. Virtualnaya realnost i arheologicheskaya rekonstruktsiya: budte tam. togda. MW17: MW 2017. <https://mw17.mwconf.org/paper/virtual-reality-and-archaeological-reconstruction-be-there-be-back-then-ullastret3d-and-vr-experience-in-htc-vive-and-immersive-room/>
10. Gongalo. E.F. Fenomen virtualnoy realnosti v filosofii M. Kheyma / E.F. Gongalo // Problemy upravleniya. 2010. No1 (34). S.197, 198, 199.
11. Belosokhov D.E., Bobkov A. E., Leonov A. V. Vozmozhnosti 3D-vizualizatsii dlya effektivnogo predstavleniya rezultatov nauchnykh issledovaniy. <http://www.andreyleonov.ru/2011/belosokhov-bobkov-leonov, 2011.pdf>.
12. Muzeynoye proyektirovaniye. / Отв.ред. А.А.Шчербакова. сост. А.В.Лебедев. М. 2009. 256 с.
13. Korolkov A.A. Sintez kultury i nauki v tvorchestve P.A. Florenskogo // Florenskiy P.A.: Filosofiya. nauka. tekhnika., Preprint., L. 1989. S. 26-29.
14. Florenskiy P.A. Pismo k N.P.Kisilevu // Florenskiy P.A. Sobraniye sochineniy / Svyashch. Pavel Florenskiy., Paris. 1985. T.I: Stati po iskusstvu. S. 365-368.
15. Maklyuen M/ Galaktika Gutenberga: Sotvoreniye cheloveka pechatnoy kultury. Kiyev: Nika Tsent. 2003. s. 97.



---

**Нуркатов Арнур Аристанович**, кандидат экономических наук,  
генеральный директор ТОО «KT Cloud Lab»:  
г. Алматы, ул. Курмангазы 112.  
E-mail: arnurnurkatov@gmail.com

**Nurkatov Arnur**, Doctor of economical sciences,  
CEO “KT Cloud Lab” LLP, 112 Kurmangazy, Almaty city.  
E-mail: arnurnurkatov@gmail.com

**Нурдубаева Асия Руслановна**, кандидат архитектуры,  
ассоциированный профессор. Казахская национальная  
академия искусств им. Т.К. Жургенова (КазНАИ).  
E-mail: 01nurasya@mail.ru

**Nurdubaeva Assiya**, candidate of Architecture,  
associated professor of Kazakh National Academy  
of Arts named after T.K. Zhurgenov (KazNAA).  
E-mail: 01nurasya@mail.ru

---

## Раздел IV.

# РЕКОНСТРУКЦИЯ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННОГО ТЮРКСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ

УДК: 721.007  
МРНТИ 03.61.00

**НУРДУБАЕВА А.Р.**

«ЛИЦО», «ЛИЦЕВЫЕ ПОВЕРХНОСТИ» И ТРАДИЦИОННАЯ  
СИСТЕМА ОРИЕНТАЦИИ ТЮРКОВ В ПРОСТРАНСТВЕ

Пространственность и структурность космогонической модели тюрков реконструируется с помощью устойчивой лексики в фольклоре, где образ «человека» развивается масштабом вселенского размаха, а сама Вселенная мыслится образами «человека», оставляя в речевой картине казахов след антропогонического мифа о взаимодействии пространств Вселенной. Предпринята попытка анализа лексических форм, отражающих пространственные представления, образ и меткость описания которых, вошло в общее употребление, сжимая мироощущение до понимания отношений поверхностей пространственных тел. Анализируемая группа устойчивой лексики использует телесные о-значения и «лицом» дарит поверхность всем вещам, которые, в свою очередь тоже начинают «смотреть» и «ориентироваться».

**Ключевые слова:** система ориентации в пространстве тюрков лицом, триничность, семиосфера, лицевые поверхности, структурирование «лицом», космогоническая модель тюрков.

---

## ASSIYA NURDUBAEVA

### «FACE», «FACIAL SURFACES» AND THE TRADITIONAL TURKIC SYSTEM OF SPATIAL ORIENTATION

The Turkic spatiality and structure of the cosmological model is reconstructed with the help of stable vocabulary in folklore where the image of a “man” develops on a cosmic scale, and the Universe is as an image of a “man”, leaving a trace of an anthropogonic myth about the interaction of the Universe in the speech picture of the Kazakhs. The analysis of lexical forms reflecting spatial images and the accuracy of the description has come into use compressing the worldview to an understanding of the relations of the surfaces of spatial bodies. The analyzed group of stable vocabulary uses body o-meanings and gives a surface to all things by “face”, which is also begin to “look” and “orient themselves”.

The analyzed group of stable vocabulary uses bodily o-meanings and with a “face” gives a surface to all things, which, in turn, also begin to “look” and “orientate”.

**Keywords:** Turkic system of spatial orientation by the face, trinity, semiosphere, facial surfaces, structuring by the “face”, cosmogonic model of the Turks.

---

Эпическая традиция пространственных представлений тюрков формируется в системе ориентирования во внешнем пространстве, которая исходит из направления лица человека к трем пространственным позициям: восходящему солнцу на восток, к полуденной стороне – на зенит солнца или юг; к Полярной звезде – на север и отдельно отмечается особая позиция верх-низ [1]. Жуз (от каз.яз.) – лицо (человека) и одновременно в среднеуйгурском языке лексема «лицо» мыслится как поверхность всего тела человека [2], что собирается образом лица человека, помечая облик увиденных вещей иконическим знаком и, в процессе смотрения выдавливая форму плоскости лица во вне, являя процесс именованного «лицом вещи», которая являет лицо без взгляда. Взгляд от лица, в описаниях и лексемах отделен как метафорический объект и мыслится в отрыве от материальной поверхности, которые отражаются в системе мироощущения и обмена образами, что излучает зависимость между движением внешнего мира как непрерывного экрана и возникающими

новыми геометрическими схемами-связями векторов взглядов в ориентационной модели тюрков. Векторные связи обоюдно обусловлены преобразованиями живого лица и снятого «лица», добавляя к ним инструмент – действие взгляда, который оживляет все видимые поверхности признаками жуз – изначальной поверхности, добавляя обратимость и зеркальность лица к внешнему миру, продляя взгляд в глубину пространства и закладывая моделирование первичного объемного мировосприятия.

Взгляд-движение от лица человека являет себя миру, «стреляет» фольклорными образами, которые используют логику такого понимания: обращенность вовне и перекрестные отношения возврата внутрь источника, «смотрящих поверхностей» в кинетической системе взглядов тела наблюдателя. Система «Лицо» в данном анализе представляется самостоятельной организацией пространства, которая реализуется в отношениях ориентационной модели кочевников: в двух ее реконструируемых позициях – в вертикальной, когда, стоящий человек обращает свое лицо-фигуру во внешнее на ориентиры планетарного масштаба – солнца, луны, звезд, а при условно горизонтальной позиции, обращенность осуществляется лицом от тела, распростертого на земле и, смотрящего в небесную даль. Ориентационно-пространственная деятельность замыкает свои векторы взглядов в систему геометрически замкнутых отношений пространства, отражая состояния объемности, сжатости, структурного подчинения элементов ориентационной модели.

Акт совмещения лица человека и лица земли становится действием ориентации по звездам во второй горизонтальной позиции, протягивая взгляд церемониально-ритуальным характером в направлении вверх-низ. Можно выделить качество – иметь и не иметь взгляд, где, освобождаясь от действия взгляда, лицо становится символом лица. Символ лица, в данном понимании, имеет оптическую структуру: поверхность лица – как первый слой или внешний образ, увиденного объекта, а символический пласт – это пространственный концепт «лицевой поверхности» и все привлекаемые речевые коннотации культурного осмысления. Символический перенос формирует – лицо земли, подразумевая идеи и обобщение понятий пространственной системы космогонического порядка, а операции абстрагирования значимых элементов окружающего пространства и перекрестный язык символов позволяет не явные и не проговариваемые метафизические идеи выражать в конкретно-наглядной форме как, например, жер жузы (каз.яз.) – лицо земли как первоплоскость и как содержание схемы пространства «лица». В нашем понимании в горизон-

те земли распростертое тело человека сливается с понятием гиперповерхности жер жузы, – являя собой объединение звукового и пространственного образа, где признак лица, отмечает окружающие предметы посредством лексем в значении передней части головы, как өң – 1. лицо, облик, лик, 2. оттенок, цвет, расцветка; тус – вид, внешность, масть и т.д., – все в понимании поверхностей объектов не одушевленного свойства, кроме многозначного – *жуз*.

Выделенная в ориентационной модели троичность пространства построения в обычной практике жизнедеятельности кочевников демонстрирует устойчивые качества смысло-порождения, где внутренняя логика ориентационной модели интерпретирует тексты культуры. Отношение пространственно-ориентационной модели к системной деятельности предполагает, что анализируемое семиотическое пространство ориентации в пространстве komponуется в целостность, как совокупность взаимозависимых объектов, обладающих свойствами знаков поддерживать целостность своего бытия в окружающем пространстве как семиосфера.

Семиосфера смыслов и выражений пространств, заключенная в речевой картине казахов демонстрирует архаичность, где суть реконструируемой концепции «лица» заключается в том, что в ней восполняется иррациональность и недоступность познания мира, принимающая тринарную дополнительность точек видения Мира.

Семиотические исследования представляют собой достаточно развитую систему познания пространственных представлений в различных аспектах воспроизводства текстов традиционной культуры в знаковой парадигме исследовательских задач, но вместе с тем, не существует единой научной системы, которая позволила бы установить универсальные законы для анализа пространства традиционной культуры и ее качеств – понятий пространственности в разных кодах культуры, что предусматривает поиск концептов, свойственных тюркской культуре, одним из которых является пространственно-ориентационная практика, реализуемая «лицом» и «лицевыми поверхностями». Пространственный аспект традиционного мировосприятия возникает с принципов космогонической модели мира, которая описывается образами в фольклоре, что позволяет реконструировать изначальные образы, где следы этих представлений сохранились в речевой картине казахов. Мировосприятие в исторических эпохах воспроизводило логику каждого из них и на какой-то момент делало его лидирующим в среде разных народов, что у тюрков не сохранилось в виде прямых текстов, но

имеет следы в лексических формах. Проблема понимания пространства и космогонические модели в культурно-антропологическом направлении на тюркском материале относятся к числу мало разработанных тем. Можно перечислить интересные исследования на материалах тюрков Сибири и Казахстана Б.А.Фролова, В.В.Евсюкова, И.Л.Кызласова, Е.А.Окладниковой, З.Самашева, Н.Бекбасар и др. Предприняты попытки реконструкции мировоззрения семиотическим методом – С.Кондыбай, А.Галиев, Н.Шаханова, зафиксировавших идеи конструирования мира в объектах погребальных комплексов, артефактах материальной культуры, текстах материальной и духовной культуры, собирающих по крупицам формообразование в целостность картины космогонического Пространства [3].

В данной работе основным материалом построения анализа являются лексические формы, фразеологизмы, фольклорные формы, которые позволили найти закономерности раскрытия пространственности и структурности текстов культуры. Их интерпретация позволяет выстроить пред-понимание, создавая синтез подвижной, динамической системы образов и их перекрестных ссылок, где они постоянно преобразовываются, приклеиваясь физически или лексически к позициям и действиям, что можно попытаться проинтерпретировать пространственным концептом «лица». В нашем анализе именно осмысление ориентационной модели позволяет рассуждать о геометрии пространственной системы тюрков, которая выработала специфические формы поведения и моделирования Первопространств, как например, при выборе места для кочевков и сбора кочевого жилища [4]. Основанием полагать, что пространственно-ориентационное поведение кочевников – это предположение о существующем методе освоения пространства, что можно считать системой, необходимо разобрать их качества – целостности и делимости на части. Так, внутренние отношения ориентации в открытом пространстве строятся по количественному принципу: «три и один», где «три» элемента – это пространственные направления восток, юг, север, которые демонстрируют подчиненные внутренние зависимости как «два» и «один». Так, можно выделить два направления от одного источника света – это восток и юг, как солярные объекты, образующих действия внутри дня. Элемент «один» противопоставлен и внутри трех, выше означенных элементов, представляя отличную по динамике позицию неподвижности северной Полярной звезды и ночь. Таким образом, обнаруживается структурная иерархия элементов в отношениях: «три и один», где три распадается как

«два и один». Наличие внутренних границ отношений элементов и их связей обосновывает геометрию траекторий небесных тел и системность. Признак системы как эмерджентность отношений элементов предполагает дублируемость именований, что выражается тремя пространственными позициями, как перенос с планетарного на телесный уровень – перед, право, лево, которые образуют кодировку пространственных отношений и, которые могут существовать в совокупном теломорфном состоянии, но не могут осуществлять ориентацию во внешнем мире без одного из этих элементов. Таким образом, пространственная ориентация тремя элементами – это состоявшаяся, внутренне структурированная пространственная система, которая не сводится к случайному набору элементов. Можно расчленить ориентационную систему на отдельные части, позиции, направления пространства, но каждое явление в отдельности, как например, направление оңтүстік – с казахского языка правый полдень, южное направление и солтүстік – левый полдень, северное направление, не позволят раскрыть понимание свойств всех совокупности ориентационных отношений кочевой культуры.

Пространственность такого типа взята из текстов эпитафий рунических надписей Орхона в посвящении Куль-тегину [5] как описание социокультурного пространства повествования, использующего обозначение *Juz* (Жуз) – лицо, являя собой не столько антропологическую категорию, но как ритуальное направление взгляда от лица человека по сторонам освоенного тюрками Мира. Моделирующая основа лица, как основа семиотического анализа предполагает номенклатурные единицы пространства и конструкты природы вещей, обнаруживая лицо и у земли, и у неба жер жүзі; көк жүзі.

Таким образом, означающее лицо воспроизводится для всех вещей, которые не существуют, вне субъекта и вне направленного на них взгляда, что прослеживается в речевой картине казахов. Многозначность означающего «лицо» демонстрирует длительное и осознанное именование первичного пространства трансдукцией в цепочке смысла порождения и символизацию такой деятельности, что сложилось не случайно и носит характер аналитической операции, перерожденной в религиозный канон, отмечая системную замкнутость пространство обозначения, что в дальнейшем распространилось и заложило социокультурную традицию выделения в исторический момент времени родовых границ и структурировании территорий кочевого образования как Кіші жүз – Младшая орда, Орта жүз – Средняя орда, Ұлы жүз – *Старший жуз или* Большая орда.

Выше выделенные три ориентационные позиции-взгляды в малой надписи, посвященной Культегину (33/34): «...впереди, к солнечному восходу; справа, (в стране) полуденной; назад, к солнечному закату, слева, (в стране) полнотной...», описание пространства, звучит как церемониально повторяющийся акт с устойчивыми направлениями, относительно ритуально поставленного тела, акцента на его передней части, и метафорическим взглядом-действием от него. Вектор, образуемый взглядом глазами в своей пространственной логике, спорит с привычной линейной перспективой и неподвижным местом наблюдателя в ней. В то время как три стороны света объединены однородностью системы: (восток+юг) + север или по-другому (солнце+солнце) + Полярная звезда, – все вместе это части космической мистерии, возникающей как видимые на не видимом *tanri* – небе – как на оболочке и панораме событий. Панорама, которая схватывает все пространство внешнего мира, перед которой стоит человек и, которая определяется минимальным количеством элементов – троичностью.

В двух ориентационных позициях горизонтальной – лежа и вертикальной – стоя, содержатся пространственные сюжеты, связанные с воспроизводством социокультурной нормы иерархии тюрок, которые оценивают все события с нулевой точки для всех событий, где организация и упорядоченность их друг по отношению к другу мыслятся как позиция преодоления, со спецификой языка определения ориентации и условным языком описания, что иллюстрирует ритуально-религиозный характер в акте делания Пространства.

Таким образом, стороны света дублируются понятиями «право», «лево», «вперед», заменяя их именованья, персонифицируя Пространство как пространственное тело, заявляя актуальность понимания статуса, иерархии, этики ситуаций, расположение этих понятий в пространстве повествования, и в историческом контексте. Надо отметить, что четвертая позиция существует независимо. Согласно реконструкции, предложенной И.В. Стеблевой для символических функций верха или «Неба», были характерны: «созидательная, покровительственная, распорядительная и карающая функции» [6], – все значения пространственно определяют Центр руководства Временем в Пространстве, определяя нумиозность явления, что по мнению Юнга К. предполагает скорее жертву нумиозности, чем её создателя [7]. Так, четвертая сила контролирует три пространственные позиции, обнаруживая пространственно-временное измерение Пространства и наличие единого поля обзора, где проис-



ходит трансформация одного пространственного образа в другой, заявляя тем самым полноценность организации Модели.

Целостность пространственного моделирования задается эгоцентрической системой ориентирования в пространстве, где восток – это то, что перед человеком, а правая его сторона – это одновременно и рука, и щека, а север – левая сторона также как рука, щека. Нужно отметить, важную позицию запада, которая находится за «спиной» повествователя сюжета, где, соответственно нет лица смотрящего, соответственно нет глаз, как и нет взгляда от них и, можно предположить, что повествующий занимает всю позицию являя ее центром видения. Все пространственные направления сторон света в такой системе существуют на условной проективной плоскости, где бытует условный пейзаж впереди, как присутствует признак лицевого образа, что хорошо обрисовала и представила О. Фреденберг: «...сценическая версия мимезиса – мнимая форма космических стихий света, воды, огня, воздуха в виде «персон» [8].

Знак лица становится и инструментом измерения, что можно понимать, как необходимость иметь метастабильность или устойчивые координаты, которые самостоятельно взаимодействуют – «стоят», «смотрят», относительно проективной плоскости в образе жер жүзі, – лица земли. Лицо земли во фразеологизмах являет собой устойчивость понятия гиперплоскости, с конструированной мерой абстрактности, воспроизводя пространственное понятие – «лица чего-либо».

Так, нам представляется, что существует ритуальное положение тела при ориентации в пространстве: от лица человека, стоящего на земле внутри системы трех сторон света, где на четвертой стоит он сам. Поэтому, отмечая особую позицию на западе (четвертую в четверичной системе сторон света), которая является возвратной от трех впереди располагающихся, что по нашему предположению она осуществляет единственное визионарное прозрение, построив взгляд-вектор на три позиции, собрав их в пучок и стянув в одну точку видения, как троичность, воспроизведенная от одного лица. Такое лицо становится единственной рамкой для трех направлений, являя точку отсчета и управления. Также, противопоставляя «слепую» позицию трем другим, система демонстрирует состояния как проявленное и не проявленное, применяя термины Рене Генона [9].

Непроявленность для лица на позиции запада характеризуется в тексте как направление назад. Пространственное тело наблюдателя расщепляется между эфемерностью позиции видящей и позицией видимой, изменяя природу взгляда вперед на одновременное владение ситуацией

назад, что возможно, если не принимать природу одномерности времени и пространства, что и позволяет временному вектору верх-низ (Небо-Земля) существовать отдельно, вне системы пространственных координат трех лиц, только объединяя их своим присутствием. Можно отметить интересную связь трехликости и религиозного догмата отраженного в искусстве Западной Европы и Руси, где существовала традиция изображения святой Троицы трехликими, с четырьмя глазами и тремя носами или трехголовыми, или смесопостасным ликами, как икон «Троица на престоле» и «Троица трехлика», характеризую визуальное понимание троичности как принципа в религиозном догмате христианства [10]. Можно видеть смену пространственной логики в другой культурной среде при распространении «Трехликого Бога», что окончательно было остановлено постановлением Священного Синода, принятое в 1722 году, расширив полномочия антитринитаристических течений в христианстве.

Пространственная триада ориентационной модели тюрков, komponуется как три луча от взгляда или от еще предвестия взгляда көз –глаз, который порождает действие көздеу – нацелиться (глазом); нысананы көздеу – целиться в мишень, а также 2) иметь цель; желать; стремиться; көздеген мақсатына жетті – он достиг намеченной цели, (букв. взять направление в сторону (глазами)). Таким образом, ориентирующейся человек производит действие глазом или буквально по-казахски это форма слитного состояния имени и глагола – глаздить. Глаз стреляет на три пространственные позиции, метафорически открывая вектором объемность пространства впереди, устанавливая визионарную глубину пространства. Так, мифопоэтического описания не сохранилось, но остался сам мотив волшебства, запечатленный в метафоре самостоятельного действия глазом.

Положение стоящего человека на позиции запада как созерцания, имеет характер возвратного самоотождествления в трех лицах: запад-восток-запад, запад-юг-запад, запад-север-запад, – трех сигналов, где западная позиция трансформирует тело наблюдателя, делая его лицом трех направлений, и лишь в одном вверх-низ направлении – теломорфным. Три лица отражения, возникают одновременно, если время будет присутствовать одновременно и на восходе солнца, и на позиции солнца в зените и на ночном небосводе на севере, что составит трехликость времени, сжимая пространство в слитное и целостное пространственное тело без разрывов, направленных лицами друг на друга. Можно сказать, что три пространства раскинуты перед наблюдателем, а время их присутствия осуществляется в единой позиции временной координаты-ма-

трешки. Позиция западного наблюдения мыслится центром истечения всех координат пространства, а обозначение *tanrı* координатой и отражением Центра на все объятый оболочке Вселенной или Периферией. По мнению С.М.Абрамзона понятие «*tanrı*» у древних тюрков предполагало целостное восприятие астральных представлений, равнозначного «Вселенной», как: «кун *tanrı*, *aj tanrı*, *tanrı jar*, свидетельствуя о нераздельности божеств неба и земли» [11]. Надо отметить в этой связи, что возникающая пространственная система упорядочивает каркас координатами солнца, луны, земли, а небесный *tanrı* осуществляет системную упорядоченность, целостность, контролируя развитие, в котором зарождаются динамические координаты кун *tanrı*, *aj tanrı*, *tanrı jar* – солнце, луна, земля, которые уплощаются или прилипают к оболочке.

Границы социокультурного пространства в мифических координатах Культегина, пройдя повествовательное структурирование системой, задаются еще и образами углов: (большая надпись 2): «...четыре угла (т.е. народы, жившие вокруг по всем четырём странам света)»; (29) «...живущие по четырём углам (т.е. странам света)». Можно отметить внутренние позиции в замкнутой системе, как известные стороны, которые возможно видеть только с одной позиции прозрения – запада: (малая надпись 2) «... Впереди, к солнечному восходу, справа, (в стране) полуденной, назад, к солнечному закату, слева, (в стране) полноточной, – (повсюду) там, (т.е. в этих пределах) живущие (букв. «находящиеся внутри») народы – все мне подвластны». Отдельно воспроизводящаяся четвертая ориентационная позиция верх-низ, руководит всем пространством и границами своего влияния: (Большая надпись 10/11): (Но) вверху Небо тюрков и священная Земля и Вода тюрков (т.е. Родина) так сказали», «...Небо, руководя со своих (небесных) высот отцом моим...». Таким образом, можно отметить, что существуют две позиции руководящего центра на западе – на проективной сцене и на Небесной поверхности.

Запад как позиция завязанная с пространством периферии открывает центр, образуя центрическую систему координат, при этом не имея именованья себя, а Небесный локус всевидящего окружения верха охватывает все стороны и запад, в том числе, со всех мыслимых сторон, приводя все координаты к однородному знаменателю – кун *tanrı*, *aj tanrı*, *tanrı jar*, – солнце-небо, луна-небо, небо-земля, посредством однородного состояния, демонстрируя целостность оболочки – *tanrı*.

В перечисленных признаках пространственной системы можно видеть выборку из множества неоднородного пространства и времени.

Можно понимать так, что субстанциальная концепция ориентации в установках Пространства и Времени выступает уже как модель, где пространство и время мыслятся обособленными. Схождение всех лучей в одной точке предполагает обратную перспективу от панорамного пространства – лица внешнего, которое направлено возвратными лучами внутрь человека көз жету (букв. – дойти до глаз (до конца)). Такую возвратную ситуацию охарактеризовал П. А. Флоренский «...являет собой обратную перспективу, что духовно передает связь с миром символических образов и воплощает сверхчувственное сакральное содержание в зримой, но лишённой материальной конкретности форме» [12]. В понимании логики линейной перспективы центральный взгляд-луч без преломления от дополнительных объектов ориентирования идет к уходящему объекту углом и это другая пространственная и исторически обусловленная пространственная модель. Таким образом, происходит объединение трехлучевой системы в панораму, сводя элементы системы в смежность единой поверхности пространства. Все вектора взглядов Центра мыслятся отдельными началами с продолжениями как глазами-отрезками в пространстве, превращая процесс смотрения вектором – көз айырмау (букв. не отделять глаз) – что в конечной точке, сжимается в плоскость көз түну, (букв. глаза отстоялись), где качество глаз как түну – идиоматически это еще и прозрачность, Глазами, застывшими в конце взгляда выхватывается картинка из панорамы внешнего как двойник лица, но в пейзажной картинке периферии.

В надписи, посвященной Культегину существуют «углы пространства», и их четыре как границы между пейзажными картинками, заявляя интервалы между направлениями сторон света. Таким образом, три направления на периферии от источника взгляда имеют четыре угла между статическими позициями, предъявляя возможность исчислять, закладывая числовые отношения системы, как «три и четыре», где углов четыре, а позиций три, т.к. четвертая позиция запада совпадает с невидимой позицией запада.

Можно сказать, что пространственная система существует в сжатой и в развернутой картине и все элементы сторон света мыслятся как формулы «три и один», где «три» – это разнонаправленные пространственные вектора – восток-юг-север, а «один» – вектор с постоянным абстрактным направлением – как только шкалой удаления времени. Переходы в таких регистрах существуют, меняя вектор от пространственного направления к его сущности, ощущая прерывистость бытия.

По логике ориентационной модели: троичное Пространство как новое образование, разворачивающееся перед наблюдателем с позиции Центра (запада) – есть основа системы, которая демонстрирует взаимозависимость объектов панорамы Периферии и Центра как «три и один». Можно выделить несколько кругов кодирования или о-значение пространства от человека – первый круг от поверхности тела, – право, лево, верх, назад; второй дальний план ориентации на планетарные траектории движения светил с проекцией их или склейкой со сторонами света «лицом», – как солтүстік – левый полдень и оңтүстік – правый полдень; а третий круг понятий – это абстрактный, как геометризированные схемы отношений и обобщенные формы в числовых выражениях, переходящие в категории пространства –1,2,3,4,7 и т.д.

Сакральность координатной сетки в трех направлениях в виртуальном пространстве только подразумевается, т.к. сюжет такого поведения в пространстве имеет звуковой образ лексем в описании первооткрытия Пространства лицом и взглядом в социокультурной картине тюркского общества, отраженной в надписи Культегину. В такой системе фиксируются и объединяются два солнца, один – восход, и второй – на самой высокой точке юга, характеризуя слияние как однородность и расщепление одного и того же объекта на две позиции внутри дневных событий. В противовес этому существует связь позиций юга и севера, света и тьмы, объединяя в одну целостность непостижимую зеркальность пространств как акта сакрального. Внутренние этапы процесса расширения системы претерпевают превращения или всегда содержат в себе эту тенденцию, которая может быть реализована при определенных условиях.

Вся система пространственной ориентации в своей условной целостности замкнута на себя и ни конца, ни начала она не имеет. Если рассмотреть вторую ориентационную позицию, которую можно осуществить только лежа на земле, – на поверхности «лица земли», что выше упоминалось в среднеуйгурском языке – кишй сағрысй йўз – «оболочка (шкура) человека – его лицо» в словаре Махмуда ал-Кашгари, где метафорой пространства выступает сағры – шкура, как оболочка любого предмета, и там же йир сағрысй – оболочка верхний слой земли, *сырая кожа*, что иллюстрирует и мотив зоомифологии.

В самых древних мифопоэтических системах присутствие большого зверя величиной со вселенную и ритуальный характер использования сырой кожи на земле, являет церемониальное мирозерцание, как становление большого Пространства телом животного, растением

или природным пейзажем, что отражено в эпосе, загадках тюркских народов, где отдельно возникают части такой вселенной – Центр – пуп, отраженный в устойчивом выражении – кіндік кескен жер (букв. отрезанной пуповины земля, родные места), Периферия отверстие входа в замкнутое пространство – это рот в загадке про жилище и дракона [13], а также шея – фразеологическая единица, как жер мойны алыс (букв. далеко – на шее земли) характеризую невидимые позиции жер. Так, «лицевая поверхность» не имеет границ, как только визионарные, пропадая, которая теряется за горизонтом взгляда, определяя эту ограниченность дальнего плана.

Существует большой пласт литературы о земле как о матери в разных культурах мира: индийской, китайской, египетской и пр., в алтайской сохранилось прямое указание на мать-землю «как эне» при сотворении мира. Также можно видеть параллельно фольклорные мотивы доктрины телесного воскресения, вошедших в повествования христианства, что можно косвенно понимать, как границы жизни и смерти и «проявленности» первичной материи. Такой же мотив поглощения и выхода присутствует и в ритуале ориентации, когда после акта воссоединения с землей или по-другому мгновенной «смерти», в позе растворения в материи вселенского масштаба наблюдатель пространственно осознает спиной свое обновление, как новое воплощение, как воссоздание духа, что соответствует физическому оживлению или возрождению природы, своего рода метаморфозы, в результате которой проявляется пространственное тело Вселенной. Это новое тело определенным образом связано со старым телом, в чем-то ему тождественным, но перестроенном по другой временной парадигме, демонстрируя признак присутствия диахронной глубины в памяти, являя помыслимое символическое время в пространстве, как происхождение телесного из иного его бытия.

Таким образом, можно понимать, что во второй ориентационной позе акт визионарного осмысления пространства осуществляется «лицом-телом», а сама поза на земле становится иконическим знаком, а лицо человека сливаясь с поверхностью «лица земли» образует с ним бесконечное «гиперлицо» земляной оболочки Мира, которая не имеет пространственных границ. А небесное, по мнению некоторых тюркологов прежде являло божественную ипостась в пратюркской форме [14]. Иконические знаки «лица» и «лицевой поверхности» не только синхронизируются в ритуале открытия первопространства, но они постоянно взаимодействуют как живое и не живое; со взглядом и вне его действия, а

их пространственный диалог – один из существенных аспектов культурного присвоения миру знаков, что позволяет говорить о семиосфере [15].

Наличие постоянной «диахронной глубины» пространства – это система произошедших пространств-направлений в памяти, что как признак позволяет видеть одновременность и много временность явлений в одной системе пространства.

Две ориентационные позиции – вертикальная и горизонтальная предполагают взаимно обусловленную передачу информации о внешнем мире, замыкаясь они меняют осмысление всей системы, сводя всю периферию в рамку обобщенного «лица», которое осуществляет целостность системы, развивая понятие о троичности как о сжатой информационной матрице. В «Книге гаданий» существует «три бытия (мира)», что наталкивает на мысль, не о трех пространствах по вертикале [16], а о трех разных пространствах Вселенной в разных состояниях времени в одном пространстве.

Ориентационную модель можно назвать самостоятельной практикой мышления, которая демонстрирует внутреннее отстранение от многообразия Мира, формулируя бесконечность и конечность пространства в одной системе, определяя символическую игру своими частями – «лицами», в географических, локальных (ландшафтных) и планетарных масштабах, которое используют означающее – бет – акустический образ лица по форме заимствованного слова из персидского языка – лицо человека, что характеризует ее преемственность в структурных составляющих, как и у лексемы жуз. Например, акпет – «белолицая» гора, которая одна из первых освещается солнцем в гряде Баян-Аульских гор и является наивысшей точкой географической поверхности; также характеризуются и соляные ориентиры – айдың арғы беті – невидимая сторона (лицо) Луны и др. Образы бет выступают калькой многозначного жуз, которое уже является результатом исторического расширения единицы наблюдения пространства. В тюркских языках существуют фразеологические единицы, которые возникли во времена еще до проявления самостоятельности языков как кыпчакской и огузской групп. Все приведенные образные выражения возникали согласно правил грамматики и логики тюркского языка, демонстрируя богатое семантическое развитие символа лица: – бет қою – буквально положить лицо или следовать по определенному курсу; направляться; намереваться. В таких выражениях видно сжатие материальности до слоя поверхности объектов пространства в направлениях, где определенной лексемой – жуз кабат – много-

кратно; много раз; не раз, а букв. много слоев (лиц) можно выразить множество; также жері қатты болса, *малы сүтті болады* – буквально, если у земли достаточно слоев, то и у животных молоко будет, или если благодатная земля, то и у коровы будет много молока.

Слоев сакральной числовой модели, структурирующей космогоническую модель – «7» и ее пластов как оболочек по умолчанию: жеті жұрт өткен жер – древняя земля или (букв. территория, где обитали семь стойбищ) жеті қабат жер астында – под семью слоями земли, – далекое, недостижимое. Семиричность счета имеет символьную форму измерения пространства эпического размаха и удаленность от тела ориентирующегося, что ставит в ряд описаний невидимого истоки жанровой зарисовки, но мыслимого уже в абстрактных категориях и схемах Пространства, воспроизводя космогонические представления об оболочках и слоях внешнего Мира. Далекость, невидимость мира имеет границы – шет жер – чужбина (букв. окраина земли), неосвоенная земля или в обмене качествами жердің шеті (букв. земли край, край света), где шет – это еще и угол, кромка, поэтому края освоенного пространства – это углы.

Знак «лицо» может иметь естественные границы, как и у своего прототипа лица человека: в виде щек, сторон, боков. В нашем случае при многократности наслоения одного и того же признака, в отсутствии живого, действующего взгляда образуется многоэтажная конструкция того, что имеет границы и является по умолчанию частью первоначального слоя – жер жүзы, но которая может и растворять границы в бесконечность «лицевой поверхности». Такое качество первоначального образа земли может быть понято только теми, кто обладает специфическими знаниями в области ориентации на открытой местности, имея мироощущением пространственную модель, обозначая символическим языком визуальные операции, устанавливая каждый раз целостность внешнего мира, или такое количество минимальных связей, какое они внутри системы способны образовывать. Таким образом, при всем многообразии обозначений поверхностей, мышление именно «лицом» у тюрка кочевника выступает дешифратором символа «лица земли» и по такой схеме конструируется направление к чему-то: – бетке алу – буквально «держаться лица или держаться курса; держаться направления»; жердің беті (букв. поверхность вообще, лицо земли или поверхность Земли). Вышеприведенные примеры демонстрируют полное совпадение знаковых функций бет персидского языка с более древним звуковым образом жүз, которое имеет более широкое поле сем и раскрывая архаичный этап антропогенетического мифа.



Образы и фольклорные мотивы, связанные с «лицом», служат наилучшим свидетельством способности к религиозному творчеству и определению первопространства как мифологического, так и религиозного, что имеет место быть в отправлении ритуального поклонения древними хазарами матери земле, у которых были обряды почитания и принесения жертвоприношения земле и воде, с распеванием «гимнов земле» [17].

Существует выражение алғашқы бетте (букв. изначальное лицо или в первое время); алты айдың жүзінде (в течение шести месяцев) лексическая конструкция трансформируется из пространственного во временной фактор для знака движения, что можно увидеть и в других конструкциях: – барған бетте – как только, доехал (букв. на «лице» или «лицом»); – келген бетте – как только приехал (букв. на «лице» или «лицом»), где опускается описание невидимого действия, оставляя результат. На основании приведенных лексических форм можно понять, что существуют пространственные схемы поведения в любом житейском и мировоззренческом аспекте и, возникающий при этом глубинный уровень мышления не поддается изменению во времени, дрейфуя по всем функциям этого явления, передавая неизменяемую схему понимания поверхности, слоя, плоскости, которая существует как состояние в пространстве.

Всю поступающую информацию человек спускает на уровень межличностной коммуникации, порождая интересубъектность, как отношение двоих, где изначальное «лицо» превращает все окружающее в самообращенное «Я». Оно устремлено в свое, но другое – природное и неодушевленное, что превращает это другое в возможность стянуть окружающее, оборачивая это в операцию смыкания знаков поверхностей живого и мертвого, как субъектно-объектная складка у Мерло-Понти [18]. Как следствие – тип символического осмысления окружающего пространства и актуализацию таких сигналов, которые в неодушевленном мире реагируют как одушевленные.

Выделим два основных предположения в понимании пространственной складки философом – это действие как разрыв, пустота и как неразрывное сгибание, что дополняет восприятие пространства «углов» в традиционное проведение в жизнь. Непрерывность внутреннего перехода, одушевленного в другое – неодушевленное как складки, относится к внутренней, эндогенной памяти материи или архетипам и состояниям еще нерасчлененности Мира. Знак «лицо» расщеплен на абсолютные автономности, смотрящие и застывшие части – глаза, рот, являя схематические состояния отверстий и поверхностей.

Телесные признания моделирующей логики предполагают и самоосознание, – смотрящий отпечатывается в другом и второй смотрящий опознает первого, закрепляя за собой в возвратном отношении первенство в воспроизведении формы от лица, что порождает центробежность направлений друг к другу и проявляющуюся пространственную симметрию как зеркальность. Это отсылает к функционированию такого мотива в близнечных мифах [19], [20], содержащих взаимодействие по типу соперничества двоих, их союз, убийство, как поглощение и мотив двуличности близнецов, которые могли иметь одно тело с двумя лицами и даже больше, характеризуя и оппозиции. Существует визуальный парадокс: переход и слияние противоположностей – күні караң (букв. дни тёмные), т.е. не знать радости, сочетание света и тьмы, двунаправленных состояний в одних границах. Порождение самих близнецов в эпосах мыслилось в полубожественной природе и обычной смертной, что как признак прослеживается во всех дуалистических системах.

Если рассматривать лексему действием лицом как буквенной структурой текста, то грамматическая конструкция иллюстрирует удвоение процесса «смотрения», разрушая целостность знакового текста «лица» на автономные эстетические черты: жүзбе-жүз – лицом к лицу; что выступает калькой выражения бетпе-бе – лицом к лицу; ауызба-ауыз – ртом к рту; мен онымен ауызба-ауыз сөйлестім – букв. я с ним говорил ртом к рту; көзбе-көз – с глазу на глаз; көзбе-көз әңгімелесу – беседовать с глазу на глаз, букв. из глаз в глаз беседовать. Целостность явления представляется как спаянность всех ртов – ауызбірлік – сплоченность, единство, давая структурирующую роль – отверстию. Лицо здесь построено по формуле грамматического удвоения семантической связи: глаз, рта, лица, что выглядит как явления зеркального повтора, где лексический порядок слов в композиции нового состояния порождает и удвоенные пространственные образы. Известно еще одно исходящее пространственное значение – вровень с поверхностью; полный (о содержимом посуды), где бетпе-бет болу – быть вровень с поверхностью (о содержимом посуды); быть полным до краев; – беттестіру – соответствовать друг другу лицевой стороной (о плоских предметах).

Таким образом, речевыми формулами мыслится пространственное действие в сжатом пределе дистанции, до слияния, интуитивно достигающих возможных границ. В такой модели возникает состояние «лицом к лицу» и вечное непреодоленное состояние последнего препятствия. Зеркальная парадигма замыкается в своем признаке и ищет поверхность

от себя, являясь частным случаем понятия земли жер – оболочки. Отношения в замкнутой системе пространственной оболочки, предполагает сферичность внешнего окружения: – жер түбі – даль, (букв. дно земли). В такой редакции имеется обозначение видимой дали, которая оканчивается где-то в обозримом от наблюдателя дне, предполагая, что-то, организованное по принципу объемного взгляда-сосуда, характеризуя невидимую оболочку, которая организована по центрическому принципу, вне ситуации Центра наблюдения, что говорит, что у каждой вещи есть своя система лицевого воспроизводства. Можно наблюдать пространственное деление разных систем: взгляд наблюдателя во внешнее и это описанная ориентационная система из точки фокуса внутри человека; также и человек, может мыслится и вне событий, и иметь фокус, как «полный сосуд», и третий фокус – это свернутое во внутрь, то, что исходит изнутри человека, где земля – изначальное «лицо» становится уже неодушевленной частью – «местом» с той же лексемой жер – земли, но уже на теле человека, образуя единение понимания в оболочках внешнего мира и оболочки тела человека. Так, в переносном значении употребляется конструкция ауыратын жер – место (земля), где болит (на теле человека); сау жері жоқ – живого места (земли) на нем нет (все тело болит). Существует формула эпического значения земли, которая трактуется как изначальный неизменяемый образ тела: жер жузынде бір өзі – единственный в мире, буквально: на лице земли (существует) один, *как* сам, самость, что характеризует взгляд из вне системы.

Можно сделать вывод о том, что в казахском языке, описывающем каждодневные формы жизни, существуют различные языковые области, которые отличаются друг от друга лексиконом, фразеологией и правилами воспроизводства. Однако область охвата абстрактных вещей в описании «лица», «лицевых поверхностей» сохранили категории пространственности уровня космогонических систем, сохранив изначальность представлений о перво-Пространстве, которое как церемониальное действие просуществовало длительное время и воспроизвелось в форме социокультурного ритуала и, сопровождающих его устойчивых выражений. Это позволяет выстроить внутреннюю логику пространственно-ориентационной модели древних тюрков. Троищность пространство построения в обычной практике жизнедеятельности кочевников [21] есть условие смыслопорождения, где без реконструкции внутренней логики ориентационной модели невозможна интерпретация текстов культуры. Суть реконструируемой концепции «лица» заключается в том, что в ней восполняется иррациональность

и недоступность познания мира, принимающая троичность структуры как дополнительную точек видения Мира. Отнесенность модели к системной деятельности предполагает и то, что анализируемое семиотическое пространство завязывается в системных связях, komponует целостность пространственную и аксиологическую ценность многообразия деятельности человека, как материальных и духовных проявлений, как структурная иерархия смыслов кочевого общества.

#### Примечания:

1. Кононов А.Н. Способы и термины определения стран света у тюркских народов. // Тюркологический сборник – М.: Восточная литература, 1974. – С. 73.
2. Махмуд ал-Кашгари. Диван Лугат ат-Турк / Перевод, предисловие и комментарии З.-А. М. Ауэзовой; индексы составлены Р. Эрмерсом. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – С. 396. – № 2406.
3. Львова Э.Л. Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманов М. С. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. В 3-х томах. Новосибирск: 1987-1990. – С. 34, 56, 77, 98.
4. Нурдубаева А.Р. Кииз уй: структура пространственности. 18.00.01. диссертация кандидата архитектуры. – М., 1998. – 163 с.
5. Малов С.Е. Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования. – М.-Л.: Изд. «Академии наук СССР», 1951. – С. 38 (452 с.).
6. Стеблева И.В. К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы / И.В. Стеблева // Тюркологический сборник. 1971. – М.: Наука, 1972. – С. 120.
7. Юнг К. Архетип и символ. – М., 1991. – С. 178.
8. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 65.
9. Генон Р. Множественные состояния бытия / Традиционные формы и космические циклы. М., 2012. – С.69.
10. Троица / А. И. Кырлежев // Новая философская энциклопедия: в 4 т. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Мысль, 2010. – С. 1743.
11. Абрамзон С.М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи / С.М. Абрамзон. – Фрунзе: Кыргызстан, 1990. – С. 232.
12. Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Избранные работы по искусству. – М.: Наука, 1996. – С. 50
13. Алтынсарин И. Полное собрание сочинений. – Т. 3. –Алма-Ата, 1970. – С. 70.
14. Дыбо А.В. Лингвистические контакты ранних тюрков. Лексический фонд: пратюркский период / А.В. Дыбо, Российская акад. наук, Ин-т языкознания. – М.: Восточная литература, 2007. – С. 67.
15. Семиосфера // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. – Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 20.
16. Каменные письмена. Древнетюркская поэзия VI—XII веков / Сост., пер., лит. обр. А. В. Преловского. – М.: Новый ключ, 2005. – С. 56.
17. Кляшторный С.Г. Мифологические сюжеты в древнетюркских памятниках / С.Г. Кляшторный // Тюркологический сборник. 1977. – М.: Наука, 1981. – С. 123.
18. Мерло-Понти М. Знаки. – М.: Искусство. 2001. – С. 76.
19. Близнечные мифы / Иванов В. В. // Мифы народов мира: Энцикл. в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. – 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – Т. 1: А-К. – С. 174-176.
20. Котов В. Г. Башкирский эпос «Урал-батыр». Историко-мифологические основы. – Уфа: Гилем, 2006. – С. 98.
21. Нурдубаева А.Р. Кииз уй и традиционные анималистические образы // Анималистический код казахской культуры в диаграммах эпох. Сборник: Казахский НИИ культуры. 2016. – С. 169-183

**References:**

1. Kononov A.N. Sposoby i terminy opredeleniya stran sveta u tyurkskikh narodov. // Tyurkologicheskii sbornik. M.: Vostochnaya literatura, 1974. s.73 (123 s.)
2. Makhmud al-Kashgari. Divan Lugat at-Turk / Perevod, predislovie i kommentarii Z. – A. M. Auezovoi; indeksy sostavleny R. Ermersom. Almaty: Daik-Press, 2005. s.396. № 2406 (1288 s.)
3. L'vova E.L. Oktyabr'skaya I.V., Sagalaev A.M., Usmanov M. S. Traditsionnoe mirovozzrenie tyurkov Yuzhnoi Sibiri. V 3-h tomakh. Novosibirsk: 1987-1990. S 34, 56, 77, 98.
4. Nurdubaeva A.R. Kiiz ui: struktura prostranstvennosti. 18.00.01. Dissertatsiya, kandidat arkhitektury. M., 1998. 163 s.
5. Malov S.E. Pamyatniki drevnetyurkskoi pis'mennosti. Teksty i issledovaniya. – M., Leningrad, Izd. «Akademii nauk SSSR», 1951. s.38 (452 s.)
6. Stebleva I.V. K rekonstruktsii drevnetyurkskoi religiozno-mifologicheskoi sistemy / I.V. Stebleva // Tyurkologicheskii sbornik 1971. M.: Nauka, 1972. s. 120. (226 s.)
7. Yung K. Arkhetip i simvol. M., 1991. s. 178. (304 s.)
8. Freidenberg O.M. Poetika syuzheta i zhanra. M.: Labirint, 1997. s.65. (448 s.)
9. Genon R. Mnozhestvennye sostoyaniya bytiya /Traditsionnye formy i kosmicheskie tsikly. M., 2012. s.69 (256 s.)
10. Troitsa / A. I. Kyrlezhev // Novaya filosofskaya entsiklopediya: v 4 t. 2-e izd., ispr. i dop. M., Mysl', 2010. s.1743 (2816 s.)
11. Abramzon S.M. Kirgizy i ikh etnogeneticheskie i istoriko-kul'turnye svyazi / S.M. Abramzon. – Frunze: Kyrgyzstan, 1990. s.232. (480 s.)
12. Florenskii P.A. Obratnaya perspektiva // Florenskii P.A. Izbrannye raboty po iskusstvu. M.: Nauka, 1996. s.50
13. Altynsarin I. Polnoe sobranie sochinenii. T. 3. Alma-Ata. 1970. s.70. (230 s.)
14. Dybo A.V. Lingvistichekije kontakty rannikh tyurkov. Leksicheskii fond : pratyurkskii period / A. V. Dybo; Rossiiskaya akad. nauk, In-t Yazykoznanija. M.: Vostochnaya literatura, 2007. s. 67. (222 s.)
15. Semiosfera // Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i v trekh tomakh. T. 1. Stat'i po semiotike i topologii kul'tury. Tallin: Aleksandra, 1992. S. 67.
16. Kamennye pis'mena. Drevnetyurkskaya poeziya VI—XII vekov / Sost., per., lit. obr. A. V. Prelovskogo. M.: Novyi klyuch, 2005. s.56 (156 s.)
17. Klyashtomyi, S.G. Mifologicheskie syuzhety v drevnetyurkskikh pamyatnikakh / S.G. Klyashtomyi // Tyurkologicheskii sbornik 1977. M.: Nauka, 1981. s. 123.
18. Merlo-Ponti M. Znaki. M.: Iskusstvo. 2001. s. 76 (276 s.)
19. Bliznechnye mify / Ivanov V.V. // Mify narodov mira: Entsikl. v 2 t. / gl. red. S. A. Tokarev. 2-e izd. M. : Sovetskaya entsiklopediya, 1987. T. 1: A—K. s. 174—176. (536 s.)
20. Kotov V. G. Bashkirskii epos «Ural-batyr». Istoriko-mifologicheskie osnovy. Ufa: Gilem, 2006. s. 98. (408 s.)
21. Nurdubaeva A.R. Kiiz ui i traditsionnye animalisticheskie obrazy. //Animalisticheskii kod kazakhskoi kul'tury v diagrammakh epokh. Sbornik. Kazakhskii NII Kul'tury. 2016. s.169-183

**Нурдубаева Асия Руслановна**, кандидат архитектуры, старший преподаватель, ассистент профессора Казахской национальной академии искусств им. Жургенова (КазНАИ), факультет Дизайна, г.Алматы. E-mail: 01nurasya@gmail.com

**Nurdubaeva Asiya**, PhD in Architecture, Senior Lecturer, Assistant Professor at the Kazakh National Academy of Arts named after Zhurgenov (KazNAI), Faculty of Design, Almaty. E-mail: 01nurasya@gmail.com

УДК 398

**ФОМИНА В.А., НУРДУБАЕВА А.Р.****ПРИНЦИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННО-СТРУКТУРИРУЮЩЕЙ СИСТЕМЫ «ЛИЦА» В ФОЛЬКЛОРЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ**

На основе данных тюркского фольклора рассматриваются и анализируются ориентационные функции «лицевых» поверхностей, «лица», а также рассматриваются антропоморфные свойства планетарных поверхностей. Исследование включает материалы татарского, якутского, чувашского, алтайского фольклора. На сюжетах тюркских сказок рассматривается концепция моделирующей основы «лица», выявляются и подвергаются структурному анализу упоминания лица. Задачи исследования предполагают структурный анализ лица как пространственной модели; сравнение лица с планетарными поверхностями и антропоморфные характеристики указанных поверхностей в описательных выражениях и географических характеристиках тюркских языков (казахский, якутский, татарский, алтайский и др.). Выводы фиксируют наличие связи «лицевых поверхностей» с пространственным ориентированием, в том числе описывается принцип антропоморфности, применяемый к поверхностям планетарного характера. Это подтверждает роль «лицевых поверхностей» как основополагающих в пространственном миропонимании тюрков.

**Ключевые слова:** тюркский фольклор, ориентационная система, миф, антропоморфность, кочевая культура, семиотика, пространственное ориентирование, пространственность.

---

**FOMINA V., NURDUBAEVA A.,****THE SPATIALLY STRUCTURING SYSTEM PRINCIPLES OF THE «FACE» IN THE FOLKLORE OF TURKIC PEOPLES**

On the basis of data taken from the Turkic folklore, the orientation functions of the «front» surfaces, the «face» are considered and structurally analyzed, as well as the anthropomorphic properties of planetary surfaces are considered. The research deals with the material of the Tatar, Yakut,

Chuvash, Altai folklore. On the material of the Turkic fairy tales, the concept of modeling basis of the «face» is considered, identified and subjected to structural analysis. The objectives of the research are in the structural analysis of the face as a spatial model; comparison of a face with planetary surfaces and anthropomorphic characteristics of these surfaces in descriptive fixed expressions and geographical characteristics of the Turkic languages (Kazakh, Yakut, Tatar, Altai, etc.). The conclusions record the presence of a connection between «facial surfaces» with spatial orientation, including the description of anthropomorphism principles, which is applied to surfaces of a planetary nature. This confirms the role of «facial surfaces» as fundamental in the spatial understanding of the Turks.

**Keywords:** Turkic folklore, orientation system, myth, anthropomorphism, nomadic culture, semiotics, spatial orientation, spatiality.

---

В исследованиях структурного, семиотического характера анализируется концепт пространственности в широком смысле, понимаемом как «лицо» или «лицевая поверхность». Они были проанализированы предыдущими исследователями тюркского миропонимания и культуры построения жилища. Мы, в свою очередь, уделяем внимание отражению обозначенных понятий в фольклоре.

Понятие «лицо» сложилось в результате планетарного понимания ориентационной системы тюрков-кочевников (Кононов А.Н., Сембин М.К., Нурдубаева А.Р.). Оно отразилось во фразеологических конструкциях, что также зафиксировано во вторичных моделирующих системах и прослеживается при построении пространственности жилища кочевых тюрков – кииз уй [1, 28]. Необходимо отметить, что «лицевая» система как моделирующая в своей основе говорит о пространственных отношениях и обладает принудительной силой соотносить все поверхности с первоповерхностью вообще, как «лица земли» – «жер жузы» (на казахском языке), и в этой системе ориентированная «поверхность-лицо» не существует вне взгляда и вне субъекта [1, 30].

На основе вышеупомянутых исследований нами было выделено упоминание «лица» в сказках, в которых присутствует преобразовательная функция «лица», такая как смена или повреждение «лица» как объекта, а само повествование держится и вращается вокруг пространственного сравнение лица со светилами. Оно характеризуется как «луноликость», в сказках делится на 2 части; выступает как злой двойник или

две противоположности. В них повествуется о поверхностях-близнецах; об оживлении неживого объекта или превращении живого объекта в неживой (человек из коры дерева и др.); о переодевании/перевоплощении в другое существо/человека и обратно (также смена пола); о множестве голов (лиц).

Есть сказки, оперирующие действием «провалиться под землю», «войти в землю»; с сюжетами связи женских образов и имен с «лицами светил». Выбранные границы исследования относятся к произведениям татарского, чувашского, алтайского, якутского фольклора, в которых привлекаются примеры работы с образами как первоповерхностью, имеющей ярко выраженный антропоморфный характер: а) «лицо земли», луноликость; б) смена/замена/повреждения лица.

Концепция моделирующей основы «лица» имеет подтверждающую основу в географических характеристиках, что отмечено в словарях: казахский «бет әлпеті» – черты лица; переносное значение – направление, «бет алу» – держать курс, направляться; «бетке ұстау» – держаться курса, держаться направления, применяется в описанию горизонтальных поверхностей. А в близких тюркам культурах народов, зафиксировано выражение: «дэлхэйн нюур» (буряты) – лицо земли (буквально лицо мира); «дэлхэйн шарай» – лик земли (буквально лик мира). В якутском языке «земля» и «лицо» имеют общий корень – сир – земля, сирэй – лицо, лик.; «күн јака» (алтайский язык), также казахский «јаак» – щека, солнечная сторона; татарский «жир бит» (буквально лицо-земля). Наличие таких устойчивых выражений в языках тюркских народов может выступать в качестве подтверждения гипотезы о том, что «лицевые» поверхности являются моделирующей основой в миропонимании тюрков и того, что по выдвинутой выше гипотезе отталкиваются от ориентации в пространстве [1, 29]. Ориентационная составляющая лицевых поверхностей, отмечена в пространственной системе тюрков, что прослеживается в качестве устойчивого мотива в фольклоре, так же как она выступает и в формировании сакрального символического пространства, которое реализуется в ритуале возведения кочевого жилища [1, 25].

Сравнение лица с луной и описание «лиц» у светил – Луны, Солнца и звезд является дежурным приемом в сказках. Основное в них – это придание поверхностям светил, некоторым планетам характера антропоморфности, с их последующим оживлением, что иллюстрирует пространственную ситуацию «лицом к лицу» с человеком, где на движения этих светил человеком постоянно происходит ориентирующая фиксация



в пространстве лица, что описано тюркологом А.Н. Кононовым на материале средневековых рунических памятников.

Так, в татарской сказке «Турай-батыр» [2, 27] упоминается описание девушки: «красавица, одна щека которой луне, а другая солнцу подобна» – здесь мы видим ориентацию пространства по сторонам лица, то есть не плоскость лица представляется ориентирующей и направленной к светилу поверхностью, а именно стороны лица-головы к планетам. То есть, существует некоторая поверхность, которая располагается в пространстве таким образом, чтобы одна из ее сторон была подобна солнцу, а вторая – луне. Существует несколько понятий для ориентируемого лица – как плоскость, лицо в анфас, лицо как поверхность, содержащая в себе две симметричных стороны-поверхности, такие как щеки – лицо в профиль. Лицевая сторона – это передняя сторона, поверхность головы, обращенная к миру, к солнцу, две стороны такого «лица» – «јака – озто» (край, сторона); «түштүк јака» (южная сторона) и «күн јака» – солнечная сторона и т.д. Часто в фольклоре встречаются такие выражения как «луноподобное лицо», лицо, излучающее свет звезд и солнца – «јүзи толу айдый» (алтайский язык) – лицо, словно полная луна. Выражение «луноподобное лицо» указывает на возможность проецирования и восприятия в качестве «лица» планетарной поверхности Луны, которая также выступает в роли ориентирующей поверхности.

Соотнесение лица с географическими категориями еще в большей степени раскрывает роль «лицевой поверхности» в качестве основы понимания местности – алтайский «јалбак јүс» (широкое лицо; открытый склон горы). В данном примере важно то, как характеристика лица применяется к конкретной географической категории – открытому склону горы, что не раз было отмечено М.К.Сембиным в анализе топонимики Казахстана. В чувашском мифе о сотворении мира описываются три брата – солнца и ночь как образы, наделенные качествами антропоморфности. Описание их достаточно неясно выраженное, но они совершают действия, характерные для человека: говорят, убегают, творят и т.д. [3].

Луна появляется после того, как одно из солнц оказывается ранено охотником. Некоторые исследователи [4, 157] полагают, что Луна у чувашей «не считалась одушевлённым существом». По нашему мнению, Луна неотделима от Солнца, и, возможно, она выступала не как самостоятельный объект, а как «поврежденный», от того не имеющий власти над миром людей (по легенде самый лучший охотник молодого поколения чуваш, уставшего от жары, ранил стрелой одного из трех братьев-солнц,

и именно он стал светить тускло и превратился в Луну). Мы также предполагаем, что Луна выступала в качестве двойника солнца, с которым оно не могло столкнуться «лицом к лицу» и они сменяли друг друга в пространстве. Поверхности как бы перемещаются внутри некой пространственной системы своими «планетарными лицами».

Тот же принцип, вероятно, применим к звездам. Лица у звезд, глаза у звезд упоминаются в общетюркском фольклоре «Семь братьев» – космогонический миф о Большой Медведице (алтайский «Јети-Каан»). В алтайской сказке о семи братьях повествуется о лицах, глазах у звезд, что представляется антропоморфным описанием: «звезды ходят совсем близко, у маленьких звезд – золотые глаза, у больших – глаза, как пламя, желтые. Старые звезды ходят в длинных золотых шубах, а молодежь – в куртках из бронзы. С медных шапок шелковые кисти свисают, на серебряных шапках – кисти из жемчуга» [5, 14]. Описательные характеристики для светил, у которых есть глаза – Луна, Солнце, звезды: алтайские «јылтыра» (блестеть, сверкать; мерцать); «кысты кѳстѳри јылтырайт» (глаза у девушки блестят); «јылдыстар јылтырайт» (звѳзды мерцают); «Кѳргѳн кѳзи кѳк чолмондый» (смотрящие глаза – как синяя звезда) [5, 14].

Небо как еще один образ «лица», описывается в материалах исследователя П.В.Денисова: «по поверьям чуваш, бог (Тура – прим. авт.) напоминает людям о своем существовании раскрытием неба на мгновение («ха вал уѳални») и миганием ресниц – внезапным, ярким световым явлением («кавак хуппи»)). Наличие ресниц, а, следовательно, и глаз указывает на наличие у неба «лица», а если говорить точнее, то о наличии лица божества где-то там – за небом (видимо, небо должно было раскрыться, чтобы бог мог мигать такими ресницами) [6, 17]. Для описания антропоморфных представлений о земле – «матери-земле» в религиозных представлениях чуваш Денисов приводит следующие выражения: «дѳр пичѳ» (лицо земли), «дѳр пѳве» (стан земли), дѳр пакарти (внутренности земли), «дѳр сывлани» (дыхание земли) [6, 21]. Представление о земле как о матери, земле как женщине характерно для всех тюркских народов, также выявляется связь с лицевой поверхностью, а именно женским образом, женским лицом планетарного характера, в котором «ай» – общетюркская луна в переносном смысле употребляется как «красавица» [7].

Для татар характерны женские имена, произошедшие от названий светил: Кояш (солнце), Чулпан (планета Венера), Йолдыз (звезда), Айбикѳ (луна-хозяйка), как и у казахов – Айсылу/Айсулу (луна-красавица), Айбулат (луна-сталь), Айнур (лунный свет) [8, 44]. Часто описание кра-

соты женщин соотносится с их обобщающим «планетарным обликом»: «красавица, одна щека которой луне, а другая солнцу подобна» (из татарской сказки «Турай-батыр»); «лицом похожая на светлую луну» (из сказки «Три сестры»). В татарской легенде «Луна и Солнце» изначально были девушками-сестрами; их отец, не выдержав их ссор, обратил дочерей в светила со следующими словами: «Луна, ты стань чернолицой, а ты, Солнце, будь светлолицой» [9, 11] – «лица» девушек при их трансформации остались при них – Солнце и Луна как бы сохраняют свою антропоморфность. Кроме этого, стоит добавить, что в данной сказке упоминается мотив поверхностей-близнецов, а также уже упомянутый выше мотив ориентированности по сторонам света «щеками» как посыл от поверхности-субъекта к светилам. «Ай» – луна, общетюркское название, и в древнетюркском словаре [10] лексема «ай (aj)» имеет значения: 1) месяц, луна (светило); 2) астроном Луна (планета). В этимологическом словаре тюркских языков Э.В.Севортяна [7, 99] зафиксированы такие значения: 1) луна; 2) месяц; 3) металлическое изображение луны на одежде шамана; 4) переносное значение красавицы [11, 182]

Примеры из алтайских, чувашских и татарских сказок предоставляют рабочим материалом для разностороннего анализа концепции «лица» и «лицевой поверхности» у тюрков. Первый мотив – лунолицость, связь лица и плоскости земли и светил также можно рассмотреть на примере алтайской сказки «Счастливый Рысту». В ней облик героя описывается как «лицо у мальчика было, как луна, круглое» и «луноподобное лицо заалело» [12, 22]. Начинается сказка с описания местоположения, где обитает мальчик: «На солнечной стороне островершинной горы на берегу молочного озера жил мальчик». Солнечная сторона в алтайском языке может быть описана несколькими выражениями: а) «кўн јака» (жаак ‘щека’) – солнечная сторона; б) «кўнерик» – солнечная сторона, южный склон; в) Кўнет – сторона, обращённая к солнцу, солнечная сторона, южный склон, то есть лицо мальчика обращено к солнцу. «Лицо у мальчика было, как луна, круглое, и он никогда не плакал». Круглое, как луна – распространенное описание лица. Вместе с такими прилагательными как «лунолицый», «луноподобное лицо», «широкое лицо» и другими, часто используется прилагательное «светящееся»: «кезикте чырайы жарып турды» – иногда его лицо светилось [13, 191]. Лицо, подобное луне, означало красивое лицо, широкое лицо: алтайское «jүзи толу айдыҕы апагаш ла ару» (пер. «лицо, словно полная луна, беленькое и чистое» (У.Садыков)). Также можно предположить, что солнечный склон – это открытый

склон, который можно соотнести со словом «јалбак» (плоский, широкий) и происходящими от него устойчивыми выражениями: «јалбак јүс» – широкое лицо; открытый склон горы [13, 179].

Сказки, в которых фигурирует смена/замена/повреждения лица, и повествование держится и вращается вокруг данного концепта, выстраиваются по принципу утраты или первоначального недостатка лица/части лица у протагониста. Так, в известной якутской сказке Старуха Бяйбяркян с пятью коровами («Девушка-хвощинка») «лицо» отнимают у героини сказки, где происходит последовательная смена нескольких мотивов, связанных с «лицом»: оживление неодушевленного объекта, утрата лица/части лица/облика, образование злого двойника и возвращение собственного лица путем возвращения из мертвых. В сказке процесс лишения лица описывается следующим образом: «Схватила она девушку, стащила с лошади, сорвала кожу с её лица и напялила на своё лицо». Что показательно, в данной сказке происходит вторичное воплощение героини через поверхность земли. Героиня без лица оказывается на земле и снова обращается в «хвощ-траву о пяти отростках», обретая свой первоначальный облик и став «еще красивее прежнего», чтобы в последующем изгнать двойника, завладевшего ее лицом. Здесь происходит уже третье воплощение девушки – первое произошло тогда, когда ее из журавля (одна из семи дочерей верховного бога Айыы Тойона) в хвощ-траву превратила дух-хозяйка земли.

Пока героиня мертва, ее место занимает «злой двойник», похитивший ее лицо, а также ее одеяние – то есть оболочку целиком. Лицо было похищено в момент перехода, направленного движения: невеста направляется в дом жениха, где ее путь, ее ориентир – лицо, черты лица, что встречается в казахском языке как «бет элпеті» – черты лица; переносное значение бытует как направление, которое у героини, таким образом, отнимают. Теперь вместо нее по заданному направлению движется двойник с ее лицом. На наш взгляд, «лицо» здесь выступает не просто похищенной оболочкой, но ориентиром, путеводителем. Примечательно, что двойник не срывает свое лицо и не заменяет его лицом героини, а надевает ее лицо поверх своего – «накинула на свое лицо», «прикрыла свое лицо», то есть принимает дополнительный слой, дополнительную поверхность. Примечательно, что в начале сказки лицо девушки сравнивают со светлым камнем: «лицо из светлого камня» – все ее тело предстает прозрачным, сквозь один покров можно увидеть следующий: платье, тело, кости, мозг [14, 115].

В процессе сбора и анализа произведений тюркского фольклора была зафиксирована устойчивая связь «лицевых поверхностей» и «лица» с системой пространственного ориентирования. Был описан применяемый к планетарным поверхностям принцип антропоморфности и преобразования поверхностей в «лицевые». Он выступает в качестве основополагающего в миропонимании тюрков как устойчивого архетипа лица. Лицо при этом выступает в качестве поверхности моделирующей пространственность, в его характеристике оно подчиняет все поверхности вещей, объектов, реализуя принцип визионарной природы лица.

#### Примечания:

1. Нурдубаева А.Р. Кииз уй: структура пространственности. Москва, 1997. – С. 28. <http://tekhnosfera.com/kiiz-uy-struktura-prostranstvennosti#ixzz6ufXTYyIm>
2. Татарское народное творчество в 14-ти томах. Сказки о животных и волшебные сказки – Казань: «Раннур», 1999. – Том 1. – С. 27.
3. Электронный портал «Чувашская сеть культурного наследия». Три солнца: [легенда] // Таван (Тюмень облаcт). – 2009. – Май (№ 56). – С. 3. – <http://nasledie.nbchr.ru>.
4. Золотницкий Н.И. Корневой чувашско-русский словарь, сравненный с языками и наречиями разных народов тюркского, финского и других племен (с 22-мя приложениями). – Казань, 1875. – Том VIII. – 279 с. – С. 157.
5. Гарф А, Кучняк П. Алтайские сказки. Авторский сборник. – М.: Детская литература, 1974. – С. 98-105. – С. 14.
6. Денисов П.В. Религиозные верования чувашей. Чебоксары: Чувашское гос. изд-во, 1959. – С. 17, 21.
7. Севортян Э.В. Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на гласные. – М., 1974. – С. 99.
8. Суперанская А.В. Справочник личных имен народов РСФСР. – М.: 1979. – С. 88.
9. Сидорова Е.С. Чувашские сказки и легенды. – Чебоксары: Чувашское книжное изд-во, 1979. – С. 210.
10. Надеяев В. М., Насилов Д. М., Тенишев Э. Р., Щербак А. М. и др. Древнетюркских словарь. – Л: Наука, 1969. – 677 с.
11. Башиева С.К., Кетенчиев М.Б. Особенности вербальной репрезентации обыденных знаний о небесных телах // Cuadernos de Rusística Española. 2017. – С.182
12. Гарф А., Кучняк П. Сказка Малыш Рысту, Счастливы Рысту, Мальчик Ырысту. М., 1939. – С. 22
13. Чумакаев А.Э., Екеев Н.В., Майзина А.Н. и др. Алтайско-русский словарь. – Горно-Алтайск: НИИ Алтаистики, 2018. – 191 с. – С.179
14. Эргис Г.У. Якутские сказки: 2-ое изд. – Якутск: Бичик, 1996. – С.115

#### References:

1. Garf F., Kuchniyak P. Altaiskie skazki [Altai fairy tales] M.: Detskaya literatura, 1974. Pp. 98-105.
2. Garf A., Kuchniyak P. Skazka malysh Rystu, Schastlivyi Rystu, Malchik Yrystu [Fairy tales Kid Rystu, Happy Rystu, Boy Yrystu] M.: 1939.

3. Chumakaev A.E., Ekeev N.V., Maizina A.N., etc. Altaisko-russkii slovar [Altai-Russian dictionary]. Gorno -Altaysk, 2018. 191 p.

4. Bashieva S.K., Ketenchiev M.B. Features of the verbal representation of everyday knowledge about celestial bodies // Cuadernos de Rusística Española. 2017. Ph. 181-194.

5. Ergis G.U. Yakutskii skazki [Yakut fairy tales.] 2nd edition. Yakutsk: Bichik, 1996.

6. Zolotnitsky N.I. Kornevoi Chuvashsko-Russriy slovar, sravnenniy s yazykami I narechiyami raznih narodov turkskogo, finnskogo i drugih plemen (s 22 prilozheniyami) [The root Chuvash-Russian dictionary, compared with the languages and dialects of different peoples of the Turkic, Finnish and other tribes: (with 22 ap-pendices)]. Kazan, 1875. T. VIII. 279 p.

7. Nadelyaev V.M., Nasilov D.M., Tenishev E.R., Shcherbak A.M., etc. Drevneturkskii slovar [Ancient Türkic dictionary]. Leningrad: Nauka, 1969 . 677 p.

8. Nurdubaeva A.R. Kiiz ui: structura prostranstvennosti [Kiiz uy: the structure of spatiality]. M., 1997.

9. P.V. Denisov. Religioznyye verovaniya chuvashei [Religious beliefs of the Chuvashes]. Cheboksary: Chuvashskoe gos. izdatelstvo, 1959. 408 p.

10. Sevortyan E.V. Etymologicheskii slovar turkskikh yazykov [Etymological Dictionary of Turkic Languages]. M., 1974.

11. A.V. Superanskaya (editor-in-chief) Spravochnik lichnykh imen narodov RSFSR. [Directory of personal names of RSFSR peoples]. M., 1979.

---

**Фомина Виктория Александровна**, ассистент профессора;  
магистр искусствоведческих наук КазГАСА, г. Алматы, Казахстан.  
E-mail: illindoral@gmail.com

**Fomina Victoriya Aleksandrovna**, Assistant Professor,  
M.A. in Art science of KazGASA, Almaty, Kazakhstan.  
E-mail: illindoral@gmail.com

**Нурдубаева Асия Руслановна**, кандидат архитектуры,  
старший преподаватель, ассистент профессора Казахской  
национальной академии искусств им. Жургенова (КазНАИ),  
факультет Дизайна, г. Алматы.  
E-mail: 01nurasya@gmail.com

**Nurdubaeva Asiya**, PhD in Architecture, Senior Lecturer,  
Assistant Professor at the Kazakh National Academy  
of Arts named after Zhurgenov (KazNAI), Faculty of Design, Almaty.  
E-mail: 01nurasya@gmail.com

---

---

УДК 7.0772.3

**ГЮЛЬ Э.Ф.**

**ТРАДИЦИОННАЯ ВЫШИВКА  
УЗБЕКИСТАНА И НАРОДНАЯ МЕДИЦИНА:  
ТОЧКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ**

В статье впервые рассматривается связь узоров интерьерной тканевой вышивки и вышитых ковров Узбекистана с народной медициной. В частности, в декоре ковров и сумок скотоводов (узбеки-кунграта, узбеки-лакай) и оседлого населения (провинция Джизак) выявлены узоры с фигурами рожениц и стилизованные изображения оплодотворенных маток. Они могли выступать не только как магический заговор на беременность, но и как визуальная анестезия при родах. Также в богатейшем растительном декоре вышивок оседлого населения (Бухарская и Ферганская школы) выявлены узоры ряда растений, бывших популярными лекарственными средствами. Отмечено и изображение пиявки, которая активно применялась в медицинских целях. Возможно, такие изображения служили как обереги, и как мотивы, оказывающие эффект плацебо.

**Ключевые слова.** Вышивка, ковры, народная медицина, текстильный узор, символ, шаман, Джизак, номады, оседлые земледельцы.

---

**ELMIRA GUL**

**CROSSING POINTS OF UZBEK  
EMBROIDERY AND FOLK MEDICINE**

The article is the first to consider the relationship of patterns of interior embroidery and embroidered carpets of Uzbekistan with folk medicine. In particular, there were revealed the decor of carpets and bags of cattle breeders (Uzbeks-Kungrats, Uzbeks-Lakai) and the sedentary population (Jizzakh province), patterns with figures of women in labor and stylized images of fertilized uterus. It suppose to be not only as a magic conspiracy for pregnancy, but also as visual anesthesia during childbirth. there were revealed patterns of a number of plants that were popular medicines in the richest floral embroidery

decor of the sedentary population (Bukhara and Fergana schools). An image of a leech which was actively used for medical purposes, was also noted. Perhaps such images served as amulets and as motives that have a placebo effect.

**Keywords:** Embroidery, carpets, folk medicine, textile pattern, symbol, shaman, Jizzakh, nomads, sedentary farmers.

---

Традиционная вышивка Узбекистана давно находится в центре внимания исследователей. Выявлены ее школы и центры, виды, техника и материалы, локальные художественные особенности, способы использования в обрядовой практике, символика мотивов и многое другое. Как правило, вышивка создавалась как часть приданого семьи невесты, при этом содержательная часть узоров, в той или иной степени, была связана с пожеланиями благополучной, счастливой семейной жизни<sup>1</sup>. Некоторые мотивы можно уверенно истолковывать как заговоры на скорейшее появление в молодой семье потомства. Поскольку, так или иначе, затрагивалась тема физического здоровья, есть ли возможность усматривать в узорах вышивок символы, имеющие отношение к народной медицине? Можно ли говорить о скрытых в них кодах, вмещающих информацию о приемах (как лечили) и средствах (чем лечили), которые использовали при разных физических состояниях?

Следует отметить, что тема текстильных орнаментов и их использование в лечебных целях рассматривалась российскими исследователями<sup>2</sup>. Ими констатировалось, в частности, что «представления о причинах украшения одежды варьируют от учёного «оберег» до простонародного «чтоб голова не болела»<sup>3</sup>. Было также выявлено «энергоинформационное воздействие орнамента на организм человека, независимо от убеждения и веры последнего в его эффективность» и другое<sup>4</sup>. В Узбекистане указанная тема практически

---

<sup>1</sup> Гюль Э.Ф. Сады небесные и сады земные. Вышивка Узбекистана: скрытый смысл сакральных текстов. – М.: Фонд им. Марджани, 2013.

<sup>2</sup> Воздействия Славянских символов и узоров / LiveJournal – Электрон. журнал. – Режим доступа: <https://ponchik-k.livejournal.com/412921.html>. Дата обращения: 08.11.2021.

<sup>3</sup> Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. – СПб.: Полисет, 1994; Торэн М.Д. Русская народная медицина 19 – начала 20 вв.; Попов Г.И. Русская народно-бытовая медицина. В кн.: Торэн М.Д. Русская народная медицина и психотерапия. – СПб.: Литера, 1996.

<sup>4</sup> Воздействие орнамента в лечебных целях. Рубрика «символика узора» [Электронный ресурс]: Плетущая паутину, или Сайт о качестве. – Режим доступа: <http://telarian.ru/?r=symbols&id=599>



не рассматривалась, за исключением некоторых подходов к ней со стороны автора данной статьи. Предпримем попытку осветить тему в более широком контексте, на примере декора вышивки, используя прием художественного анализа и данные антропологии. Для начала обоснуем, почему предположение о связи между текстильными узорами и народной медициной возможно априори.

Приведем два аргумента. Во-первых, как уже было упомянуто, вышивка готовилась как приданое к свадьбе, была составляющей свадебных обрядов, сверхцелью которых были первая брачная ночь, скорая беременность, последующее вынашивание и рождение ребенка. Часть текстильного декора – это заговор на плодородие, защита молодоженов от сглаза, благополучные роды, что, так или иначе, имеет отношение к лечебной сфере.

Второй аргумент – специально приглашаемые женщины, которые наносили на ткань узор будущей вышивки – их называли «каламкаш», «чизмакаш» – были не просто рисовальщицы (поясню, что сами вышивальщицы не могли заниматься созданием эскизов, в этом виде рукоделия существовало освященное традицией разделение труда). В организационной стороне их профессии было много параллелей с институтом шаманок – «фолбин», которые как раз имели самое прямое



Рис. 1. Роженицы на кунградском вышитом ковре «окэли». Начало XX в. Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент.

отношение к народной медицине, занимались лечением женской части населения. Одной из ключевых задач шаманской практики было сохранение здоровья и лечение болезней, в том числе на шаманок возлагалась помощь роженицам при трудных родах, бесплодным, беременным и прочее. Так же, как и шаманки, рисовальщицы были потомственными мастерицами, проходили обязательный обряд посвящения в «профессию» – «фотиха», не имели права добровольно бросить занятие рисованием<sup>5</sup>. Эти факты также позволяют предполагать, что составляющая узоры рисовальщица могла вкладывать в них определенные понятия, связанные с заговорами и народной медициной.

Обратимся к самим узорам. Первая группа, которая связана с темой народной медицины – символическое изображение рожениц на вышитом кунградском ковре «ок-энли гилам» (буквально ковер с белой широкой полосой) из коллекции Государственного музея искусств Узбекистана. Ковры этого вида ткались и затем дополнительно вышивались к свадьбе. Фигурки парных рожениц были не постоянной, но вполне обоснованной частью их декора. Зона лона у фигурок в данном случае выделена маленькими треугольниками и кружками (возможно, намек на разнополое потомство), от которых вниз, между ног, спускается условная «пуповина». Добавим, что автору статьи известен пока лишь один вышитый ковер «ок-энли» с образами рожениц (рис. 1). Что касается лакайских и кунградских вышитых пятиугольных сумок «уук-капов», то здесь символические фигурки рожениц являются наиболее характерным элементом декора. На ранних изделиях они крайне условны и предстают в виде так называемых луковичных мотивов<sup>6</sup>. Какую функцию могли играть такие образы? Конечно же, мы имеем дело с визуализацией желаемого, настраивающей женщин на конечный результат, на благополучное зачатие и роды. Надо отметить, что для этих луковичных мотивов предлагались многочисленные толкования. Так, исследователи считали, что это «семенно-стручковая форма, которая несет необходимые всходы для жизни нового поколения<sup>7</sup>. Еще один вариант – скорпион, мощ-

<sup>5</sup> Сухарева О.А. Сузани. Среднеазиатская декоративная вышивка. – М.: Восточная литература, 2006. – С. 44.

<sup>6</sup> Гюль Э.Ф. Сады небесные и сады земные. Вышивка Узбекистана: скрытый смысл сакральных текстов. – М., 2013.

<sup>7</sup> Kate Fitz Gibbon and Andrew Hale. Uzbek Embroideries in the nomadic tradition. Minneapolis Institute of Arts. 2007.



Рис. 2. Лакайский «уук-кап» с условным изображением матки, наполненной семенем. Конец XIX в. Частная коллекция.



Рис. 3. Лакайский уук-кап с четким изображением женской – антропоморфной – фигурки в центре. Конец XIX в. Частная коллекция.

ный защитный символ<sup>8</sup>. Однако нельзя не заметить, что этот крайне популярный мотив напоминает матку, и вполне возможно, что в вышивке подразумевался именно этот орган женского организма.

Кочевники-скотоводы, чей способ хозяйствования предполагал знакомство с анатомией крупного и мелкого рогатого скота, прекрасно знали строение внутренних органов, и потому мы можем усматривать вполне правдоподобное изображение матки на вышивке этой группы. Внутри матки – «луковицы» изображалось «семя», как намек на ее оплодотворённость (рис. 2). В некоторых экземплярах в центре луковичного мотива встречается четкое изображение женской антропоморфной фигурки. Вспомним, что слово матка в тюркских языках зву-

<sup>8</sup> Kate Fitz Gibbon and Andrew Hale. Ikat: Splendid Silks of Central Asia – The Guido Goldman Collection. – S Published by Laurence King Publishing, 1997 OR, U.S.A.



Рис. 4. Сузани. Джизак. Начало XX в.  
Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент.



Рис. 5. Медальон джизакского сузани, символизирующий плод, матку и открытые родовые пути. Начало XX в.

чит как «Умай» (чрево матери, матка и даже отрезанная пуповина<sup>9</sup>) – и это не случайно, так как Умай – главная богиня тюркского пантеона, покровительница рожениц и младенцев (рис. 3). Таким образом, перед нами некий симбиотический образ, совмещающий в себе изображение матки и она же – Умай, древнетюркская богиня-мать, одна из ключевых фигур в пантеоне кочевников, дочь Матери-Земли.

Антрополог Клод Леви-Стросс, исследовавший культуры и ритуалы так называемых «первобытных» обществ, пришел к выводу, что визуализация матки способствовала разрешению потенциальных проблем при родах, выступала своего рода «визуальной анестезией»<sup>10</sup>. Вывешиваемые в юрте вышивки с такими изображениями могли выступать также в роли «анестезии»: «шаман с помощью визуализации разграничивал тело

<sup>9</sup> Потапов Л.П. Умай – божество древних тюрков в свете этнографических данных // Тюркологический сборник. – М.: Наука, 1973.

<sup>10</sup> Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М., 2001; Подорога В. Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995.



Рис. 6. Палак с мотивами зулук – пиявки. Ташкент. Начало XX в. Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент.

и переживаемые им родовые муки, давал возможность представить роженице ее тело (матку) вне родовой боли»<sup>11</sup>. Создавая образ роженицы – Умай-матки на вышивке, рисовальщица, подобно шаманке, способствовала созданию условий для разрешения потенциальных проблем при родах.

Если у скотоводов все было достаточно наглядно, то в вышивке оседло-земледельческого населения доминирует большая условность. Тема беременности и родов наиболее ярко представлена в типичных джизакских сузани с девятью медальонами. В начале XX в. женщины стали связывать эту композицию с девятью месяцами, в течение которых

<sup>11</sup> Бабенко Е. Символизация матки и роды: шаманизм и психоанализ. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://kogni.ru/mag/symbol\\_mat.pdf](http://kogni.ru/mag/symbol_mat.pdf). Дата обращения: 08.11.2021.

женщина вынашивает ребенка (рис. 4). При этом нельзя не заметить, что каждый из медальонов визуально напоминает изображение матки, с растущим эмбрионом внутри, в кольцах магической защиты и даже околоплодными водами (волнистая линия). В верхней и нижней точке внешние «стенки матки» не смыкаются – сблизившись, они расходятся. Это открытые родовые пути, для магического обеспечения легких родов. В Коранической суре аз-Зумар, аят 6 сказано: «Он вас творит в утробах ваших матерей, в трех мраках, сменяя одно творение другим. Таков Аллах». Рисунок медальона точно следует этим словам и передает плод в трех «мраках». Учитывая упомянутый факт, что в архаических культурах изображения матки использовались в качестве визуальной анестезии при родах, можно предполагать, что медальоны джизакских сузани символически также изображают оплодотворенную матку и родовые пути, в целях символической защиты беременной и облегчения родов (рис. 5).

В ташкентских интерьерных вышивках – «палаках» были популярны изображения пиявок, или черных водяных червяков, – мотив «зулюк» (рис. 6). Это широко распространенное средство народной медицины, с помощью которого сбрасывали кровяное давление, связывалось с символической защитой от сглаза. Как правило, «зулюк» вышивается в два контрастных цвета (чередующиеся желтые и красные, или розовые и бордовые участки), и это не случайно. Сочетание двух цветов, чаще черного и белого, имело в народной культуре апотропеическое значение и именовалось «ала курт» – пестрый червяк (также – «ала кан» – пестрая кровь<sup>12</sup>). Генезис этого образа был связан с двумя змеями – черной и белой, олицетворяющими добро и зло, двуединство мира в зороастрийской традиции<sup>13</sup>. Со временем двух перевитых змей разных цветов заменили различные мотивы с пестрой двухцветной расцветкой, которые приобрели значение оберега.

В традиционной медицине и искусстве кочевников широко были востребованы опиаты. В этой связи разумно предположение, что мотив, олицетворяющий собой мак, выступает и как символ плодородия, и как опиат-анестетик, использовавшийся в практике родовспоможения (из-

<sup>12</sup> Кармышева Б.Х. Локайские мапрачи и ильгичи // Сообщения Республиканского историко-краеведческого музея. – 1955. – Вып. 2. – С. 137.

<sup>13</sup> Мамедов М.А. Генезис образа драконов в искусстве Центральной Азии (к проблеме интерпретации изображения на портале мечети Анау) // Культурные ценности: Международный ежегодник. – СПб., 2004. – С. 58.

вестно, что у многих народов Востока, в том числе кочевых, отвар маковых головок, как и конопля, был востребован как обезболивающее средство). Изображение коробочки мака в разрезе, где семена изображаются мелкими черно-белыми точками, встречается в декоре сузани довольно часто (Шахрисабз). Дикий мак, растущий в степях, был известен как болеутоляющее, успокаивающее и снотворное средство и потому широко использовался в народной медицине, в частности в шаманской лечебной практике, как легкодоступный наркотик и галлюциноген. Общеизвестно также, что галлюциногены растительного происхождения шаманы называли «плотью» или «пищей» Бога; в этой связи изображение коробочки мака вырастает до значения культового символа, возможно игравшего роль в визуализации лечебного обряда. Также коробочка мака – оберег от сглаза и злых чар (этим свойством наделялись шумящие в коробочке семена), символ плодородия, в силу своей плодovitости и опять-таки наполненности коробочки семенами – образ оплодотворенности. В этой связи не случайно, что мак был так популярен, как у оседлой части населения, так и у скотоводов, которые вели полукочевой образ жизни. Даже перейдя к оседлости, степняки сохраняли любовь к этому цветку, емкому символу плодородия, веря в его магическую способность обеспечить продолжение рода. Принимая во внимание использование опиатов в народной медицине и шаманской практике, сузани с их изображениями обретают огромный интерес.

Также в ряду средств народной медицины, которые мы встречаем в узорах вышивок, можно упомянуть жгучий перец (одновременно это защита от сглаза), пастушью сумку («*Capsella bursa-pastoris*»), также символ плодородия, использовалось как кровоостанавливающее средство при маточных кровотечениях, что было известно еще врачам древней Греции и Рима), василек (препараты, приготовленные из василька синего, обладают потогонным, жаропонижающим, мочегонным и антимикробным свойствами), гранат (ягоды граната употребляют в качестве общеукрепляющего средства после тяжелых болезней, а также при общем истощении), миндаль (рекомендуется диетологами как вспомогательный продукт для лечения селезенки, почек, печени), целозия гребенчатая («петушинный гребешок») используют при хронических воспалительных заболеваниях легких, респираторных инфекциях, при поражении печени и почек, кишечника и прочее), ирис (корни растения использовались при тяжелом для маленьких детей периоде прорезания зубов и прочее), гвоздика (противопаразитарное средство),



В заключении заметим, что выводы, сделанные в отношении связи мотивов текстильных узоров с народной медициной, носят в определенной степени гипотетический характер, так как не подтверждены данными полевых исследований ввиду того, что информация такого рода носителями культуры утрачена. Тем не менее, возможно утверждать, что такие «лечащие» узоры были характерны для культуры как оседло-земледельческих, так и степных кочевых обществ. Они могли использоваться как визуальная анестезия, пособие по родовспоможению, олицетворять популярные в народе лекарственные растения. Последние, вероятно, наделялись потенциальным эффектом плацебо.

.....

**Эльмира Фатхлбаянова Гюль**, доктор искусствоведения,  
профессор, ведущий научный сотрудник Института  
искусствознания Академии наук Республики Узбекистан, Ташкент.  
E-mail: egyul@yahoo.com.

**Elmira Gul**, doctor of Arts, professor, leading research associate in the  
Institute of Art History of Uzbekistan Academy of Sciences, Tashkent.  
E-mail: egyul@yahoo.com.

.....

**ИМАМУТДИНОВА З.А.****МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ УРАЛО-ПОВОЛЖСКИХ  
МУСУЛЬМАН-ТАТАР И БАШКИР  
В КОНТЕКСТЕ РАЗНОВЕКТОРНЫХ  
ГЛОБАЛИЗАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ**

В статье рассматривается религиозная музыкальная практика урало-поволжских тюрков (татар и башкир), охватываемая как целостность в силу исторически сформировавшейся близости духовной и материальной культуры двух народов. Прослеживается эволюция религиозной музыкальной культуры мусульман-татар и башкир, берущей начало в IX в. и обнаруживающей в прошлом периоды подъема и спада. Эти исторические явления впервые охватываются в ракурсе тенденций глобализации, имеющих разнонаправленный характер и глубину. Особое внимание уделяется стилистике современной религиозной музыкальной культуры урало-поволжских мусульман, подпавших под действие глобализационных процессов, идущих как со стороны Запада, так и Востока.

**Ключевые слова:** урало-поволжские мусульмане (татары и башкиры), религиозная музыкальная культура, эволюция традиции, разновекторная глобализация, Запад и Восток, стилевое расслоение.

---

**ZILYA IMAMUTDINIOVA****MUSICAL TRADITIONS OF THE URAL-VOLGA  
MUSLIM-TATARS AND BASHKIRS  
IN THE CONTEXT OF DIFFERENT  
GLOBALIZATION PROCESSES**

The article is considered the religious musical practice of the Ural-Volga Turks (Tatars and Bashkirs), as integrity due to the historically formed the spiritual and material culture closeness of the two peoples. The evolution of the religious musical culture of Muslim Tatars and Bashkirs, which established in the IX century and detecting periods of ups and downs in the past. These historical phenomena are covered for the first time in the perspective of globalization trends that have a multidirectional nature and depth. Special attention is paid to the stylistics of the modern religious musical culture of the

Ural-Volga Muslims, who have fallen under the influence of globalization processes proceeding from both the West and the East.

**Key words:** Ural-Volga Muslims (Tatars and Bashkirs), religious musical culture, evolution of tradition, multi-vector globalization, West and East, stylistic stratification.

---

Религиозная музыкальная культура урало-поволжских мусульман-тюрков выдвигается в качестве особой сферы исследования в отечественной науке в последней трети XX в.. В конце 1970-х гг. публикуется единственная в своем роде статья «О некоторых связях народной музыки казанских татар с арабской культурой» Р.А. Исхаковой-Вамбы, где речь идет о мунаджатах и напевах, используемых при чтении религиозно-назидательных книг. Уже в переломные для советского государства 1990-е годы предметом анализа становится мелодизированное чтение Корана урало-поволжских тюрков (татар и башкир), задающее модус этнических религиозных музыкальных традиций мусульман. Тем самым, ставится проблема упадка религиозной культуры как следствие атеистической политики государства. Вопросы эволюции и возможных стилевых превращений религиозных музыкальных традиций двух народов затрагивались вскользь, и оказываются в фокусе нашего исследовательского внимания в последние годы на примере чтения Корана.

Очевидно, что выявление специфики традиции чтения Корана, как и всей религиозной музыки урало-поволжских мусульман обязывает к погружению в прошлое и охвату общей логики исторического процесса, что неизбежно сталкивает с проблемами глобализации. При этом изучение культуры татар и башкир с точки зрения данной категории в настоящем еще не предпринималось.

### **Предмет и методы исследования**

Религиозная музыкальная культура урало-поволжских мусульман-тюрков **исторически включает, прежде всего, чтение Корана и музыкальные формы/жанры**, используемые в канонических ритуалах: *азан*, *ду'а* в завершении намаза (молитвы), *таравих ду'асы* (мольба, обращенная к Всевышнему), а также *ал-видаг* (слова прощания) в период поста (рамадана). Наряду с этим, к этой сфере относятся исполняемые также и вне мечети: *хат(ы)м* Корана (чтение всего текста, завершающее-

ся *багышлау* – посвящением и *ду‘а*); *маулид* (празднование дня рождения пророка Мухаммада) с напевными формами *мархабой* (возвеличиванием), *салаватом* (словами приветствия); *зикр* (многократное поминание Всевышнего, в суфизме – коллективное мистическое радение); *мунаджаты* (религиозные песнопения), *көйләп уку* (книжное пение религиозно-дидактических текстов).

Нами охватываются музыкальные религиозные традиции двух этносов, родственность которых стала результатом смешанного расселения и сходных путей исторического развития, близости языков, породивших общность духовной и материальной культуры. Это обуславливает применение в исследовании этно-регионального подхода. В современной отечественной науке чтение Корана татар и башкир до недавнего времени изучалось как две отдельные этнические традиции, что было вполне оправдано разделением территорий народов в структуре России на автономии (Татарстан и Башкортостан). Однако, в дореволюционный период религиозная культура урало-поволжских тюрок воспринималась как единое целое, о чем свидетельствуют библиографические труды известных богословов Ш. Марджани (1818–1889) и Р. Фахреддина (1859–1936), охватывающих практику чтения Корана мусульман региона как единое целое.

В центре нашего внимания – глобализационные процессы, направленные извне на религиозную культуру татар и башкир, способствующие при этом как укреплению ее стилевой общности, так и расслоению, что происходит и по сей день. Понятие глобализации циркулирует в разных отраслях современного знания, применяясь в отношении всех форм человеческой деятельности, включая духовную. В сфере религиозной культуры это означает генерирование общностей с новой системой этически-эстетических представлений, ценностей и форм самовыражения, ведущих к формированию и унификации художественных стилей в значительных пространствах.

История религиозной музыкальной культуры мусульман – татар и башкир обнаруживает фактически смену разнонаправленных процессов, нацеленных на 1) формирование и воссоздание исламских музыкальных традиций, 2) разрушение религиозной культуры в ходе экспансий и под знаком атеизма, 3) обновление, трансформацию и порождение новых религиозных музыкальных форм.

## **Исторические этапы, формы и направленность глобализационных процессов в отношении мусульман-тюрков Урало-Поволжья (вплоть до 1990-х гг.)**

*Первый этап* – с рубежа VIII–IX до середины XVI столетия – включает глобализационные процессы, связанные с двумя значительными периодами исламизации урало-поволжских тюрков, при которых ее расширение происходило при различающихся стилевых факторах. Своих первых приверженцев среди предков татар и башкир, заселявших Волжскую Болгарию и граничащие с ней территории, новая вера, как известно, обретает не позднее рубежа VIII–IX веков. В доисламскую эпоху культура региона была во власти религиозной практики шаманизма и культа Тенгри, что обнаруживается по сей день благодаря, к примеру, бытованию имени Тенгри (применяемое, наряду с персидским доисламским словом Ходай). В болгарский домонгольский период (с X – по начало XIII в.) создаются классические образцы исламского искусства и словесности, ориентированные на стилистику Ближнего Востока. Мусульманская община в регионе пополнялась верующими, перенимающими манеру арабского витиеватого чтения Корана. Об особенностях музыкального мышления у татар и башкир можно судить благодаря вызревавшей в столетиях классике фольклора – озон-кюй, отличающимся длительным импровизационным развитием, крайне долгими устоями и значительным звуковым диапазоном. Именно эти качества несет в себе практика чтения Корана у урало-поволжских тюрков. Далее, исламизация ведет к постепенной кристаллизации новых речитативных фольклорных жанров – баитов и мунаджатов, вбирающих в себя значимые для татар и башкир темы; получает развитие и общераспространенная на мусульманском Востоке традиция книжного чтения. На конец первой трети XIII в. приходится вершинное произведение болгар – поэма Кол Гали «Кисса-и Юсуф» (1212/1233 г.), получившая у тюрков в течение столетий огромную популярность.

В следующий – монгольский период (с XIII до середины XV века) – культура татар и башкир подвергается разрушению; возникают потоки миграции, ведущей к распылению городских традиций в сельской среде. Однако после распада Золотой Орды былое духовное величие уммы возрождается в обновленных формах, что происходит, прежде всего, в Казанском ханстве (также и в Астраханском, Ногайском и Сибирском ханствах). В *этот период, несомненно, поддерживается*

*практика профессионального мелодически развитого чтения Корана, адаптирующего принципы макамата* (то есть, применение ладоинтонационных модусов с неравномерной темперацией, откристаллизовавшихся изначально в устной профессиональной музыке), о чем могут свидетельствовать *факты* приверженности казанских ханов к этому искусству. Получает развитие вокальная и инструментальная музыка, сопровождаемая виртуозным исполнением на народных и общевосточных инструментах. Причем в селениях, где, как и в городах, шло строительство мечетей, происходит тесное соприкосновение фольклорного и религиозного пластов, способствуя сближению в них типов музыкальной выразительности (в том числе, в условиях пентатоники). Исламская культура татар и башкир в эти столетия впитывает также и тюркские художественно-эстетические импульсы, что в сфере религиозных музыкальных традиций способствовало дальнейшему стилевому расслоению.

На *второй этап* – с середины XVI (времени завоеваний татарских ханств Иваном Грозным) до начала XX в. – приходятся глобализационные процессы, связанные с христианизацией и русификацией края. Данное историческое время распадается на два отрезка, из которых на первый – до конца XVIII столетия, эпохи правления Екатерины II – приходится разрушение исламской культуры, *жесткая борьба с* «магометанским законом», обращение в православную веру и попытки обрусения иноземцев. Этот этап отмечен либерализацией отношений имперской власти с мусульманами. Благодаря Екатерине II принимается указ о веротерпимости, учреждении в 1788 году в Оренбурге Духовного управления мусульман России и создании института указных мулл, начинают строиться мечети, развивается система религиозного образования и устанавливаются прочные связи с религиозными центрами Средней Азии и Ближнего Востока (благодаря хаджу – паломничествам в Мекку, превращающимся в многолетние путешествия с целью обретения знаний). Это способствует расцвету религиозной культуры российских мусульман, о чем свидетельствуют сведения в историко-библиографических трудах богословов-просветителей Ш.Марджани «Мөстафәдел-әхбар фи әхвәли Казан вә Болгар»/«Кладезь сведений о делах Казани и Булгара») и Р.Фахреддина («Асар»/«Памятки», включает около 500 биографий священнослужителей края – татар, башкир и др.). В этих источниках даются имена хафизов, хранящих в памяти весь сакральный текст, более того, знатоков кира'атов (версий чтения), чтецов,

искусно речитирующих Коран на макам, указывается на специфику региональной манеры интонирования.

Примечательно, что этот же временной отрезок можно отделить как особый – *третий этап*, в который набирают силу противоположные глобализационные процессы, несущие в себе идеи европеизации, при этом иницилируемые самими же мусульманами-интеллектуалами. Ко второй половине XIX – началу XX в. значительную часть исламского мира охватывают движения просвещения и европеизации. Течения – ан-нахда (арабские страны, прежде всего, Египет, Сирия), танзимат (Османская империя) и джадидизм (Крым, Урало-Поволжье, Северный Кавказ, Средняя Азия) – решали вопросы реформы исламского образования, введения светских дисциплин и изучения русского и европейских языков с целью приобщения мусульман к европейскому прогрессивному знанию и знакомства с традициями культуры и искусства.

В начале нового столетия в стенах реформированных (новометодных) медресе происходит приобщение татар и башкир к профессиональному (европейскому) музыкальному и театральному творчеству. В мусульманских сообществах привычными становятся восточные вечера («Шәрүк кичәсе»), включающие театральное представление, литературные номера и выступления музыкантов. Эти мероприятия устраивались по всей России – от Москвы до Харбина, что отображается в мусульманской печати.

*Четвертый этап* связан с советскими десятилетиями, когда глобализационные процессы в СССР были устремлены на создание нового общества, ведя к тотальной русификации, а с конца 20-х – 30-х годов XX в. – насаждению идеологии атеизма, что означало разрушение и трансформацию культуры мусульман. Но, несмотря на гонения, как обнаруживают архивные документы и сообщения носителей традиции (теперь уже без боязни делящиеся всем при интервьюировании в полевых исследованиях), религиозная практика у мусульман продолжала свое существование, обретая скрытые и полускрытые формы. В период Второй мировой войны и первые годы после ее окончания в СССР происходят идеологические послабления: были созданы духовные управления мусульман (ДУМ Средней Азии и Казахстана, 1943 г.; ДУМ Северного Кавказа, Западного Кавказа – 1944 г.), возобновилась практика паломничества, хотя это и коснулось немногих мусульман, открылись медресе «Мир-и араб» (Бухара, 1946), а в дальнейшем – Ташкентский исламский институт имени Ал-Бухари (1971). Отдельным желающим, по

окончании этих учебных заведений, была предоставлена возможность обучения в странах Ближнего Востока (среди них – шейх-ул-ислам Талгат Таджуддин, 1948 г.р., возглавляющий ЦДУМ России в Уфе, и др.). Однако в подавляющем большинстве религиозные ритуалы на местах совершались «безметными муллами», нередко самоучками, а также – благодаря абыстай (женщинам, имевшим религиозные знания).

К концу советской эпохи умма в количественном отношении резко сократилась, религиозная активность верующих предельно снизилась, где-то почти свелась нулю, но в масштабах всей России не была подавлена. Религиозные общины утратили не только носителей элитарного знания – кира'атов, но и хафизов, читавших священный текст в общераспространенном классическом варианте в передаче Хафса, а также, владевших искусством чтения Корана на макам. Ушли в прошлое и поколения верующих, умеющие читать Коран в этно-региональном («пентатоническом») мелодически развитом стиле. Мусульманские напевы (включая арабоязычные) сменяются байтами и мунаджатами с новым смысловым наполнением.

#### Современная ситуация.

Пятый этап – с начала 1990-х гг. – связан с реисламизацией и означает проникновение в культуру российской уммы разнонаправленных глобализационных процессов, идущих как с Ближнего Востока, так и Запада (фактически та же картина, так или иначе, обнаруживает себя в республиках Средней Азии, входивших в прошлом в состав СССР). Волна подъема религиозного сознания и возрождения исламских традиций сопровождалась активным строительством мечетей, воссозданием звеньев исламского образования, обретением связей с исламским миром, открывающих возможности для обучения на Востоке и способствующих совершению обязательного паломничества мусульман в Мекку. Происходит стремительное, с точки зрения истории, возрождение религиозной практики – обязательных ритуалов, включающих чтение Корана, а также религиозных напевов, используемых в мечетях и вонне.

В настоящем фактически повсеместно – в Татарстане, Башкортостане, в Оренбургской, Челябинской, Пензенской, Нижегородской, Пермской областях, а также в отдельных селах Мордовии, Чувашии (охваченных автором в полевой деятельности), – в религиозной культуре татар и башкир сохраняется по-прежнему опора на пентатонические



ладоинтонационные структуры. В отношении подобного рода напевов чтения Корана в регионе применяются понятия «боронгы макам» («старинный макам»), «татарский макам», а также, среди башкир – «башкирский макам». Такое чтение может быть уязвимым с позиций соблюдения правил чтения Корана, так как многие чтецы преклонного возраста не владеют в достаточной степени ат-таджвидом, лишённые в свое время возможности его освоить.

Однако некоторые молодые имамы, в их числе Захит хазрат Казеханов (1977 г.р., Пермь, интервьюирование и запись 2018 г.), изучив под руководством преподавателей (в медресе и институте) ат-таджвид, намеренно культивирует этот стиль чтения, добиваясь большой выразительности, эмоционально близкой старшему поколению мусульман. Параллельно этому, поколение священнослужителей, обучавшееся чтению Корана в новое время в российских медресе у выходцев из стран Ближнего Востока или в арабоязычной среде за рубежом, вбирает в себя арабскую (в целом ближневосточную) макамную традицию чтения Корана. Ей – осознанно либо стихийно – следуют Асхат Шавкетович Гиматдинов (1988 г.р.) – имам-хатыб Мемориальной мечети на Поклонной горе в Москве, Ислям Вяфзиевич Дашкин (1978 г.р.) – муфтий Пензенской области, Илдуз Маметович Исхаков (1982 г.р.) – имам-хатыб Соборной мечети г. Саранска, муфтий Мордовии и др.

Сходные явления у татар и башкир обнаруживаются и в мелодизациях азана, где очевидна опора на специфический урало-поволжский тюркский (пентатонический), ближневосточный (макамный) и этнически нейтральный ладо-интонационный стили. Одновременно происходит возрождение мунаджатов, осуществляемое как в рамках российских программ, нацеливающих на воссоздание этнических традиций (системы фольклора), так и благодаря религиозным общинам, устраивающим многочисленные конкурсы в разных возрастных группах.

Молодые носители традиции отдают также дань нашидам (арабским религиозным песнопениям), популярным среди мусульман на Ближнем Востоке, а также в мире Запада. Важно отметить, что в исламском мире во многих случаях исполнители нашидов одновременно являются и высокопрофессиональными чтецами Корана. Яркий пример – председатель XVIII-го Московского международного конкурса чтецов Корана, шейх Мухаммад Тураби из Марокко и его ученики, продемонстрировавшие высочайшее искусство чтения на разные макамные модусы как сур Корана, так и арабских нашидов в формате мастер-класса.

Мунаджаты, как и нашиды являются в настоящее время неизменной составной частью маулида – празднования дня рождения пророка Мухаммада, организуемого как по старинке (в мечети, в домашних условиях или небольших кафе), так и в трансформированной форме на грандиозных концертных площадках (например, в Крокус Сити Холл в Москве), фактически превращаясь в современный мультимедийный культурный проект при участии исполнителей из разных стран. Сходным образом празднуется в мегаполисах Курбан байрам (Праздник жертвоприношения), преследуя те же цели – воспитание и эстетическое воздействие на верующих.

Наконец, на совершенно особое место в сегодняшней музыкальной культуре претендует такое новое явление, как мусульманский рэп (русскоязычный, татарский, башкирский и др.), появление которого сопровождается увлечением исламским граффити. Среди верующих мусульманский рэп вызывает определенное противостояние, в частности, в связи с исторически поддерживаемыми рядом религиозных авторитетов запретами на музыку. Последнее вызвало появление так называемого хальяльного рэпа, в котором мелодизированное начало сведено к минимуму, а музыкальное сопровождение отсутствует. Исламский рэп обнажает появление новой тенденции, берущей начало в конце XX в. и означающей усиление вестернизации мышления российских мусульман, в данном случае ведущее к сближению религиозных музыкальных традиций по некоторым позициям с современной (светской) масскультурой. Это увлечение идет «напрямую», а также сквозь призму зарубежной мусульманской культуры, означая вовлечение традиций российской уммы в процессы глобализации, нарастающие и на исламском Востоке.

#### Примечания:

1. Антонов И.В. Башкиры в эпоху средневековья (очерки этнической и политической истории). – Уфа: ИП Галиуллин Д.А., 2012. – 308 с.

2. Джумаев А. Музыка в жизни и творчестве Захир ад-Дина Бабура // Ижтимоий фикр. Инсон ҳуқуқлари. Ўзбекистон гуманитар журнали. – Тошкент: Илмий-ахборотнашри, 2007. № 2 (38). – С. 110–121.

3. Имамудинова З.А. Культура и устные музыкальные традиции башкирского народа / Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М.: ГИИ, 1997. – 201 с.

4. Имамудинова З.А. К проблеме трансформации религиозной музыкальной культуры мусульман в современной России: маулид // Пятое Валеевские чтения. Традиции в современном искусстве: интерпретация и проблема критериев. Сборник статей. Ред.-сост. Г.Ф. Валеева-Сулейманова. – Казань: Инст. истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2016. – С. 104–113.

5. Имамудинова З.А. Тенденции просвещения и европеизации в исламском мире. XIX сто-

летие и рубеж XIX–XX веков // От религиозного реформаторства к европеизации культуры мусульман. К 155-летию со дня рождения Исмаила Гаспринского. Сборник статей / Ред.-сост. З.А. Имамутдинова – М.: ГИИ, 2016. – С. 198–225.

6. Исхакова-Вамба Р.А. О некоторых связях народной музыки казанских татар с арабской культурой // Музыкальная фольклористика / Ред. А.А. Банин. – М., 1978. – С. 298–315.

7. Корьэн. Маулид Ямалетдиндын шигри тәржемэләре. – Офё: Башк. энциклопедия, 2002. – 160 с.

8. Сайфуллина Г.Р. Музыка Священного слова. Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре / Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Казань/М.: ГИИ, 1997. – 146 с.

9. Фахредин Р. Асар. Книга о биографиях, датах рождения и смерти, о других событиях из жизни мусульманских ученых нашего государства. Т. III–IV / Пер. на тат. и русс. яз. – Казан: Рухият нэшрияты, 2010. – 646 с.

10. Хабибуллина З.Р. Мусульманское духовенство Башкортостана на рубеже XX–XXI веков. Автореф. на соиск. ученой степени канд. истор. наук. – Ижевск: УНЦ РАН, 2012. – 22 с.

11. Хайруллина З.Ш. Хроника музыкальной жизни татарского общества. По материалам татарской периодической печати (1905–1917) // Из истории музыкальной культуры и образования в Казани. Сборник научных трудов. – Казань: Казанская государственная консерватория, 1993. – С. 209–241.

12. Хакимов Р.Ш. Красная звезда против полумесяца: противостояние десятилетий. Ислам и партийно-государственная власть на Урале в советский период (1917–1991 гг.). – Челябинск: ООО «Абрис-Принт», 2013. – 735 с.

13. Imamutdinova Z.A. The Qur'anic Recitation of the Tatars and Bashkirs in Russia: Evolution of Style // *Performing Islam*. University of Leeds, UK. – 2017. V. 6, № 3. – P. 97–121.

14. Levitt Th. The Globalization of Markets / *From the Magazine*, May 1983. – URL: Теодор Левитт. Глобализация рынков (marketing-course.ru) (дата обращения – 11.04.2021 г.).

15. Nelson K. The Art of Reciting the Qur'an. – Austin: The University of Texas Press. 1985. – xxviii + 241 p.

## References:

1. Antonov I.V. *Bashkiry v epokhu srednevekovia (oчерki etnicheskoy i politicheskoy istorii) [Bashkirs in a Middle Ages Era (Essays of Ethnic and Political History)]*. Ufa: IP Galiullin D.A., 2012, 308 p.

2. Jumayev A. *Muzyka v zhizni I tvorchestve Zakhir ad-Dina Babura [Music in Zahir al-Din Babur's Life and Work]* // *Izhtimoiy fi kr. inson huquqlari. Uzbekiston gumanitar zhurnali*. Tashkent: Ilmiy-akhorotnashri, 2007. No. 2 (38), p. 110–121.

3. Imamutdinova Z.A. *Kultura i ustnie muzikalnie tradicii bashkirkского naroda [Culture and Oral Musical Traditions of the Bashkir People]* / *Dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. M.: GII, 1997, 201 p.*

4. Imamutdinova Z.A. *K probleme transformacii religioznoi muzikalnoi kulturni musulman v sovremennoi Rossii: maulid [On the Problem of Transformation of Muslim's Religious Musical Culture in Modern Russia: Maulid]* // *Pyatie Valeevskie chteniya. Tradicii v sovremennom iskusstve: interpretaciya i problema kriteriev. Sbornik statei. Red.-sost. G.F. Valeeva\_Suleimanova*. Kazan: Institute of History named Sh. Mardjani AN RT, 2016, p. 104–113.

5. Imamutdinova Z.A. *Tendencii prosvescheniya i evropеizacii v islamskom mire. XIX stoletie i rubezh XIX–XX vekov [Trends of Enlightenment and Europeanization in the Islamic World. XIX Century and the Turn of the XIX–XX Centuries]* // *Ot religioznoгo reformatorstva k evropеizacii kulturni musulman. K 155-letiyu so dnya rozhdeniya Ismaila Gasprinskogo. Sbornik statei / Red.-sost. Z.A. Imamutdinova*. M.: GII, 2016, p. 198–225.

6. Ishakova-Vamba R.A. *O nekotoryh svyazyah narodnoi muziki kazanskikh tatar s arabskoi kulturoi [About Some Connections of Folk Music of Kazan Tatars with Arab Culture]* // *Muzikalnaya folkloristika / Edit. A.A. Banin*. M.: 1978, p. 298–315.

7. Qor'en (2002). *Maylit Yamaletdindyn shigri terzhemelere [Poetic translation by Maulit Yamaletdin]*. Ofö: Bashk. entsiklopediya, 2002, 160 p.

8. Saifullina G. Muzika Svyaschennogo slova. Chtenie Korana v tradicionnoi tataro-musulmanskoj kulture [Music of the Sacred Word. Reading the Qur'an in the Traditional Tatar-Muslim Culture] / Dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Kazan/M.: GII, 1997, 146 p.

9. Fakhreddin R. Asar. Kniga o biografyakh, datakh rozhdeniya i smerti, drugikh sobytyakh iz zhizni musulmanskih uchenykh nashego gosudarstva [Asar: The Book of Biographies, Dates of Birth and Death, and Other Events in Life of Muslim Scholars in Our Country]. Vol. III–IV / Translate to Tatar and Russian). Kazan: Rukhiyat Neshriyat, 2010, 646 p.

10. Habibullina Z.R. Musulmanskoe duhovenstvo Bashkortostana na rubezhe XX–XXI vekov [The Muslim Clergy of Bashkortostan at the Turn of the XX–XXI Centuries]. Avtoref. na soisk. uchenoj stepeni kand. istor. nauk. Izhevsk: UNC RAN, 2012, 22 p.

11. Hairullina Z.Sh. Hronika muzikalnoi zhizni tatarskogo obschestva. Po materialam tatarskoj periodicheskoj pechati (1905–1917) [Chronicle of the Musical life of Tatar Society, Based on the Materials of the Tatar Periodical Press (1905–1917)] // Iz istorii muzikalnoi kulturi i obrazovaniya v Kazani. Sbornik nauchnih trudov. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1993, p. 209–241.

12. Hakimov R.Sh. Krasnaya zvezda protiv polumesyaca: protivostoyanie desyatiletij. Islam i partijno-gosudarstvennaya vlast na Urale v sovetskij period (1917–1991 gg.) [Red Star vs Crescent: Confrontation of Decades. Islam and Party-State Power in the Urals during the Soviet Period (1917–1991)]. Chelyabinsk: OOO «Abris-Print», 2013, 735 p.

13. Imamudinova Z.A. The Qur'anic Recitation of the Tatars and Bashkirs in Russia: Evolution of Style // Performing Islam. University of Leeds, UK. 2017. V. 6, № 3, p. 97–121.

14. Levitt Th. The Globalization of Markets / From the Magazine, May 1983, URL: Теодор Левитт. Глобализация рынков (marketing-course.ru).

15. Nelson K. The Art of Reciting the Qur'an. Austin: The University of Texas Press. 1985, xxviii + 241 p.

.....  
**Имамудинова Зилия Агзамовна**, канд. искусствovedения,

снс Сектора теории музыки, Государственный  
институт искусствознания (ГИИ);

Руководитель Исламского центра исследований

Московского исламского института (МИИ);

125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5.

E-mail: zilimam@mail.ru

**Imamudinova Zilia Agzamovna**, Ph.D. (Art History)

senior researcher at the Department of Music Theory,

The State Institute for Art Studies (GII);

Head of the Islamic Research Center

of the Moscow Islamic Institute (MI);

Address: 125009, Russia, Moscow, Kozitsky per., 5.

E-mail: zilimam@mail.ru

.....

---

## Раздел V.

# МОДЕРНИЗМ В ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВАХ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 7.035

**ХАСЬЯНОВА Л. С.**

ИСТОРИОСОФСКИЙ РЕАЛИЗМ В ЖИВОПИСИ,  
КАК ОТРАЖЕНИЕ НИЦШЕАНСКОГО  
РЕСЕНТИМЕНТА ЭПОХИ МОДЕРНИЗМА

Историософия польского художника Яна Матейко была связана со взглядами известного историка Юзефа Шуйского и Краковской исторической школой живописи. Представляя историческое событие, художник стремился возвести его до символического уровня, создать изображение-символ. В отличие от другого художника-историософа, яркого представителя немецкой живописи В. фон Каульбаха, создававшего лишь иллюзию историчности, польский художник в своем творчестве опирался исключительно на исторические факты и источники. На его творчество также оказала большое влияние религия. Матейко выработал свой подход к изображению исторического события. Уже названием картины «Рейтан – Падение Польши», он стремился дать ответ на вопрос о причинах раздела Речи Посполитой. Этому выдающемуся произведению польского мастера посвящена настоящая статья.

**Ключевые слова:** Ян Матейко, историософский реализм, ницшеанский ресентимент, символ, модернизм, историософ, историзм, живопись.

---

## LEILA KHASYANOVA

### HISTORIOSOPHICAL REALISM IN PAINTING, AS A REFLECTION OF THE NIETZSCHEAN RESENTMENT OF THE MODERNISM

The historiosophy of the Polish artist Jan Matejko was associated with the views of the famous historian Jozef Shuisky and the Cracow Historical School. Presenting a historical event, the artist strove to elevate it to a symbolic level, to create a symbolic image. Unlike another historiosophist, a brilliant representative of German painting V. von Kaulbach, who created only the illusion of historicity, the Polish artist in his work relied exclusively on historical facts and sources. His work was also greatly influenced by religion. Matejko developed his own approach to depicting a historical event. Already with the title of the painting “Reitan – The Fall of Poland”, he tried to answer the question about the reasons for the division of the Commonwealth. This report is dedicated to this outstanding work of the Polish master.

**Keywords:** Jan Matejko, historiosophical realism, Nietzschean resentment, symbol, modernism, Jozef Shuisky, historiosophist, historicism, painting.

---

Ницшеанский ресентимент<sup>1</sup>, ставший одной из движущих сил эпохи модернизма, нашел отражение в историософских произведениях выдающегося польского художника Яна Матейко. Начиная с 1850-х гг. у краковских молодых деятелей культуры и науки появилось иное видение родной истории. Стремление создать ее новую трагическую страницу привело к ревизии истории И. Лелевеля<sup>2</sup>, формированию в Галиции в середине 1860-х годов Краковской исторической школы<sup>3</sup> и расцвету польской историософской живописи. По мнению Вернера Хофманна художник-историософ, представляя историческое событие, должен был возвести его до символического уровня и создать изображение-символ<sup>4</sup>, как это делал

---

<sup>1</sup> «Мир несовершенен и в этом виноваты все (у Ницше – начиная с христиан). Искусство, наука и политика занялись спасением мира. Творчество стало возмездием и отмщением, причем сразу всем, – я мыслю и понимаю этот мир, и в доказательство спасу его, наведу в нем порядок».

<sup>2</sup> Иоахим Лелевель (22.03.1786, Варшава – 29.06.1861, Париж) – польский историк, библиограф, славист, нумизмат, общественный и политический деятель, профессор Виленского и Брюссельского свободных университетов, масон.

<sup>3</sup> Яркими представителями этой школы были В. Калинка, Ю. Шуйский и М. Бобжинский.

<sup>4</sup> W. Hofmann, *Art in the Nineteenth Century*, London 1961, p. 150.

яркий представитель немецкой живописи В. фон Каульбах. Однако, его идеалистические произведения представляли эпические события «ино мира», лишь создавая иллюзию историчности. В отличие от немецкого мастера, Матейко поднимал исторический факт до символического уровня, опираясь исключительно на исторические факты и источники. Поскольку художник был очень религиозным человеком, то его произведения представляли уникальный сплав религии и истории, что полностью совпадало со взглядами Ю. Шуйского, который считал, что «историография, [...], имеет две стороны. Одну художественную, стремящуюся [...] к всестороннему отслеживанию истинности фактов [...]. Вторую, черпающую из национального чувства, национальной души, собирающую исторические события национального прошлого около великих генераторов провидческой мысли [...], начертанных рукой Божьей»<sup>5</sup>. Религиозность затронула не только его личную жизнь, она стала также важной частью его историософии, понимания жизни, истории падения и возрождения Польши, основой его творческого кредо и фундаментом художественной программы. Он выработал свой подход к изображению исторического события, которое «[...] не падает с неба уже готовым, а формируется общими устремлениями и усилиями разных людей, которые либо были, либо отсутствовали в определенном месте и моменте, где это событие, наконец, произошло. Иными словами, к свершившемуся событию относятся люди силы, [...], картина, которая стремится представить всю совокупность этого события, конечно же, должна все эти силы в своих рамках собрать и показать. Только тогда она будет исторической и в полной мере самостоятельной, не рабской иллюстрацией к хронике, а сосредоточием и фиксацией того, что рассеяно и расплыено в хрониках, но относится к одному событию. Только тогда он будет художественным летописцем, а отчасти судьей и самого исторического факта и всех действующих в нем сил и элементов»<sup>6</sup>.

Картины «Станьчик», «Проповедь Скарги» и «Рейтан. Падение Польши» – первые историософские произведения в творчестве Матейко, ставшие попыткой изображения причин, которые вызвали раздел Польши и тех результатов, которые пожирают потомки. Если «Скарга» обращался к совести аристократии, то «Рейтан» стал открытым обвинением

<sup>5</sup> H. Serejski, Zbieżności i rozbieżności Matejki z współczesnymi mu kierunkami w historiografii w: Jan Matejko, Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty, 23-27.XI. 1953, Warszawa 1957, s. 131.

<sup>6</sup> S. Tarnowski, Matejko, Kraków 1897, s. 472-473.



**Рис. 1.** Ян Матейко. Картина Рейтан. Падение Польши. 1864 г. Национальный музей в Варшаве.

ее конкретных представителей в предательстве интересов родины. Самим названием картины «Рейтан. Падение Польши» (рис. 1), художник стремился дать ответ на вопрос о причинах раздела Речи Посполитой. Матейко понимал, что в «Падении Польши», как историческом событии, занявшим почти сто лет, сложно найти момент, в котором, как в последнем акте трагедии, был бы собран смысл всех предыдущих действий и поступков. Он остановился на событии, состоявшемся 21 апреля 1773 г., под руководством изменника Адама Понинского в Сейме<sup>7</sup> и произошедшем на нем известном протесте новогрудского депутата Тадеуша Рейтана (рис. 2), который собственным телом загородил послам выход в зал Сената, чтобы не допустить ратификации договора раздела Речи Посполитой, участниками которого стали ее ближайшие соседи – Россия и Пруссия. Одновременно художник изобразил вместе с делегатами сейма противников Конституции 3 мая, объединившихся в торговичскую конфедерацию (1792 г.), что произошло двадцатью годами позже, создав свою аллегорию предательства и падения Польши. В картине Матейко пред-

<sup>7</sup> Я. Кравчик в монографии “Matejko i historia”, анализируя композиционное решение «Рейтана», указывал на то, что в этой картине художник «выбирает единственный, особый исторический момент и делает его выразителем всего упадка нашей эпохи; связав этот момент с аллегорией [...]. Аллегория ограничивается в картине Матейко историчностью момента, а историчность момента ограничивается аллегорией».





Рис. 2. Ян Матейко. Портрет Тадеуша Рейтана. 1740-1780

ставил многих исторических деятелей, которые не принимали участие в этом заседании, но сыграли определенную роль в разделе страны.

В отличие от эскиза, в картине, из-за скопления большого количества фигур в углу залы, исчезла глубина и появилось ощущение тесноты пространства, в котором разворачивается действие. Однако, при всем кажущемся на первый взгляд беспорядке этой полной драматизма сцены, которыми автор стремился передать момент наивысшего накала стра-

стей, композиция подчинена определенному замыслу, который художник дополнительно обогатил различными символическими деталями.

Композиционным центром и тональным акцентом композиции является фигура стоящего на распутье, отличавшегося слабым характером и не принимавшего самостоятельных решений Станислава Потоцкого. Этот рафинированный красавец стоит бледный и взволнованный, опустив глаза, словно не желая видеть происходящего. Он был единственным сыном Францишка Потоцкого, одного из могущественнейших польских магнатов. В картине он, как рьяный противник любых союзов с Россией единственный, кто полон решимости. Резким движением, опрокинув кресло, символ падения Польши, с которого падают документы и кошель с деньгами, он повернулся спиной к родному сыну, конфликт «отцов и детей». В богатом шляхетском одеянии с лентой ордена Белого Орла, вооруженный карabelой польский магнат противопоставлен своему одетому по последней французской моде предателю-сыну. Двучиность польской аристократии той эпохи Матейко, передал контрастом национального костюма Потоцкого и следующих европейской моде тарговичан. Этот символ лишенных власти, побежденных магнатов старого «сарматского» мира, хочет, как можно быстрее покинуть это собрание, чтобы не стать участником позорного подписания договора о разделе родины, у его ног лежит перо, выпавшее у него из руки.

Третьим композиционным акцентом является фигура одетого в польскую одежду Тадеуша Рейтана<sup>8</sup>. С укором смотрит он вслед Потоцкому, и, как последний аргумент, разорвав на груди одежду, показывает на висящий у него на груди мешочек с родной землей. Четвертым акцентом композиции является фигура юноши с карabelой в поднятой руке и конфедераткой с трехцветной революционной кокардой, участника барской конфедерации<sup>9</sup> – символ будущей борьбы патриотов за независимость Речи Посполитой. Не случайно он замыкает верхний угол равнобедренного треугольника, который четко читается в основе композиции «Рейтана». Левый угол треугольника символизирует прошлое – Ф.С. Потоцкий, правый угол, настоящее – Тадеуш Рейтан, верхний угол – будущее.

Остальные действующие лица картины продолжают развивать мысль художника. Предатели отчизны: стоящий рядом со Станиславом Потоцким

<sup>8</sup> Рубите меня, не рубите Отчизну!» Он напоминает изображение фигуры с картины Жака-Луи Давида «Бой Марса и Минервы» (1771).

<sup>9</sup> В Польше существовала партия, не желавшая ограничения «золотой вольности» польской шляхты. Барская Конфедерация стремилась вытеснить из Польши иностранные войска, на которые опиралась «Фамилия».

разъяренный, надменный маршалок Сейма Адам Понинский властным жестом указывающий Рейтану на дверь, за которой стоит российское войско (факт несоответствующий исторической правде); закрывший лицо руками великий коронный гетман Францишек Браницкий символически изображены под портретом царицы Екатерины II<sup>10</sup>. В 1785 г. А. Понинский был объявлен банкротом и платным агентом российских послов, получавшим от них крупные денежные суммы, одна из выпавших монет подкатилась к его ногам, символизируя его продажность. За тремя главными предателями изображены другие тарговичане – князь Антоний Святополк-Четвертинский и виленский епископ Игнацы Якуб Массальский. Слева от Потоцкого находится противник Понинского новогрудский посол Самуэль Корсак<sup>11</sup> (автопортрет Матейко), спорящий с Яцеком Малаховским.

Между фигурами отца и сына Потоцких видна голова другого представителя богатейшего магнатского рода – Кароля Радзивилла. Он вернулся в Несвиж, в политической и общественной жизни не участвовал, поэтому на картине его фигура почти незаметна на втором плане. Слева от отца Потоцкого небрежно развалился в кресле младший брат и ближайший соратник короля Станислава Августа, примас ксендз Михал Понятовский<sup>12</sup>, который повернулся спиной к происходящему: его совсем не волнует разыгрывающаяся в его присутствии драма.

Рядом с ним в кресле сидит дядя<sup>13</sup> короля Польши князь Михал Фредерик Чарторьжский, представитель могущественнейшего магнатского рода, Гедиминович, один из основателей и глава группы магнатов «Фамилия»<sup>14</sup>. В отличие от упавшего кресла, на котором сидел старший Потоцкий, в своих креслах оба сидят уверенно. Не принимавший участия<sup>15</sup> в этом сейме Станислав Август изображен покинувшим свой трон, символизируя свое присоединение по требованию Екатерины II к Тарговиц-

<sup>10</sup> Портрета Екатерины II в зале Сейма не было.

<sup>11</sup> Самуэль Корсак, герб “Lis” (1745, Волковичи – 04.11.1794, Варшава) – гусарский полковник литовских войск, член тарговицкой конфедерации. Погиб в Варшаве в 1794 г. сражаясь против российских войск.

<sup>12</sup> Михал Ежи Понятовский герб “Ściołek” (12.10.1736, Гданьск – 11/12. 08.1794, Варшава) – главный коронный секретарь (с 1768), плоцкий епископ (с 1773), последний примас Первой Речи Посполитой (с 1784), председатель Эдукационной комиссии, брат и сподвижник Станислава Августа, член Тарговицкой конфедерации, масон.

<sup>13</sup> Его сестра Констанция, жена Станислава Понятовского была матерью короля Польши Станислава Августа Понятовского.

<sup>14</sup> Ryszard Chojcecki. Patriotyczna opozycja na sejmie 1773 r., w: Kwartalnik Historyczny, LXXIX, nr 3, 1972, s. 557, 559.

<sup>15</sup> Информацию о Станиславе Августе: S. Kieniewicz, Rejtan poseł nowogrodzki i “Rejtan” Matejki w mym życiu osobistym, w: Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, listopad 1988, Warszawa 1992, s. 30.

кой Конфедерации. Он стоит, украдкой устало поглядывая на часы в руке, в полной изоляции по отношению к окружающим и, кажется, не замечает обращенных к нему лиц и настоятельно протянутых рук. Надо всеми и всем происходящим возвышается сидящие в сеймовой ложе российский посол Николай Репнин, около которого сидят известные женщины той эпохи, две Изабеллы.

Как художнику-историософу, для Матейко было не важно, кто из героев на его полотне участвовал в Сейме 1773 г. Среди персонажей, которых реально не было вовремя события в картине, могло не быть и молодого человека в конфедератке с трехцветной революционной кокардой, о котором Тарновский писал: «[...] этот юноша с саблей, который не понятно, как и для чего оказался в этом уважаемом кругу, находясь почти на вертикальной оси картины и еще больше отвлекая внимание зрителя и уводя от собственно драматического момента»<sup>16</sup>, символизировал в картине борьбу будущих поколений поляков за независимость.

Затрагивая «Рейтаном» самую печальную и позорную страницу польской истории, художник заявлял: «я, Ян Матейко, обвиняю»<sup>17</sup>, поэтому понимая весь риск появления такой картины, потомки действующих лиц которой жили и здравствовали, он начал заранее готовить почву для ее выставки в Кракове. За короткий срок его мастерскую посетили представители краковской аристократии, бывший директор художественной школы и учитель мастера В. Статтлер с учениками, приходили друзья-художники, был приглашен приехавший в то лето в Краков Ю. Крашевский. В итоге картина возмутила всех, кто ее видел, и из-за препятствий, чинимых со стороны Общества любителей изящных искусств, в ноябре 1866 г. художник смог выставить «Рейтана» только в зале Краковского научного общества. Картина собирала толпы зрителей, вызвав бурю протестов и агрессивных атак со стороны консервативной прессы и потомков аристократов, представленных на картине. «Рейтан» стал открытым обвинением в измене и предательстве отчизны, брошенным его автором аристократии, ее конкретным представителям. Художника обвиняли во всем, в том числе и в надругательстве над национальным прошлым.

<sup>16</sup> Maria Szypowska, Jan Matejko wszystkim znany, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 148.

<sup>17</sup> J. Krawczyk, Matejko i historia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii nauk, Warszawa 1990, s. 103.

Горьким, не лишенным иронии ответом художника на все нападки стала картина «Приговор Матейко»<sup>18</sup>, где он представил себя привязанным к позорному столбу на Краковском рынке. В образе судьи он изобразил Крашевского, который активнее и безжалостнее всех выступал против «Рейтана», а документ с приговором, где написано: «Ян Матейко заслуживает смерти» зачитывает Станислав Тарновский.

#### Примечания:

1. Bloch M. Pochwała historii (przeł. J. Jedlicka). – Warszawa, 1962. – 192 s.
2. Chojecki Ryszard. Patriotyczna opozycja na sejmie 1773 r. // *Kwartalnik Historyczny*, LXXIX, nr 3, 1972. – s. 557, 559.
3. Giller A. Polska na wystawie powszechnej w Wiedniu, t. II. – Lwów, 1873. – 528 s. Gorzkowski M. Epoka od 1861 roku do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu. – Kraków, 1993. – 530 s.
4. Grotgger A., list do Wandy Monné z dnia 30.07.1866, цит. в: Artur i Wanda. Dzieje miłości Artura Grotggera i Wandy Monné, podali do druku M. Wolska i M. Pawlikowski. – Lwów, 1928. – 391 s.
5. Hofmann W. Art in the Nineteenth Century. – London, 1961. – 436 s.
6. Kraszewski J.J. Z roku 1866. Rachunki przez B. Bolesławitę, część II. – Poznań, 1867. – 609 s.
7. Krawczyk J. Matejko i historia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii nauk, Warszawa 1990. – 226 s.
8. Serejski H. Zbieżności i rozbieżności Matejki z współczesnymi mu kierunkami w historiografii // *Jan Matejko, Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty*. – 23-27.XI. 1953, Warszawa 1957. – s. 131.
9. Słoczyński H. Matejko. – Wrocław, 2000. – 290 s.
10. Szypowska Maria. Jan Matejko wszystkim znany, Państwowy Instytut Wydawniczy. – Warszawa, 1977. – 460 s.
11. Tarnowski S. Matejko. – Kraków, 1897. – 562 s.

.....

**Хасьянова Лейла Самилуовна**, кандидат исторических наук, профессор, засл. художник РФ, член-корреспондент РАХ (Москва), Польский институт исследований мирового искусства (Варшава).  
E-mail: leilakh.art@gmail.com

**Khasyanova Leyla Samiulovna**, Candidate of Historical Sciences, Professor, Honored artist of the Russian Federation, corresponding member of the Russian Academy of Arts (Moscow), Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata (Warsaw).  
E-mail: leilakh.art@gmail.com

.....

<sup>18</sup> Приговор Матейко. 1867. Эскиз Картон, масло. 55,7x45,7. Маленькая фигура художника едва видна на фоне композиции. намного более выразителен рисунок к этой картине в виде авто-портрета, ставшего предварительным эскизом. Карандашные эскизы находятся в собрании Дом Яна Матейко и частных собраниях (Dodatek do Katalogu wystawy rysunków i szkiców, MNW 1938 nr 365, 366). После завершения картина была сфотографирована В. Ржевуским.

УДК 7.36

**ХИСАМОВА Д.Д.****ВЛИЯНИЕ СТИЛЯ МОДЕРН И МОТИВЫ  
ТАТАРСКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА  
В ТВОРЧЕСТВЕ ФАЙЗРАХМАНА АМИНОВА**

Аннотация. Статья посвящена творчеству известного ленинградского художника Ф.А.Аминова, в которой на основе вновь выявленных архивных источников дается новый материал. Они позволяют впервые проанализировать творчество художника, как представителя традиций ленинградской пейзажной школы 1930-40 гг., как прямого ученика А.Е.Карева, приверженца свободной палитры, широкого цветового пятна, которые были характерны для французского искусства первой трети XX в. Также материалы архива проливают свет на истоки, питавшие творчество художника, для которого в художественном произведении ключом к пониманию живописной формы и его содержания было народное татарское искусство.

**Ключевые слова:** Академия художеств, французская живопись первой трети XX в., ленинградский пейзаж, свет, цвет, новое истолкование природы, фольклор, национальное искусство, татарское декоративно-прикладное искусство

---

**DINA KHISAMOVA****THE ART NOUVEAU STYLE INFLUENCE  
AND THE MOTIVES OF TATAR FOLK ART  
IN THE WORKS OF FAIZRAKHMAN AMINOV**

Annotation. The article is devoted to the work of the famous Leningrad artist F.A. Aminov. New materials are given on the basis of recently identified archival sources. It allows for the first time to analyze the work of the artist as a representative of the Leningrad landscape school traditions of the 1930-40s, and him as a direct student of A.E. Karev, adherent of a free-palette and a wide color spot, which are typical for French art of the first third of the 20-th century. Also, the archival materials shed light on the origins that nourished

the artist's creativity, for whom the Tatar folk art was a key for understanding the pictorial form and content of a work of art.

**Keywords:** Academy of Arts, French painting of the first third of the 20-th century, Leningrad landscape, light, color, new interpretation of nature, folklore, national art, Tatar decorative and applied art

---

Файзрахман Абдрахманович Аминов (1908-1984) – уникальная личность в искусстве, во многом еще недооцененная; ему принадлежит выдающаяся роль в истории татарского изобразительного искусства. Заслуженный деятель искусств ТАССР<sup>1</sup>, заслуженный художник РСФСР, живописец, график, книжный иллюстратор. Так получилось, что известность Файзрахману Аминову в Татарстане принесли его персональные выставки, проходившие в Музее изобразительных искусств в Казани в 1972 и 1979 гг. Обе они были посвящены творчеству татарского народного поэта Габдуллы Тукая и сюжетам народного фольклора. Тогда татарское искусство, в основном локализованное в республике, берущее свое начало от традиций Казанской художественной школы, открыло для себя имя прекрасного, тонкого, необычного и нехарактерного, самобытного художника Аминова, яркого представителя ленинградской школы живописи.

В Казани у Аминова завязались творческие контакты с художниками и искусствоведами. О нем широко писала местная пресса, создавались телепередачи, в 1979 г. художник был выдвинут на соискание Государственной премии в области литературы и искусства имени Г. Тукая, которую, к сожалению, он не получил. Это событие фатальным образом отразилось на судьбе мастера – через несколько лет его не стало. Но связь с Казанью не прерывалась, его творчество стало по-настоящему любимым и почитаемым, оно прочно вошло в классику татарского искусства, работы были приобретены в коллекции двух крупнейших музеев Татарстана<sup>2</sup>, стали неотъемлемой частью выставок и экспозиций, посвященных национальному искусству.

В те же годы Файзрахман Аминов передал часть своего архива казан-

---

<sup>1</sup> Татарская Автономная Советская Социалистическая Республика.

<sup>2</sup> Государственный объединенный музей ТАССР (ныне Национальный музей Республики Татарстан) и Музей изобразительных искусств ТАССР (ныне Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан).



Файзрахман Абдрахманович Аминов. Ленинград, 1965.



скому искусствоведу Д.К.Валеевой, занимавшейся творчеством художника, в свою очередь, поделившейся материалами с автором этих строк. Среди газетных статей о выставках и работах художника, проходивших в свое время в Перми, Казани, Уфе, Оренбурге, Москве и Ленинграде<sup>3</sup>, рукописей сценариев телепередач<sup>4</sup>, рецензий и отзывов<sup>5</sup>, каталогов выставок<sup>6</sup> нашлась замечательная в своем роде, школьная из 48 листов, тетрадь в клеточку, своеобразный рукописный дневник художника<sup>7</sup>. Записи были сделаны в 1972 г. и содержат воспоминания о детстве, годах учебы в Перми и Ленинграде, о педагогах и учителях. Записи отрывочны и фрагментарны, напоминают больше мозаичное панно, в которых, увы, не достает каких-то элементов для воссоздания непрерывной картины тех или иных этапов творческой жизни художника. Но эта уникальная тетрадь имеет колоссальное значение для представления о природе художника, картины формирования личности, его духовного пространства, раскрывает во многом по-новому уже привычные и устоявшиеся стереотипы, дает представление об истоках его искусства, о жизненных и творческих ориентирах. В данной статье впервые вводится в научный оборот живая, прямая речь художника.

Еще одним пластом, способствовавшим обогащению представления об искусстве Аминова, стало масштабное поступление работ художника 1930-80-х гг. (82 произведения) из собрания московского коллекционера А.П. Семенова в Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан в 2010 г., переданное в дар музею московским меценатом Н.З.Сюбаевым. Эта коллекция дает возможность увидеть всю мощь реалистического таланта художника. Живописный мир Аминова оказался гораздо шире известного ранее амплуа художника, воплотивше-

<sup>3</sup> Беляев Б. Светлая мысль сказки... // Вперед. – 1970. – 19 декабря; Габдулгафарова И. Выставка-рассказ о братской Татарии // Южный Урал. – 1972. – 28 февраля; Горшунов Ю. В мире сказок Тукая // Вечерняя Казань. – 1979. – 24 февраля; Шагеева Р. Волшебный мир художника // Советская Татария. – 1979. – 25 марта и др.

<sup>4</sup> Сценарий телевизионной программы «Кандидаты на соискание Тукаевской премии-79. Художник Файзрахман Аминов: Духовное пространство творчества». Ведущая Р. Шагеева // Татарское телевидение. – Казань. – 1979. – 9 апреля. // Архив Д.К. Валеевой (Казань).

<sup>5</sup> Доклад Д.К. Валеевой о творчестве Ф.А. Аминова. Протокол общего собрания сотрудников Института языка, литературы и истории имени Г. Ибрагимова Казанского филиала Академии наук СССР от 20.02.1979 // Архив Д.К. Валеевой (Казань).

<sup>6</sup> Аминов Ф.А. Выставка произведений. Каталог. Автор статьи и составитель каталога А.А. Ильина. Редактор Л.В. Мочалов. – Ленинград: Художник РСФСР, 1976. – 20 с., ил.

<sup>7</sup> Файзрахман Аминов. Воспоминания. 1972. Рукопись // Архив Д.К. Валеевой (Казань).

гося в работах, посвященных тукаевской поэзии. В его живописи – пейзажах и портретах – раскрылась целая история народа<sup>8</sup>.

Татарин по национальности, он происходил из бедной многодетной семьи; родился на Урале, в уездном городе Кунгуре, школьные годы провел в Перми, там же в 1927 г. поступил в Пермский художественный техникум, который закончил в 1931 г. В 1933-1948 гг. учился в Академии художеств, всю свою жизнь связал с Ленинградом.

Как и у многих художников, начинавших свой путь в российской провинции, тяга к рисованию проявилась в детстве, потребность в нем затем увлекала, крепла, захватывала целиком. Неимение материалов – бумаги, красок, карандашей – не останавливало, а наоборот, мотивировало на преодоление преград, на достижение цели. А поля школьных тетрадей все больше пестрели рисунками. Счастье, когда на пути такого увлечения встречаются понимание, поощрение, поддержка от родителей, учителей, наставников. Сначала остановилась, повисла в воздухе замахнувшаяся на сына отцовская рука с ремнем, когда шестилетний Файзрахман нарисовал свой первый рисунок на полях Корана; затем учитель в пермской школе В.М.Сличенко внимательно отнесся к юному художнику, устраивая в классе выставки его рисунков. Художник вспоминал: «Я тогда делал только копии и свои выдумки, о натуре не имел понятия... Любил я рисовать «Березовую рощу» Куинджи, «Рожь» Шишкина, бесконечно много раз я копировал «Грачи прилетели» Саврасова, Левитана, Репина. Они научили меня любить родину...»<sup>9</sup>.

В старших классах Аминов познакомился с художником, который на кунгурском базаре продавал свои картины. Они подружились, много общались. Сергей Эммануилович Лапаев стал наставником Аминова: «Это был мой первый учитель рисования. Он меня научил любить рисунок, вернее, вложил любовь к деталям. Мне очень нравилась его комната в зимние дни, когда он, окруженный книгами и рисунками, сидел у окна и рисовал тонкие-тонкие рисунки, а снег шел и шел...»<sup>10</sup>. Возможно, в дальнейшем, тончайшая, филигранная детализация в графике и темперных полотнах Аминова происходит из тех юношеских впечатлений?

<sup>8</sup> Вдохновенный Тукаем... Файзрахман Аминов. Графика. Живопись. Каталог произведений из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. – Казань: Заман, 2011. – 144 с., ил.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

Рисунок, живопись и музыка всегда находятся рядом. Файзрахман Аминов, имея замечательный слух, самостоятельно научился играть на мандолине, домре и гитаре, и в Перми в кинотеатре «Триумф» и клубе «Профинтерн» днем рисовал плакаты, а вечером играл в оркестре. Тогда же поступил на работу художником в Пермский оперный театр, где увлекся еще и пением. «Зима. Снег, снег, снег, мягкий, пушистый. В маленькой комнатухе рояль, пожилая старушка Мария Львовна Василенко-Левинсон аккомпанирует мне «Я помню чудное мгновенье», а снег за окном теплый, теплый. Кончился урок, я иду с нотами радостный домой. Как-то М.Л.В.Л. сказала мне после прослушивания: «Чистый лирический тенор. Так, как Козловский, петь не будешь, но лучше или хуже – да!». Она рассказывала, что в нее был влюблен И.С.Тургенев в театре Ла-Скала, где она пела. Я не поверил ей. Тогда она достала маленькую шкатулку: в ней были письма писателя, адресованные ей... Вот такие люди были у нас в Перми...»<sup>11</sup>.

Первыми спектаклями, которые оформил Ф. Аминов, были балет Ж. Доберваля «Тщетная предосторожность» и опера Р. Леонковалло «Паяцы». «В спектакле «Паяцы» перед третьим действием вызвали артистов, исполнителей в данном спектакле, дирижера, режиссера. Вытолкали и меня. Я вышел в валенках, было мне 24 года. Дирижировал тогда знаменитейший Павлов-Арбенин...»<sup>12</sup>.

В 1933 году Аминов покинул Пермь, его путь лежал в Ленинград, в Академию художеств. Он поступил на подготовительные курсы на рабфак, на которых учился до 1937 г. Академия художеств в 1920-е гг. называлась Петроградским ВХУТЕМАСом. Ректора Э.Э.Эссена, стремившегося дать студентам всестороннее образование, возродившем музей Академии, сменил в 1929 г. Ф.А.Маслов, уже как ректор Ленинградского высшего художественно-технического института, способствовавший переориентации на производственно-техническое образование. В 1930 г. после реорганизации московского и ленинградского ВХУТЕИНов образуется объединенный Институт пролетарского изобразительного искусства, при котором были организованы трехгодичные рабфаки. После недолгого ректорства скульптора А.Т.Матвеева с 1934 г. во главе Всероссийской Академии художеств встал И.И. Бродский. Молодежь, приехавшая из провинции, открывала для себя журналы «Мир искусства»,

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же.

«Аполлон», «Золотое руно», занимались в библиотеке академии, изучали рисунки и эстампы. Всеобщее увлечение французской живописью по московским коллекциям Морозова и Щукина наводило студентов на мысль о чистых тонах в живописи, о работе мазком, о колорите. В начале 1930-х гг. Москву и Ленинград посещал французский живописец Альбер Марке, видение городского пейзажа которого оказалось на волне поисков ленинградских мастеров пейзажа, вложивших в него большую живописную свободу, использование серебристой гаммы и размытых контуров.

Поэтому, когда в академии появился новый профессор Алексей Еремеевич Карев, о котором заговорили, как о художнике, ищущем новое, многие перешли в его мастерскую. Почитатель французского искусства начала XX в., использовавший его достижения в собственном творчестве, Карев хорошо чувствовал живопись, преклонялся перед Тицианом и Коровиным, говорил о колорите<sup>13</sup>. В 1929 г. была утверждена методика преподавания живописи профессоров А.А.Рылова и А.Е. Карева, которая определяла задание на изучение действия света на объект наблюдения, больше внимание рекомендовалось уделить эскизам<sup>14</sup>. Это, по сути, были поиски расширения и обновления импрессионистической системы. Главным художественным открытием Карева явился достигнутый им в ряде произведений 20-х годов синтез преобразованной предметности и свободной живописной стихии. Карев видоизменил творческий метод импрессионистов, приспособив его к более целостному, обобщенному видению мира и человека. Открылись новые возможности для более эмоционального, индивидуального, творчески заинтересованного истолкования натуры. В картинах Карева усиливается не характерный импрессионизму личностный, индивидуальный аспект; появляется полнота жизненных, бытовых, многообразных поэтических связей городского пейзажа с действительностью<sup>15</sup>. «Нежностью цветового синтеза» назвал Пунин живописные поиски Карева; они «вибрируют в цветовых тональностях»<sup>16</sup>. Это было не фиксирование зрительных наблюдений, а умение минимумом средств создать максимум впечатлений, обобщить и

---

<sup>13</sup> Богдан В. Академия художеств 1920-е начало 1930-х. // Третьяковская галерея. – 2013 (39). – № 2.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Ефимов П. Городской пейзаж ленинградских художников 1930-х-1940-х годов // Советская живопись-79. – М.: Советский художник, 1981. – С. 236-245.

<sup>16</sup> Карев А.Е. // Н.Н. Пунин. Русское и советское искусство. – М.: Советский художник, 1976. – С. 239-240.

упростить пейзаж, создавая форму крупными цветовыми пятнами и цветовыми взаимодействиями.

В мастерскую Карева попал и Аминов. В воспоминаниях он писал: «Мое первое знакомство с Алексеем Еремеевичем состоялось на 2-м курсе живописного факультета, когда я учился в Академии художеств, на 4-м этаже по винтовой лестнице, напротив архитектурного факультета. Я многое слышал о нем, будучи еще в Перми, работая первым помощником художника П.К. Ершова в театре оперы и балета... И вот я в его мастерской. Он обходит каждого студента, подходит к моему мольберту. У меня чистый холст, жду его указаний. Он говорит: «Вот все вы пишете не по моей системе! Моя система такая: раз, два, три... Свет, тень, полутень, а в живописи: теплый, холодный, промежуточный, раз, два, три... По моей системе писал Пушкин, как там у него? «Зима, крестьянин, торжествуя...»: зима – холодный цвет, торжествуя – теплый, крестьянин – промежуточный, только он подсознательно, а я сознательно!». Кто-то из студентов спросил: «Ну, а как «на дровнях обновлять путь»? – Я вам объясню на пятом курсе, а пока еще рано!». Карев уделял огромное внимание соотношению света и цвета, провозглашал многослойную живопись. Он так объяснял на занятиях: «Когда свет влияет на цвет, получается свето-цвет, когда свето-цвет влияет на тон, получается свето-цвето-тон, в свою очередь он влияет на форму, образуя объем». Когда он подходил к мольберту с мелом в руке, то делал кружок на холсте и говорил, подчеркивая мелом: «Вот этот кусок я принимаю на 10 процентов, а этот на 6, а этот вовсе не принимаю»<sup>17</sup>.

Файзрахман Аминов далее вспоминал: «Справедливости ради, я должен сказать, что до Алексея Еремеевича я писал по системе «в свете высветляя, в тенях вытемняя», а когда я поучился у Карева, я стал писать свет холодный, тень – теплый, или, наоборот, в зависимости от освещения... Когда-то яркий противник реализма в искусстве при ректорстве Бродского, Карев часто говорил нам: «В Академии есть две школы – это моя и Бродского, только у меня больше живописи, а у Бродского больше рисунка...»<sup>18</sup>.

Аминов со всей полнотой воспринял живописный метод учителя, стоявшего у истоков так называемой ленинградской школы. По-своему

<sup>17</sup> Файзрахман Аминов. Воспоминания. 1972. Рукопись // Архив Д.К. Валеевой (Казань).

<sup>18</sup> Там же.



**Ф.А. Аминов. «Сабантуй». 1950 г. Авторский вариант одноименной картины 1948 года. Картон, масло. Государственный музей изобразительных искусств РТ (ГМИИ РТ)**

перерабатывая принципы живописи импрессионистов и модерна, А.Е. Карев пришел к более целостному, обобщенному видению мира и человека. Многие ученики Карева, среди которых Пакулин, Почтенный, Ведерников, Лапшин, среди которых и Аминов, а также участники объединения «Круг», с воодушевлением восприняли живописные опыты своего педагога и обратились, преимущественно к пейзажному жанру. Творчество этих художников не принадлежало ни к одному из двух господствовавших тогда магистральных направлений в искусстве – ни к соцреализму, ни к авангарду. Пейзаж Аминова наделен настроением, для него характерны передача внутреннего состояния автора, его отношения к изображаемому. Аминов вслед за Каревым уделял особое внимание взаимовлиянию цветов, поиску гармонии в их сочетании, работе большими цветовыми плоскостями, декоративности пространства картины.

Аминову пришлось учиться в Академии долго, учебу прервала война. В годы войны работал в должности художника на военном заводе имени Дзержинского в Перми. В 1945 г. вернулся в Ленинград и закончил учебу в 1948. Для диплома он выбрал тему татарского народного праздника Сабантуй, так захватившего его в юности. Аминов воспитывался в татарской семье с глубокими народными традициями, тем не менее, он



«Деревня». Иллюстрация к сказке Г. Тукая «Шурале». 1955-56. Бумага, акварель.  
ГМИИ РТ

родился и жил в городе, с его укладом, темпом и ритмом жизни. Не зная совсем деревню, он ее не любил, как говорил он сам в своих воспоминаниях: «В 1927 году я окончил школу. Еще в последнем классе как-то, по предложению друга Мирсияфа, мы поехали в село Кояново на лошади. Не любил я деревню. Но там нас приняли хорошо и нарасхват приглашали в гости играть музыку. Там я впервые узнал, что такое Сабантуй и на всю жизнь у меня остались воспоминания и пища для моего творчества. Как обычно в эти праздничные дни, в поле были игры, танцы, бега, скачки, а вечером выходили за деревню на хоровод. Под утро мы собирались на сеновале, там были приготовлены для нас творожные пирожки и бочка меда. С тех пор я полюбил деревню...»<sup>19</sup>.

Тема национального своеобразия и воплощения его в живописи, после открывшегося в 1920-е гг. небывалого интереса к искусству народов СССР, прерванного войной, снова становилась актуальной в послевоенное время. Народное начало и всенародное веселье были своеобразным эквивалентом универсальности радостного единения людей. Тема радости и полноты жизни становилась одной из ведущих, призванных дать новые ориентиры людям, увести от тягот и горестей войны. В праздничной теме, ставшей одним из направлений советского искусства, был заново открыт родник поэтического вдохновения<sup>20</sup>. Конкретный жизненный материал – национальный праздник Сабантуй, – вплетается в праздничную стихию ликования. Предметный мир, атрибуты народного гуляния приобретают значение символа, окрашиваются в фольклорно-мифологические тона. Так начинали играть самостоятельную роль старинные платья, украшения, утварь, праздник плуга приобретал знаковый смысл.

Поставив акцент на традиционных, национальных чертах праздничного ритуала, художник искал опоры в народных традициях, фольклорных образах, и, обращаясь к установившимся формам обрядности, обихода, стремился воссоздать крестьянские, изначальные основы праздничного действия. Аминову удалось избежать шаблона в изображении сюжетной сцены скачек, тяготевшей к театрализации. Для изобразительного искусства Аминов стал первопроходцем в воплощении темы народного праздника. Основу сюжета составили жизненные наблюдения.

---

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Ягодковская А. Интерпретация праздничных мотивов в живописи второй половины 1960-х и 70-х годов. // Советская живопись-5. – М.: Советский художник, 1982. – С. 98-115.





Аминов Ф.А. «Странный». Иллюстрация к «Шурале». 1959-60. Бумага, акварель.  
ГМИИ РТ

Аминов так вспоминал свою работу над дипломом: «Вышел я на диплом на свободную тему «Сабантуй». Много раз я это видел и участвовал сам, мне все это было близким, родным и понятным. А, главное, лучше меня никто не написал бы эту тему. Я долго собирал материал, хорошо прорисовал, сделал все подробно. Мой руководитель Р.Р.Френц. Мною не доволен. Я в отчаянии. Как-то, придя в мастерскую, он сказал: «Приготовьте палитру и большие кисти». Френц пришел через день, попросил выдать больше краски и за три часа отмахал мне пол картины. Когда он ушел, я сел и заплакал. Долго не мог решиться. А потом взял тряпку и соскоблил все, что он написал. Френц, узнав об этом, остолбенел и отказался от меня. Комиссия, в которую входили Александр Герасимов, Мухина, Авилов, встали на мою защиту. Все же он смягчился и принял мой диплом, и именно то, что я сам написал. И когда моя картина из посланных 27 на выставку в Москву одна только пошла на международную выставку, Рудольф Френц во всеуслышание сказал: «Есть у нас два художника: в Москве Лактионов, в Ленинграде Аминов»<sup>21</sup>.

«Сабантуй», жанровые композиции и пейзажи Аминова составляют единое целое как образ родины. Этот источник питал творчество мастера на протяжении всей жизни. Тонкость и богатство колорита, изысканность цветовых переходов, нюанс света и тени, приглушенное, неяркое освещение, высокий вкус и такт воспитаны Академией, ее богатейшей живописной традицией – всё это переданы через учителей, восприняты собственным видением и чувством художника.

Именно с «Сабантуя» начался новый период в творчестве Ф.А. Аминова, самый красочный, яркий и самобытный, в котором он нашел свое лицо как художник, свою тему, свою неповторимость. Из громадного потока жизненных впечатлений Аминова, основанных на незримой связи с родиной, с национальным укладом жизни поколений предков, вырастает могучий родник вдохновения. Из него вырос пласт волшебных акварелей, посвященных произведениям Тукая. Художник открыл для себя собственный путь, органично соединяя в своем творчестве достижения свето-цветовых разработок импрессионистов, эстетической линии и тончайшего чувства формы модерна и мирискусничества, избирает и характерный им материал – акварель, темпера.

Тукаевская тема в изобразительном искусстве только начинала свою

---

<sup>21</sup> Файзрахман Аминов. Воспоминания. 1972. Рукопись // Архив Д.К. Валеевой (Казань).

летопись<sup>22</sup>. В 1946 г. в Казани широко отмечалось 60-летие Габдуллы Тукая. Впервые на самом высоком региональном правительственном уровне деятелям искусства – писателям, художникам, композиторам, мастерам сцены, – была дана установка создавать произведения, посвященные личности и произведениям великого поэта; впервые была проведена научная конференция. Это было в духе времени – в каждой национальной республике выделялись свои канонические личности, близкие народу, отражающие своим творчеством дух и душу народную. Таким в Татарии был Тукай. Тукаевские образы сказок, поэм были родными для Аминова, близкими. Глубоко национальные, они доселе жили только в умах читателей, к началу 1950-х гг. еще не видели столь мощного пристального внимания со стороны художников, которое появилось позже (кроме отдельных иллюстраций в дореволюционных татарских периодических изданиях и немногочисленных живописных произведений). Можно с уверенностью говорить и о влиянии творчества В.Я.Билибина, соединившего мотивы русского народного искусства с изысканностью модерна<sup>23</sup>. Основой билибинских иллюстраций стала формообразующая линия, внутри заполненная яркими чистыми цветами. Свое вдохновение Билибин черпал из изучения русской старины: архитектуры, убранства интерьеров, русской деревянной и глиняной игрушки, из всего многообразия памятников прошлого. Аминов берет за основу татарское народное искусство: орнаменты и цветовые сочетания вышивок, ткачества, ювелирного искусства, кожаной мозаики, полихромной деревянной резьбы.

Удивительные, невероятные по красоте акварельные композиции Аминова создают собственный мир. Главным становится колорит, жемчужно-серебристый, переливающийся россыпями фиолетовых, желтых, розовых, лазурных цветовых сочетаний. Линия Аминова не столь довлеющая, как у Билибина, она приглушена, она порой растворяется в красоте цвета, но не теряет своей конструктивности и строит композицию. Аминов в середине XX в. возвращает своими акварелями татарскому и всему тюркскому, восточному миру исконную, изысканную красоту старинного народного татарского костюма, атмосферу национального укла-

---

<sup>22</sup> Живописные сады Тукая. Образ Габдуллы Тукая в изобразительном искусстве. Альбом. Автор текста и составитель Д.Д. Хисамова. – Казань: Заман, 2006. – 304 с., ил.

<sup>23</sup> Улемнова Ольга. Волшебство графики художника // Вдохновленный Тукаем... Файзрахман Аминов. Графика. Живопись. Каталог произведений из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. – Казань: Заман, 2011. – С. 20-24.

да жизни, природы, с любовью и наслаждением выписывая каждый цветок, каждую травинку, птиц и зверей, населявших леса.

Небольшие акварельные миниатюры-иллюстрации, которые шаг за шагом разворачивали перед зрителем сюжет сказки, стали основой в дальнейшем для создания большеформатных темперных полотен, в которых художник сохранил найденную им стилистику детальной филигранной работы. Это уже были обобщающие композиции: Шуралиный лес, Тукай среди своих героев, Автор (автопортрет) с героями сказок Тукая... Былтыр, главный персонаж «Шурале», становится олицетворением татарского Батыра, победителя Сабантуев, хозяина своей судьбы, который умеет подчинить себе стихии природы.

Природа и народный фольклор, включающие в себя такое глубокое и радостное чувство родины, стали для Аминова путеводной звездой и родником вдохновения. Его творчество, так тонко и органично соединившее в себе аристократизм ленинградской живописи и графики и древние пласты татарского народного искусства, стало одной из высоких вершин достижений большого искусства.

#### Список литературы:

Аминов Ф.А. Выставка произведений. Каталог. Автор статьи и составитель каталога А.А. Ильина. Редактор Л.В. Мочалов. – Ленинград: Художник РСФСР, 1976. – 20 с., ил.

Богдан В. Академия художеств 1920-е начало 1930-х. – Третьяковская галерея. – 2013 (39). – № 2.

Ефимов П. Городской пейзаж ленинградских художников 1930-х – 1940-х годов // Советская живопись-79. – М.: Советский художник, 1981. – С. 236-246.

Живописные сады Тукая. Образ Габдуллы Тукая в изобразительном искусстве. Альбом. Автор текста и составитель Д.Д. Хисамова. – Казань: Заман, 2006. – 304 с., ил.

Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. – М.: Советский художник, 1976.

Вдохновенный Тукаем... Файзрахман Аминов. Графика. Живопись. Каталог произведений из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. – Казань: Заман, 2011.

Ягодовская А. Интерпретация праздничных мотивов в живописи второй половины 1960-х и 70-х годов. // Советская живопись-5. – М.: Советский художник, 1982.

#### References:

Aminov F.A. Exhibition of works. Catalog. The author of the article and a cataloguer is A.A. Ilyina. Editor is L.V. Mochalov. [Vystavka proizvedeniyi. Katalog. Avtor statyi i sostavitel A.A. Ilyina. Redactor L.V. Mochalov. Leningrad: Hudoznir RSFSR, 1976. 20 s.,il.] Leningrad: Artist of the RSFSR, 1976. 20 p.

Bogdan V. Academy of Arts 1920s - early 1930s [Academia hudozestv 1920-e nachalo 1930-h.] Tretyakov Gallery, 2013 (39), №2

Efimov P. City landscape of Leningrad artists of the 1930s - 1940s. [Gorodskoyi peyipaz leningragskih hudoznirov 1930-h – 1940-h godov]. In the book: Soviet painting-79. Moscow: Soviet artist, 1981. P. 236-246

Picturesque gardens of Tukay. The image of Gabdulla Tukay in the fine arts. Album. The author and compiler of the text is D.D. Khisamova. [Zivopisnyie sadyi Tukaya. Obraz Gabdullui Tukaya v izobrazitelnom iskusstve. Albom. Avtor teksta I sostavitel D.D. Hisamova]. Kazan: Zaman. 2006. 304 p., il.

Punin N.N. Russian and Soviet art. [Russkoye I sovetkoye iskusstvo]. Moscow: Soviet artist, 1976

Inspired by Tukai... Faizrahman Aminov. Graphic arts. Painting. Catalog of works from the collection of the State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan. [Vdohnovlennyiy Tukaem... Faizrahman Aminov. Grafika. Zivopis. Katalog proizvedeniya iz sobraniya Gosudarstvennogo muzeya izobrazitelnyih iskusstv Respubliki Tatarstan]. Kazan: Zaman, 2011. 144 p., il.

Yagodovskaya A. Interpretation of festive motives in painting of the second half of the 1960s and 70s. - In the book: Soviet painting-5. [Interpretaciya prazdnichnyih motivov v zivopisi vtoroyi poloviny 1960-h I 70-h godov]. In book:

Moscow: Soviet artist, 1982. P. 98-115

---

**Хисамова Дина Диасовна**, заместитель директора по  
научному обеспечению и издательской деятельности,  
кандидат искусствоведения.

Государственный музей изобразительных искусств,  
Республики Татарстан, Казань, ул. К. Маркса, д. 64.

(843) 236 18 65 (служ.); +7 909 306 0440 (моб.)

E-mail: d\_hisamova@mail.ru

**Khisamova Dina Diasovna**, Deputy Director for Scientific Support  
and Publishing, PhD in History of Arts.

State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan,

Kazan, 64 K. Marx str.

(843) 236 18 65 (office); +7 909 306 0440 (mobile)

E-mail: d\_hisamova@mail.ru

---

УДК 75

**Р.И. ИЛЬЯСОВА****ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭСКИЗЫ Н.У.АЛЬМЕЕВА  
К СВЕТОМУЗЫКАЛЬНОМУ ФИЛЬМУ  
«МАЛЕНЬКИЙ ТРИПТИХ» (1975)**

Статья посвящена одной из неизученных ранее тем – сотрудничеству художника-графика Н.У.Альмеева со студенческим конструкторским бюро «Прометей». Исследование строится на примере светомузыкального фильма на музыку Г.В.Свиридова «Маленький триптих».

Впервые анализируются художественные эскизы к фильму, раскрываются их особенности, а также новаторство художника. В результате исследования делается вывод: светомузыкальный фильм «Маленький триптих» предстает наиболее интересным и оригинальным с художественной точки зрения произведением среди проектов СКБ «Прометей» благодаря сотрудничеству с художником Н.У.Альмеевым.

**Ключевые слова:** светомузыкальное искусство, абстрактный фильм, графика, гидротипная печать, Г.В.Свиридов, Б.М.Галеев, Н.У.Альмеев.

---

**ART SKETCHES BY N.ALMEEV  
FOR THE LIGHT-MUSICAL FILM «SMALL TRIPTYCH» (1975)**

The article considers the little-studied pages of the development of light music in Kazan on the example of the cooperation of graphic artist Nadir Almeev with «Prometheus» Student Design Bureau. The study is based on the example of a light and music film set to music by Grigoriy Sviridov «Small triptych».

For the first time, artistic sketches for a film are analyzed, their features are revealed, as well as the artist's innovation. As a result of the research, the conclusion is drawn: the light and music film «Small Triptych» appears to be the most interesting and original work from the artistic point of view among the projects of the SKB «Prometheus» thanks to the collaboration with the artist Nadir Almeev.

**Keywords:** light-music art, abstract film, graphics, hydrotype printing, Grigoriy Sviridov, Bulat Galeev, Nadir Almeev.

---

1910-20 елларда Европа һәм рус авангардында актив эшләнелгән төсле музыка идеяләре Советлар Союзында 1960 елларда яңа үсеш импульсы кичерә. Казан бу процесс үзәкләренең берсе була – галим-физик Б.М.Галеев житәкчелегендәге «Прометей» студентлар конструкторлык бюросында (СКБ) бу өлкәдә тикшеренүләр уздырыла, фәнни конференцияләр оештырыла, берничә сәнгать төрләрен катнаштырып уникаль әсәрләр ижат ителә.

«Прометей» турында тикшеренүләр тиешле күләмдә булуга карамастан, рәссам Н.У.Альмеевның СКБ эшчәнлегендәге әһәмияте һәм роле, аның төсле музыкалы әсәрләрен булдыруга керткән өлеше тиешенчә ачылмаган. Мәсәлән, немец галимнәре Р.Сәхәбиев һәм Й.Еванскийның «Кечкенә триптих» фильмы турындагы мәкаләсендә сурәтнең музыкага карата нисбәте күздә тотыла. Тикшеренүчеләр фикеренчә, «Прометей» фильмы СКБ житәкчесе Б.М.Галеевның шәхси һәм сәнгати сыйфатларына карата төзелгән, шул ук вакытта проект коллективының, аерым алганда, Н.У.Альмеевның роле һәм казанышлары искә алынмый [5]. «Прометей» конструкторлык бюросы эшчәнлегендә Н.У.Альмеевның ролен һәм әһәмиятен ачу максатыннан чыгып, тикшеренүебез темасын сайлауны рәссамның ижатына тиешле игътибар бирелмәү билгеләде.

Надир Усман улы Альмеев ижатын Казан сәнгать белгечләре инде 1970 еллар уртасында ук өйрәнә башлый, ләкин рәссам ижатын тирәнтен өйрәнү 1990 елларда гына башлана һәм Казан сәнгать белгечләре Д.К.Вәлиева, В.А.Цой, О.Г.Вербина, Г.П.Тулузакова тарафыннан гамәлгә ашырыла. Н.У.Альмеевның «Прометей» белән хезмәттәшлектәге светомузыка өлкәсендәге эшчәнлеге аеруча өйрәнелмичә кала.

1975-87 елларда Н.У.Альмеев һәм «Прометей» студентлар конструкторлык бюросының уртак эшчәнлеге ике як өчен дә уңышлы этап була. Рәссам светомузыкаль фильмнар өчен төшерү модельләрен һәм эскизларын төзүдә актив катнаша («Кечкенә триптих», 1975; «Жәлил», 1977), берләшмә житәкчесе Б.М.Галеевның китапларына иллюстрацияләр эшли («Искусство светящихся звуков», Казан: б.и., 1973, «Поющая радуга», Казан: Татар китап нәшрияты. 1980), Казанда синестезия буенча фәнни конференцияләрдә катнашучылар өчен афишалар һәм тамгалар дизайнын эшли.

Н.У.Альмеев (1946 елда туа) – 1960 елларда эшлэгән рәссамнарның күренекле вәкилләренең берсе. Ул үз ижатында Ауropa авангардын һәм аңа карата туган иле сәнгатенең рефлексиясен берләштерә, шул ук вакытта үз халкы сәнгатенең милли характерын чагылдырырга омытла.

Н.У.Альмеевның «Прометей» белән хезмәттәшлегенә иң билгеле этабы булып 1975 елда Георгий Свиридовның «Кечкенә триптих» (1964) музыкасына «Элемтә-75» («Связь-75») халыкара күргәзмәсе заказы буенча кыска метражлы фильм төшерү өстендә эшләү тора. Фильмның режиссеры буларак төс партиясен һәм техник чараларны эшләү белән шөгыльләнгән Б.М.Галиев билгеләнә. Музыка белгече И.Л.Ванечкина (1942-2013) «Кечкенә триптих» структурасы һәм темасына анализ ясый. Фильмның операторы итеп А.Г.Привин (1947 елда туа) билгеләнә. Кино төшерү төркеменә шулай ук В.П.Букатин, В.А.Волков, Р.М.Курсеитов, Р.С.Мөхәммәтжанов, А.Г.Привин, Р.Ф.Сәйфуллин керә.

Беренче светомузыкаль фильм төшерү Н.У.Альмеевны «светомузыкаль фильмнары өчен пластикасы туры килмәгән» [4, б. 178] рәсемле мультипликациядән баш тарту аркасында катлаулы булуы белән жәлеп итә. Мәсәлән, һәр эпизод өчен оригиналь төслединамика образлар барлыкка китерелә: электромагнит белән идарә ителә торган вак опилкалы кюветлар; күлгәле, линзалы, муарлы проекторлар; яссы сыек ванналар, Лиссажу чөлтәрле фигуралары белән электрон-нур трубкасы; Казан университетының Геология-минералогия музеедан «Граф Орлов», «Шах», «Регент» бриллиантлары имитацияләре; тушь, пыяла, су, көзгә, кәгазь [2, б. 98]. «Шартламыйча гына нур чәчеп һәм ялтырап торган һәрнәрсәне куллану» – СКБның девизы шундый була [4, б. 178]. Фильмны төшерүдә шулай ук гидротиплы бастыру технологиясе кулланыла, аны СКБ конструкторлары-рәссамнары Казанның «Тасма» химия заводында (1974 елга кадәр В.Куйбышев исемендәге химия заводы) Эмма Десюк житекчелегендә үزلәштерәләр.

Фильм аклы-каралы пленкага төшерелә, ә соңында позитив полихромлы булып чыга [2, б. 373]. Әлеге технология «Прометей»да эшләнә, аны «Светомузыкаль фильмнар? Ул бик ансат» («Светомузыкальные фильмы? Это очень просто») дигән фильм турындагы фильмда Б.М.Галеев үзе аңлата: «Күз алдына китерелгән төсле картина режиссер тарафыннан өч нигезле төскә бүленә. Шуңа бәйле рәвештә, фильм өч аклы-каралы пленкага төшерелә, аннары гидротиплы бастыру аппаратларында бу сурәтләр буяла һәм берләштерелә».

Гидротиплы бастыру технологиясе белән илһамланып, Н.У.Альмеев авторча техника эшләп чыгара – гидротиплы пигментларны юеш кәгаздә куллана. Желатин рельефлары сәндерелгән суда эри торган буюгычлар рәссамга төсләренә жетелеген контрольдә тотарга һәм нәфис, нечкә градицияләр ясарга мөмкинлек бирә. Нәкъ менә шушы техникада Н.У.Аль-



меев фотофиксацияләү өчен буяулар кулланып, «Кечкенә триптих»ка (1975) рәсем эскизлары сериясен төзи. Барлығы 20дән артык эскиз төзелә, бүгенге көндә аларның 7се генә сакланып калган.

«Кечкенә триптих»ның эскизлары – фәлсәфи тирәнлек һәм хислелек белән тулы музыкаль абстракцияләр. Акварель урынына гидротиплы пигментлар куллану шулай ук синестезия сәнгате өчен хас тенденция – куелган бурычларга ирешү өчен характерлы булмаган, эксперименталь материалларны куллану. Моннан тыш, әлеге технологияне куллану сүрәтләрне ясаганда төсләрнең югары куелыгына һәм нәфислегенә ирешергә мөмкинлек бирә, шулай ук эсәрләрнең сакланышына йогынты ясый – гидротиплы пигмент югары тотрыклылык белән аерылып тора.

Тикшеренү барышында без Н.У.Альмеевның «Кечкенә триптих»ка 1975 елда фильм өстендә эшнең башлангыч этабында ясалган 7 авторча эскизын таптык. Бу битләр «Кечкенә триптих» светомузыкаль фильмга эскизлар» дигән исем астында рәссамның шәхси коллекциясендә саклана. Шуңа бәйле рәвештә, биредә һәм киләчәктә дә, фильмда куллану хронологиясе нигезендә аларны «1 нче эскиз», «2 нче эскиз» һ.б. принцибы буенча номерлаштырабыз. Эскизлар гидротиплы пигментлар белән фотога төшерү өчен офортлы кәгазьдә ясалган һәм, нигездә, бер үк зурлыкта (1 эскиз – 52x35см, 4 эскиз – 55x41см; 2, 3, 5, 6, 7 эскизлар – 65x50см). Абстракт образлар тулы канлы тормышның барлык төсләрен – сынау авырлыкларын, шатлык һәм якты кайгыларны ачып бирә.

Н.У.Альмеевның эскизларын сәнгать принциплары буенча анализлау аның музыкаль нигезен – Г.В.Свиридовның шигъри симфониясен өйрәнмичә мөмкин түгел. «Кечкенә триптих» музыкаль эсәре өч бүлектән тора, бу киноплнканың 10 минутлык бер өлешенә туры килә. Фильмның һәр өлешендә идеяле эчтәлек салынган: 1 нче өлеш – ел фасыллары аша Россиянең гомуми образы; 2 нче өлеш – сынаулар, көрәш; 3 нче өлеш – шатлык, ирек, янарыш. Фильмның формаль бүленеше музыка композициясенә (0,01 – 1,01 с.), 1 бүлек (1,02 – 5,16 с.), 2 бүлек (5,18 – 6,24 с.), 3 кисәк (6,25 – 9,27 с.) һәм ахыргы титрлар (9,28 – 9,33 с.) бүлекләренә нигезләнеп башкарыла. Бу бүленеш Н.У.Альмеевның кадрлар һәм эскиз рәте чагыштырылуга бәйле рәвештә кирәк була.

Фильм хронологиясе нигезендә «1 эскиз» – фильмның 1 нче бүлегенә башы (1,02 – 5,16 с.). Күк төсендәге зәңгәр һәм ак өермә формасындагы буялышлар белән үрелеп барган абстракт композиция – кышны, рус салкыннарын һәм буранны имитацияли. «1 эскиз» тамырлары белән чиркәү жырларына китә торган локаль-зәңгәр, өз генә кабатлана торган

өч аваз – жыл уены белән монотон көйнең корылмасына туры килә. Яз, жәй һәм көз бу фильмда шулай ук чагылыш тапкан, яхшы укыла, эмма сәнгать эскизлары сакланмаган.

Фильмда дүрт тапкыр (1,42 – 02,08 с.; 02,56 – 03,07 с.; 03,48 – 04,00 с.; 04,11 – 04,55 с.) еш кына чыршы кебек аңлатыла торган конкрет образ барлыкка килә. Чыршының барлыкка килүе ел фасыллары: кыш, яз, жәй, көз фасыллары алмашын, даими кабатланучы, эмма үзгәрүчән табигать ритмнарын символлаштыра. Стилъяштерелгән чыршы грек меандр бизәкне хәтерләтә, эмма шунысын да билгеләп үтәргә кирәк, бу характерлы бизәк грекларда гына түгел, майя һәм ацтекларда да кулланылган. Башка аңлатма булып борынгы тормыш агачы символикасына яки аның славян формасы – дөнья агачына, тынычлык булдыру символына мөрәжәгать итү торырга мөмкин. Фильмның төп кагыйдәсенә – иллюстратив элементларыннан баш тартуга карамастан, фильмның режиссеры Б.М.Галиев әлеге образны куллануга басым ясый. «Прометей» эшчәнлеге турындагы документаль фильмнарның берсендә чыршының тактада ясалган схематик образы сурәтләнгән, аның һәр тармагы төсле музыка сәнгате мөмкинлекләрен символлаштырган: төсле концертлар, биналарны яктырту, медицина, педагогика һ.б. чыршы образы төсле музыканың прототибы булгандыр, мөгаен.

«2 эскиз» (эш исеме – «Янаучы Кош») – кайгы-хәсрәт хәбәрчесе явыз кошның күренер-күренмәс силуэты менә-менә тыныч, зәңгәр күкне каплап китергә мөмкинлеге белән игътибарны жәлеп итә. Эскиз куге-кызыл, күра жыләге төсе һәм кызгылт сары төсмерләр белән, кара төрткеләр кертеп эшләнелгән. Кош образы Литва рәссамы һәм композиторы, синестезия теориясе тарафдары М.К.Чюрленисның «Әкият II» («Сказка II», 1907) фольклор мотивлары буенча ясалган картинасына нигезләнгән, анда утырып торучы кечкенә малай һәм аның өстендә кара канатлы, зур кош очуы сурәтләнгән.

Бу эскиз фильмның икенче өлешенә карый (05,20 – 06,15 с.), ул ин кыскасы һәм сугыш дәһшәтләрен сурәтли. Музыкаль өзекнең беренче секундуннан (05,20 с.) экран пульслаучы кую кызыл төс белән тула, аннары төсләр кушылмалары тагын да арта. Кош образы динамикасы, янаган куркынычлыкның энергетикасы аша, яңгырауның көчле фактурасына тәңгәлләшә. Төсләрнең караңгы уены музыка белән кушылган вакытта аеруча куркыныч күренә.

«3 эскиз» – кызыл охрага тыгыз сепия салынган өермә, аның эчендә тыныч кояшны каплаган кара ядрә. Бу эффектны көчәйтү өчен Н.У.Аль-

меев эскизга дөһшөтлө кара чикләр өсти. Эскиз фильмның икенче өлөшө өчен бер вариант буларак эшлэнгән.

«4 эскиз»ны (эш исеме – «Пульс») фон һәм рәсем күзлегеннән карар-га кирәк. Фон үзәннән яктылык чыгару эффе́кты белән аксыл шәмәхәдән ультрамаринга таба сузылган төсләр белән тутырылган. Беренче план-да, үзәктә, мөгасен, зөбәржәт кырлы һәм сизелер-сизелмәс аксыл зәңгәр нурлы «Регент» бриллианты сурәтләнгәндер. Кыйммәтлө таш тирәсендә кызыл охра әйлән-бәйлән уйный һәм сирень төсендөгө салмак линияләр кабына. Эскиз музыка өлөшенә салынган шатлык, матур тормыш хисен чагылдыра (06,16 с.).

«5 эскиз»да төрлөчә көчлелөктә эшләнгән кызыл охралы фон өстенә нәфис куе кызыл сызыклар ясала. Ике яктан да симметрик булмаган, эреп китәр кебек аксыл зәңгәр таплар сүрәтләнә.

«6 эскиз»да кара чикле ак фон буйлап ультрамарин һәм кызгылт охра буялышлары бара, алар өстенә ерткыч кош канатларын каккан кебек кара буйлар салына.

«7 эскиз»да (эш исеме – «Космос») рәссам тарафыннан якут-кызыл, ультрамарин һәм сары охра кулланылып, тәртипкә салынган һәм гармонияле бөтен буларак каралучы чиксез галәм киңлегә тәкъдим ителә.

Соңгы өч эскиз (5, 6, 7) – фильмның тулы тормышны чагылдыручы 3 нче өлөшенең вариантлары.

Б.М.Галиев, режиссер буларак, фильмның максатын музыкаль текстны сүрәткә әйләндерүне күздә тотса, ә рәссам Н.У.Альмеевның бурычы – экранда инструментлар, тональлек һәм фактуралар аша матур формалар булдыру. Рәссам буяулар ярдәмендә, музыка һәм рәсем сәнгәтен берләштереп, нәфис музыкаль нюансларны тормышка ашыра. Н.У.Альмеевның бөтен ижаты өчен хас график эсәрләрөнөң музыкальлегә музыкантлар гаиләсендә тууы һәм тәрбияләнүе һәм светомузыка сәнгәте өлкәсендөгө эшчәнлегө белән аңлатыладыр.

1976 елның 29 гыйнварында «Мосфильм» залларында Г.В.Свиридовның Б.М.Галиев һәм И.Л.Ванечкина белән светомузыкаль фильمنى карый. [1, б. 11]. Ул фильмның «чын музыканы һәм аның эмоциональ сафын тою белән» төшерелүен билгеләп үтә [3, б. 99]. «Прометей» СКБ хезмәткәрләре тарафыннан рәссам Н.У.Альмеев белән тыгыз хезмәт-тәшлектә ясалган «Кечкенә триптих» фильмы Госкино тарафыннын югары бәягә лаек була [3, б. 99]. Әлегө фильм СССРның светомузыкаль фильмнары тарихында прокатка чыгучы беренче фильм булчак, дип көтелә. Эмма кинопрокатка, шул исәптән «Совэкспортфильм»дан (хә-

зерге «Роскино»дан) чит иллэр өчен бик күп гаризалар кабул ителүгә карамастан, Совет киножигештерү институты (хәзерге «Мәдәният һәм кинематография буенча Федераль агентлык») мондый төсле музыкалы картиналарны тиражлау өчен законлы кагыйдэләр һәм стандартлар булмау сәбәпле, «Кечкенә триптих»ны кабул итми [4, б. 178]. Сэнгатъче Т.С.Хрущева: «фильмның чыгуына каршылыктар Совет власте ягыннан абстракционизмга тискәре мөнәсәбәт белән бәйлә», дип билгеләп үтә. Шуңа да карамастан, «Кечкенә триптих» исемле светомузыкаль картина 1975 елда Прагадагы «Техфильм» халыкара кинофестивалендә тәкъдим ителә һәм үзенчәлекле эксперимент буларак дипломга лаек була. Әлеге фильм өчен Б.М.Галиев СССР Кинематографистлар берлегенә кабул ителә (1979). Ватанында, Казанда фильм берничә тапкыр «Татарстан» һәм «Родина» кинотеатрларында, Яшьләр үзгендә, үзәк телевидениедә, шулай ук Латвиядә, Эстониядә, Грузиядә һәм 1987 елда Казанда «Төс һәм музыка» Бөтенсоюз конференциясендә күрсәтелә.

«Кечкенә триптих» дигән светомузыкаль фильм «Прометей» СКБ проектлары арасында иң кызыклы һәм үзенчәлекле эсәр булып тора. Безнең карашка, мондый нәтижә рәссам Н.У.Альмеевның фильмны ясауда катнашу аркасында ирешелгән, чөнки берләшмә житәкчесе Б.М.Галиев, беренче чиратта, галим-физик булган, ә төсле-музыкалы мөнәсәбәтләрне гамәлгә ашыру профессиональ сэнгатъ алымын таләп иткән. Төсле музыка сэнгатә эсәрләрен ижат итү, һичшиксез, коллектив хезмәт, эмма рәссам роле монда иң мөһимнәрдән санала. Н.У.Альмеев тарафыннан эшләнгән эскизларда төсләр һәм тавышларның функциональ мөнәсәбәтләрендә төзелгән музыкаль партиягә буйсынган абстракт визуаль образлар, галим-физикларның күмәк хезмәте нигезенә салынып, яңа уникаль эсәр – XX гасыр башындагы рус авангарды рәссамнары һәм композиторлары идеяләрен тормышка ашырган «Кечкенә триптих» светомузыкаль фильмы булдырырга мөмкинлек бирде.

#### Примечания:

1. Галеев Б.М., Ванечкина И.Л. Благословение / Казань. – 2005. – №11. – С. 115-120.
2. Галеев Б.М. Искусство космического века. Избранные статьи. – Казань: Фэн. 2002. – 572 с.
3. Галеев Б.М. Поющая радуга. Рассказы о светомызыке и светомузыкантах. – Казань: Тат. книгиздат., 1980. – 120 с.
4. Галеев Б.М. Признание в любви к кинематографу / Казань. – 2001. – №9-10. – С. 169-183.
5. Сахабиев Р., Евански Й. Светомузыкальный фильм Булага Галеева «Маленький триптих» (1975 год). Художественный эксперимент с синестезией / Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. – Новосибирск, 2018. – Т.2. – С. 71-80.
6. Тулузакова Г.П. Сокровенные смыслы бытия / Казань. – 2001. – № 6. – С. 89-94.

7. Хрущева Т.С. Реализация светомузыкальных идей А.Н.Скрябина Казанской школой светомузыки // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. – № 1. – 128-133 с.

8. Хрущева Т.С. Светомузыка как многофакторное средство воспитания: сущность, история вопроса, пространство применения // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – №5. – 223-230 с.

.....

**Ильясова Разиля Ирековна**, старший научный сотрудник  
Государственного музея изобразительных искусств  
Республики Татарстан.  
E-mail: [razilya.ilyasova@hotmail.com](mailto:razilya.ilyasova@hotmail.com)

**Pyasova Razilya Irekovna**, enior Researcher  
at the State Museum of Fine Arts  
of the Republic of Tatarstan.  
E-mail: [razilya.ilyasova@hotmail.com](mailto:razilya.ilyasova@hotmail.com)

.....

## Раздел VI.

# НАСЛЕДИЕ ФУАДА ВАЛЕЕВА И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 7.072.2

**Р.Г. ШАГЕЕВА**

**ПРОВИДЧЕСКИЕ ИДЕИ ФУАДА ВАЛЕЕВА И РОЛЬ  
ЕГО ЛИЧНОСТИ В РАЗВИТИИ ТАТАРСКОГО ИСКУССТВА**

**Аннотация.** Статья посвящена роли Ф.Х.Валеева в изучении татарской национальной культуры и его идеям, предвосхитившим пути развития татарского изобразительного искусства в XXI веке. Документальные записи, сделанные автором во время беседы с ученым, переданы в форме цитат и в концептуальной трактовке их содержания. В статье ставится проблема творческой личности в рамках сложившейся политической системы второй половины XX века.

**Ключевые слова:** Фуад Валеев, искусствоведение, орнамент, декоративное искусство, живопись, история татарского искусства, национальное наследие, Татарстан.

---

**SHAGEEVA R.G.**

**FUAD VALEEV'S VISIONARY IDEAS AND THE ROLE  
OF HIS PERSONALITY IN THE DEVELOPMENT OF TATAR ART**

The article is devoted to Valeev's role and ideas in the study of the Tatar national culture that that were prophetic to the development of the Tatar fine arts in the 21st century. Documentary notes made by the article's author during a conversation with F.Kh. Valeev are presented as a quotation and a conceptual interpretation of the content. In the article were raised the problem of a creative personality within the political system in the second half of the 20th century.

**Keywords:** Fuad Valeev, art history, ornament, decorative art, painting, history of Tatar art, national heritage, Tatarstan.

---

В наши дни мы отмечаем 100-летие крупной фигуры XX в. – основоположника татарского искусствознания Фуада Хасановича Валеева. Вот уже почти четыре десятилетия его нет с нами. Но чем больше проходит лет, тем масштабнее личность и осязаемее тот вклад, который внёс учёный в сохранение и возрождение национального наследия, сложение первых коллекций национального искусства и формирование музеев. В условиях 1960-1970-х годов, в которых протекала деятельность Валеева, когда всё национальное, татарское, начиная с самого термина «татарский художник», из боязни национализма и в угоду примитивно понятому интернационализму, подвергалось остракизму, та борьба за утверждение народной культуры, глубину и древность генезиса национального искусства, осознание самого понятия корней, которую вёл учёный, может быть квалифицирована как политическая борьба за новое мышление, объективную науку и имя честного учёного, свободного творца...

Ф.Х. Валеев предстаёт как яркий пропагандист культуры, ремёсел, архитектуры, доказательством чего являются его научные труды, уникальные своды национального татарского орнамента, сопряжённые с деревянным зодчеством и многообразием видов народного искусства. В условиях рынка и девальвации духовных ценностей, когда целые сегменты национального наследия, в том числе исторически самобытные районы расселения татар XVI-XVIII вв., остаются вне конструктивного внимания соответствующих учреждений, специалистов; культура более всего нуждается в профессиональных кадрах, пассионарных личностях, которые не только изучают культуру, делают её фактором личного престижа и карьерного роста, но и, в первую очередь, способны любить и защитить её до той высоты самопожертвования, на какой стоял Ф.Х.Валеев, прямой суждения и настойчивостью в отстаивании идеалов, отпугивавших оппонентов и приспособленцев от науки.

«Именно творческая мысль, творческая страсть, страстное чувство должно и способно растопить затвердевшее сознание и расплавить представший этому сознанию объективный мир», – писал когда-то философ Н. Бердяев. Человек огромного мужества и концентрированной духовной силы, Ф.Х.Валеев был яркой и одержимой личностью.

В данной статье речь идет не о глобальном документе или практическом руководстве, речь идёт о небольших отрывочных фрагментах записей беседы с ученым, сделанных в один из драматических периодов его жизни, весной 1983 г. в подвалах мастерской Музея изобразительных искусств, когда он, пережив волну репрессий и скитаний, вернулся в Казань, блестяще

защитив в Москве диссертацию и, будучи единственным доктором искусствоведения в немыслимом пространстве от Поволжья до Сибири, не мог, однако, получить ни адекватную учёному статусу работу, ни должного общественного признания. Сделавший когда-то переворот с книгой «оттепели» – «Орнамент казанских татар» (1969), «доставший» затем всех своим «национализмом» – нетерпимостью к ущемлению древнего городища Болгар, находящегося к этому времени в руинах, недооценке и фальши в изучении Казанского ханства, завоевание которого двулочно проповедовалось как воссоединение и, соответственно, из-за своей напористости потерпев крах с изданием очередного фундаментального альбома по классификации татарского орнамента – даже при поддержке директора Музея изобразительных искусств, политически лояльного и принципиального Юрия Ивановича Петрова. Он, по природе борец, переключился на новую идею – создание фундаментального двухтомника истории татарского искусства и осуществлении замысла рассчитывал на научных сотрудников Музея изобразительных искусств. В это время в Музее, где как раз я заведовала отделом искусства Татарстана, продолжалась многолетняя работа по совершенствованию первого в истории музейного строительства республики раздела татарского искусства, сформированного в первоначальном виде к 1970 г. (к 50-летию ТАССР); Ф.Х.Валеев, как и профессор-археолог А.Х.Халиков, были научными консультантами Музея, руководителями экспедиций, обогативших коллекцию Музея уникальными раритетами, в числе которых классические шамаили профессионального каллиграфа XIX века Г.Салиева, болгарские зеркала из раскопок на территории Болгарского городища, предметы вышивки, ткачества (играющее модехилями орнамента огромное вышитое покрывало уйгурских татар из Северного Китая; вышитое с невообразимо тонким мастерством в технике золотошвейной и серебряной глади, не имеющее аналогов покрывало на «Книгу-Китап» – апофеоз и ода к книге; сама рукописная древняя книга, написанная гусиным пером, ювелирные украшения, хаситэ, браслеты, коранницы и многое другое, в том числе – керамика, нумизматика, торевтика, и многое из того, что сейчас украшает залы Национальной галереи в Кремле, альбомные издания по местному искусству). Ф.Х.Валеев был идеологом отдела декоративно-прикладного искусства, занимающего отдельный зал; писал к нему тематико-экспозиционный план, помогал в атрибуции поступивших из Национального музея РТ, Музея этнографии КГУ экспонатов, проводил первые пылкие рискованные экскурсии.



Был такой случай, как-то Фуад Хасанович зашёл в первый зал второго этажа французских кинорепортёров и вопреки научному руководителю музея с наслаждением показывал им «руины благословенных Болгар» в этюдах. Ф.Х.Валеев был пассионарной личностью, огромного мужества и концентрированной духовной силы.

В начале семидесятых мы общались много. Это случилось и в музейных залах, в библиотеках, издательствах, редакции «Азат хатын» и конференц-зале Академии наук. Но вскоре Ф.Х.Валеев, по неизвестным мне обстоятельствам, «эмигрировал» в нынешнюю Марий Эл, а я, поступив в заочную аспирантуру по декоративно-прикладному искусству, уехала с мужем служить в армию... И вот каждый, «отбив своё тысячелетие», вынужденное или добровольное изгнание (1978-1981), вернулись в Музей и оказались, как истинные «заговорщики», в рамной мастерской подвалов дома Сандецкого. Засели за идею глобального проекта. Ф.Х.Валеев набрасывал общий план, включающий открытое им для целых поколений драгоценное древнее наследие, а также идущее вторым разделом – детище XX в. – искусство профессиональное: живопись, графику, скульптуру. Добавляя при этом особенное странное пристрастие к разделу живописи, тематической картине. Его, знатока древней, протекавшей в тысячелетиях, в бесконечной смене форм государственного правления, смене географий, мифологий, героев – истории своего народа, раздражала узко прагматичная трактовка исторической темы в творчестве некоторых официальных художников его времени. *«Не отражают трагические коллизии своего народа, не осмысливают прошлое в трёхмерной плоскости, не дают эволюцию развития, историческую трагедию и перспективу!»*. *«По содержанию спекулятивные работы»*, – заключил он о лениниане Х. Якупова.

Издание мыслилось масштабным и энциклопедическим, затрагивающим все грани проявления этно-эстетики и этнокультуры, демонстрирующим то, насколько реализованы идущие из глубины веков наши достижения в языке, образно-художественных средствах, декоративно-ритмической орнаментальной системе. *«Мы должны войти в мировую историю не только с точки зрения своего этногенеза, но и искусства, объёмности художественной культуры. В них должны отцвечивать такие крупные, оказавшие воздействие на нашу древнюю культуру явления, как культура хазар, кипчаков, позднее – финно-угров...»*.

Записи велись хаотично, по диагонали листа, адекватно пафосу рассказчика, с паузами и обрывками фраз, синхронно его раздумьям или

в моменты неистового курения. Бледный и осунувшийся, весь во власти окутавшего его табачного дыма, с которым он, видимо, не расставался, знал: накатывает страшная болезнь, говорил резко, хрипло, отрывочно, боясь упустить главное, – он выглядел как какой-то шаман-вещун, светлый летающий призрак – будто само воплощение Истории...

*«В книге – в динамике, с должной степенью проникновенности и психологизма, а не как застывшая статуарная кукольная галерея должны быть представлены портреты тех, кто из глубины времён нёс свет просвещения и науки: Кул Гали, Марджани, Насыри, Тукай и др.»*, – слышался силящийся перекрыть шум пилы, растворяющийся в куче пахучих опилок голос. Голос, выстраивающий заповеди. Каковы задачи искусства, претендующего на роль национальной классики? Каков должен быть живописно-пластичный мир, который можно окрестить органическим и почвенным? Что должны делать художники, чтобы выполнить свою святую миссию перед историей, перед народом? Планы осмысления оказывались очень широкими пространствами: *«Отобразить нашу местную географию, эстетическую среду. Помнить цитату из «Казанской истории» – «места преизобильные»...* Страна наша в прошлом была очень красива: озёра, луга, дремучие леса, могучая растительность, нетронутый ландшафт – для художника это невероятно выигранные перспективы. Надо, чтобы природно-ландшафтная среда гармонировала с рукотворным искусством, архитектурой сёл, их декоративностью и узорчатостью. Отобразить на фоне этой красоты характерные этнографические сценки: поднимающиеся из-под горы вереницы девушек с коромыслами, поджидающие их джигиты; деревенские жители и аксакалы. Сделать при этом упор на самобытность национального костюма. Костюм – это образ народа, его душа, песня, религия, освоенные им материалы – формы адаптации, самобытные технологии. Но в то же время костюм – это и конструкция, как дом, птичье гнездо, сундук для драгоценностей. Показать в татарском костюме единство декоративного и конструктивного. Выделить живописность как основной принцип – как в ювелирном искусстве, где камни разного достоинства и фактуры создают единую многоцветную плоскость, так и в костюме, который подчинён соображениям красоты и целостности, а не упорядоченности и единообразию.

Село – счастливый сохранный оазис прошлого. Показать луга и пашни, земледельческие работы; мечети и кладбища – символы «благочестия». Возможно, в эти мгновения перед его взором вставали

живописные картины собственного детства в селе Малые Ковали Высокогорского района, деревенские типажи и сельские некрополи с гигантскими молчаливыми деревьями или оживали сцены из национальных спектаклей на весёлые в те годы колхозные сюжеты. Было ясно, что он обнажал самое сокровенное и затаённое в сердце, островок тепла, откуда выходишь в земное плавание и куда возвращаешься, преодолев смертельную опасность, или исчезаешь в последнем своём неземном путешествии, закрыв глаза и уповая в очаровательную безызвестность...

*«Булгаро-татарская культура вплоть до советской эпохи была связана с Востоком. Территориально мы – северная окраина Востока, тюрки – восточный народ; и мы должны отобразить в культуре это восточное начало. Во-первых, это полихромия, которой нет ни у одного народа, вошедшего в состав Руси; во вторых, восточный и очень древний в своей основе орнамент, и, в третьих, антропология... (при этом он улыбался, обнажая своё смуглое, с правильными чертами, породистое тюркское лицо, оплывающее в бугры крупных морщин на лбу, подбородке, от движущегося неминуемого, делающего его лицо обобщением той антропологии, которую мы видим на застывших навеки в диком поле тюркских балбалах; не теряющие пронизательности чёрные глаза – от бессонных ночей, словно усилили свой блеск и настойчивость)».*

Монологи его были декоративны и увещательны. *«Мы – казанские татары, единственный народ в Поволжье, который имел государственность, письменность, развитые города и формы городской культуры и государственную идеологию»...* Отсюда поэзия, литература, монументальные формы искусства. Художникам исторического направления – ярко и сильно представить сохранившуюся до сегодняшних дней архитектуру Болгар, памятники мусульманской культуры и окружающий ландшафт так, чтобы природа играла на настроение. Показать не только дюрбе, палаты, камни, каберташи, как схемы и макеты, но богатство и силу эстетического мышления, пробивающуюся сквозь материю, создающую символы.

Он жил в эти годы «молчания», как и многие другие из нас, с незатихающей болью в сердце по поводу трагических событий Казани XVI века. Она, возможно, пришла с семейными преданиями, вместе с переживанием и многократным перечитыванием «Казанской истории», трудов Худякова, с участием в археологических работах на территории Болгар и Казанского Кремля – и до фанатизма боготворил Сююмбике,

могилу которой искал в Касимове, Сарайчике, Северном Крыму, разбив в изматывающих разездах по Крыму и Астраханской области мотоцикл и машину; высоко чтит культуру крымских татар, выступал против депортации. Так, на научной конференции по декоративно-прикладному искусству народов СССР (Ленинград, 1972), на которой шёл парадный показ традиционных художественных центров страны, и были преданы забвению традиции некоторых «провинившихся» народов, в том числе крымских татар, депортированных Сталиным в Среднюю Азию. Он буквально остановил конференцию и выступил в защиту эллинизированной, совершенной за счёт ирано-греческих примесей, тюркской в своей основе культуры этого народа, а также за передачу крымской коллекции из 2000 предметов, вывезенных перед войной и находящихся в Музее этнографии, их хозяевам.

По поводу Сююмбике оставил пронзительную легенду, скорее вымышленную, чем правдивую, о раскопке в студенческие годы совместно с антропологом Герасимовым в знойном, кишасщем змеями древнем некрополе под Астраханью, при мистическом свете луны могилы «неотразимой царицы», и как её череп, извлечённый из недр, от дуновения шквала горячего ветра – «самума» этих мест-развеялся в прах и разлетелся по миру. (Кстати, те прилежные зарисовки орнамента, прикладного искусства, которые делал в совместных экспедициях по Крыму их соучастник художник Рафаэль Шафеев, были переданы в 1997 году, через 13 лет после смерти учёного, мне, я передала их копии в хранилище Бахчисарая).

Ф.Х.Валеев предъявлял большие требования к исторической живописи и надеялся, что найдётся когда-нибудь патристически настроенный художник, который сочтёт недостойным для себя уход от подлинных драм и коллизий своего народа, покажет «Богатую и бурную ханскую Казань», древние обряды и Сабантуй, восточную красоту и плотную застройку городов северного ислама, мечети и караван-сарай, народные базары, казанских ханов, «череду правителей» и «кровавую» – её всемирную трагедию, сцены насильственного крещения, уничтожения мечетей и сёл. Опережая скажем, что вся эта рискованная и щепетильная тематика – с XVI века до возрождения татар в век Екатерины – и кончая «золотым веком» татарской культуры в XIX веке нашла отображение в искусстве 90-х годов ушедшего столетия.

Как панацею от национальной притерпелости и особенный объект искусства Ф.Х.Валеев трактовал деревню и измождено повторял:

*«выезжать в сёла, запечатлевать живописные уголки, схватить красивую сторону этого быта, заглядывать в лица, отгадывать загадки прошлого».* Именно в общении с народом, с обрядами и ритуалами, дошедшими до наших дней, священными древами генеалогий – шеджере и письменами-формулами на золотистых бревенчатых стенах (шамаили), учёный ожидал пробуждения у художников древнего потенциала своего народа, осознания «законности и необоримости» своего места на земле, как писал об этом Л.Толстой. И так, обрывающийся на этом месте разговор, в небрежной скорописи легший на жёлтую микаленовую бумагу, в которую оборачивают музейную графику, выходил за рамки книги, превращаясь в целостную программу развития национальной культуры, не теряющей своей значимости и по сей день.

И время показало, что учёный предвосхитил многое из того, что нашло воплощение в реальной практике изобразительного искусства Татарстана 1990-х годов, когда случился настоящий взрыв общественного темперамента, произошла невиданная интеграция художников-татар постсоветского пространства вокруг Казани. В эту пору и расширилась та география искусства, которую как Вселенную, ощущал Ф.Х.Валеев – поле наследия и эстетических трансформаций – с множественностью уживающихся друг с другом направлений и течений искусства (Татар, авангард, реализм, запоздалый модернизм и т.д.); групп и объединений: СХ РТ, ОХТ, «Евразия», «Дастан», «Тамга», «Рассам» и др.

Татарское искусство нашло свой вектор, своё место в координате «Восток и Запад», показав на выставках, как в Венгрии, Париже (в штаб-квартире ЮНЕСКО, в Финляндии, Италии, Турции, Арабских Эмиратах, Москве – Кремлёвском дворце съездов, 1993, 1995, 2000-2001); в Музее искусств народов Востока (выставка «Ислам и духовная культура татарского народа», 2000) своё истинное евразийское лицо – умение нанизывать на свой динамический темперамент гранёные формы мирового авангарда и нюансы национальных чувств и мифологию, готовность к ошеломляющим метафорам и иносказаниям, к безбрежности реализма и искушениям формалистических искусств.

Начала формироваться более широкая, воскрешающая древние ареалы существования и исторически отшлифованные формы образная система искусства, органически сочетающая в себе черты древней земледельческой и степной кочевнической культуры, появились ранее замалчиваемые сюжеты и легендарные личности. Круг художников оказался чрезвычайно широк. Атмосфера постижения Сверх идеи искусства переместилась в

Казань. Именно здесь, на выставочных площадках СХ РТ, НКЦ «Казань», Музея изобразительных искусств РТ – в течение десятилетий шёл поток выставок художников Казани и диаспоры, и понятие «Искусство Татарстана» приобрело экстерриториальное значение. Миллениум, в свою очередь, также стал ещё одним поводом для обращения художников к образу исторической Казани. Предстал город, его поэты, звездочёты, ханы и простой люд. Это был настоящий бум исторической картины, заставивший пересмотреть поверхностную и идеологически усечённую концепцию этого жанра, сообщивший попыткам самоидентификации наших художников новый дух истины.

На базе трактовки темы Казани и её духовности, на стыке традиций и тенденций современного искусства, за счёт усилий творцов различных регионов – мастеров высшего класса – произошло фактическое формирование национальной художественной школы: родилась новая «территория искусств» – Национальная художественная галерея «Хазин» в Кремле, Центр «Эрмитаж», Музей национальной культуры и тысячелетия Казани. После передачи Казанскому художественному училищу здания К.Мюфке по ул. К.Маркса (бывшее здание Казанской художественной школы) замаячил призрак художественного вуза.

В задачу статьи не входит скрупулёзный обзор творческой жизни Казани и Татарстана 1990–2000 годов, несущей печать личности Фуада Валеева, характеристику выставок и галерей, именных премий и трудов по искусствознанию.

Можно с радостью констатировать рост и совершенствование декоративно-прикладного искусства, как исконно валеевской отрасли, появление в этой сфере новых исследований и изданий, в том числе переизданных трудов самого учёного (Ф.Х.Валеев и Г.Ф.Валеева-Сулейманова «Древнее искусство Татарии», Казань, 2002; Ф.Х.Валеев «Татарский орнамент» Казань, 2002), «Декоративное искусство Татарстана» (Г.Ф. Валеева-Сулейманова, 1995). «Художники Татарстана» (Д.К. Валеева, Р.Г. Шагеева, 2005). Появление трудов молодых учёных-искусствоведов о шамаилях (Р.Шамсутов), кожаной мозаике (Л.Саттарова), об искусстве молодых городов Татарстана (Р.Султанова) и др. В целом, эпоха характерна рождением глобальных сводов по татарской истории и культуре энциклопедического характера. Именно этот факт следует считать «воплощением мечты учёного о невозможности забвения прошлого», подсказывающего ответы на самые каверзные вопросы о будущем народов и наций в эпоху заволакивающего мир глобализма.

Вкупе с грандиозной работой, трудами музеев – это огромный информационный материал-компенсация замысла той Книги в широком смысле этого слова, так бегло и призрачно запечатлевшейся в его условном «Завещании». Драматичная жизнь Валеева, рано оборвавшаяся, выпавшие на его долю испытания-обструкции, игнорирование и непонимание его личности – позорные страницы национальной истории – далеко позади. Сегодня его авторитет учёного, поборника возрождения и сохранения наследия, теоретика национальных изобразительных искусств, высок: имя его стоит рядом с именами Л. Гумилёва, Б.Урманче, А.Сахарова, Д.Лихачёва, Ч.Ахмарова, – оно популярно в Татарстане, России, странах СНГ, на Западе и Востоке.

Нам, казанцам, хочется ощущать его постоянное присутствие в городе, назвать именем учёного улицу, культурное учреждение Музей, учредить искусствоведческую премию.

Вскоре покинет арену культуры нынешнее поколение его соратников и учеников. А новое поколение и не будет знать о том, что борьба за национальное возрождение 1990-х годов, принесшее очевидные плоды только в современную недеспотическую эпоху, началась задолго до этого, в атмосфере 1960-1970-х гг. И флагманом этой борьбы являлся учёный – патриот Ф.Х.Валеев.

Его творчество, наука, теория стали способом утоления духовного голода по национальному и сформировали новую национальную эстетику татарского изобразительного искусства XXI в.

Сказано же: *Хувале хайле ладзе йамуту! Поистине, он – живой, который не умирает!...*

.....

**Розалина Гумеровна Шагеева**, поэт, искусствовед, переводчик.

Научный сотрудник Музея Национальной культуры и Тысячелетия Казани, заслуженный деятель искусств РТ, лауреат Госпремии им. Г.Тукая.

**Rosalina Shageeva**, poet, art critic, translator. Researcher of the Museum of National Culture and Millennium of Kazan, Honored Art Worker of the Republic of Tatarstan, Awardee of the State Prize named after G. Tukai

.....

**МИННУЛИНА Л.Д.****НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРОВОСПРИЯТИЯ  
В КНИГЕ Ф.Х.ВАЛЕЕВА «ТАТАРСКОЕ НАРОДНОЕ  
ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО»**

В статье раскрывается актуальность монографии искусствоведа Валеева Ф.Х., изданной в Татарском книжном издательстве в 2020 году к 100-летию юбилею ученого. Помимо научных положений книги, значимость изданию придают опубликованные в приложении рисунки, фотоиллюстрации, чертежи, таблицы и схемы, выполненные автором собственноручно. Введен в научный оборот ряд татарских терминов из сферы художественных ремесел.

**Ключевые слова:** Ф.Х. Валеев, искусство татар, декоративность, художественная культура народа, этнография.

---

**LEISAN MINNULINA****SOME ASPECTS OF THE TATAR ARTISTIC WORLDVIEW  
FORMATION IN THE BOOK BY F.KH. VALEEV  
«TATAR DECORATIVE ART»**

The article reveals the relevance of the monography by art critic Valeev F.Kh., published by the Tatar Book Publishing House in 2020 for the 100th anniversary of the scientist. the significance of the publication of the book is given by the scientific content and also drawings, photo illustrations, tables and diagrams, made by the author himself that published in the appendix. A number of Tatar art and crafts sphere terms have been introduced into scientific

**Keywords:** F.Kh. Valeev, the Tatars Art of the, decorativeness, art culture, ethnography.

---

Оценивая художественное мировосприятие народа, хочется привести слова выдающегося художника, поэта-фольклориста Баки Идрисовича Урманче: «Искусство – это творческая работа, отражающая душу народа, его представления о смысле жизни. Нередки случаи, когда историю и се-



годняшнее состояние народа изучают и познают через изобразительное искусство. Например, на узоры разрушенной древней римской Помпеи и других их сооружениях, декоративное искусство японцев, китайскую посуду, иранские ковры весь мир смотрит с восторгом и восхищением, и через них мы знакомимся с этими народами. Декоративное искусство татарского народа состоит из орнамента и различных, часто повторяющихся линий. Народ на протяжении многих веков украшал одежду, дом и постройки, предметы быта характерными только для него узорами, начиная с плетения лаптей, ткачества рогожки, кожаной мозаики и кончая сложными, архитектурными сооружениями, здесь во всём проглядывает тонкий вкус и творческое начало»<sup>1</sup>.

Какое же счастье для татарского народа иметь творческую личность, которая с трепетом и глубоко может охарактеризовать значимость народного искусства для развития современной культуры. Не менее ценно, что XX век подарил нам ученого – первого доктора искусствоведения в Поволжье Фуада Хасановича Валева, который всю свою жизнь посвятил исследованию народного декоративного искусства татар.

Возможно, прозвучит отчасти формально, но, однако, именно во второй половине 20 века выросло целое поколение исследователей – историков и, в частности, искусствоведов, открывших для себя основы татарского художественного мировосприятия, изучая труды Фуада Хасановича. По сей день издания ученого остаются классикой жанра, погружаясь в них, читатель буквально воспроизводит всю палитру художественного мировосприятия татарского народа от мельчайших узоров до масштабных монументальных форм, исполненных в произведениях в различных природных материалах (будь то дерево, камень или металл)

Согласно исследованию автора, народное искусство казанских татар, представляет богатейшую страницу художественной культуры народа в целом. Оно получило яркое и своеобразное проявление в изготовлении предметов быта (кумганы, посуда, из текстиля – интерьерные и обрядовые изделия, костюм), в украшении жилища (наличники, фронтоны, ворота, ограды и др.), в массовых изделиях городских и сельских ремесленников (столярное дело,ковка и чеканка, узорная обработка кожи, посуда из глины, валяние из войлока), создававших художественную продукцию на рынок. Все эти разновидности производства, как возникшие ещё в ус-

---

<sup>1</sup> Баки Урманче. Живопись, скульптура, графика. К 100-летию со дня рождения. Каталог выставки. – Казань, 2007. – С. 41-42.

ловиях первобытно-общественного строя, так и в условиях феодализма и капитализма сосуществовали между собой, взаимно переплетались, влияли друг на друга, и это способствовало совершенствованию и обогащению народного художественного языка.

Монография Ф.Х. Валеева настолько всеобъемлюща и глубока, что потрясает не только широтой мысли учёного, но и скрупулезностью и тщательностью исследовательской работы. В опубликованной книге всего семь 7 глав, в том числе вводная – историческая глава, в которой ставятся цели и задачи исследования и дан историографический и источниковедческий анализ, далее каждая глава раскрывает отдельный вид татарского народного декоративного искусства. При его исследовании автор опирался на ряд источников. Во-первых, редкие и отрывочные сведения русских летописей, сообщения европейских и русских путешественников XVI – XVIII вв., ряд небольших, общего характера описательных работ дореволюционных авторов конца XVIII – XIX вв. и, наконец, на труды советских исследователей–этнографов и искусствоведов.

Ф.Х.Валеев раскрывает феномен народного искусства татар, глубоко связанного с повседневным бытом, утилитарными и духовными запросами народа, в воплощении его эстетических идеалов, мировоззрения, природной творческой одаренности. Произведения татарских мастеров и мастериц издревле высоко ценились за художественные качества, богатство и красоту форм, орнамента, цветовых соотношений. Всему миру известен многообразный комплекс ювелирных украшений казанских татар с их изящными филигранными узорами, богатством самоцветов, оригинальной техникой бугорчатой скани не встречаемой в искусстве других народов, как и знаменитая мозаичная обувь – женские ичиги с циклом древнейших орнаментальных мотивов, женские головные уборы – *калфаки* с красочной орнаментацией в не менее прославленной «ушковой» технике и, наконец, тончайшие золотошвейные узоры в популярных свадебных полотенцах – «*казан селгесе*» («казанские полотенца»). Раскрыли свой художественный талант народные мастера и в резной орнаментации *каберташей* – надгробных стел и в архитектурной декорации жилища, в других многообразных художественных проявлениях.

В своем развитии декоративное искусство опиралось на собственные традиции и достижения, развитые в процессе взаимодействия с искусством ряда сопредельных народов и стран. Взаимодействие способствовало обогащению, рождению своего, особого мировосприятия с присущими творчеству народа национальными чертами, которые, одна-

ко, менялись в ходе истории в зависимости от развития производительных сил, экономики, условий общественной и культурной жизни. Нашли в нем также отражение имевшие место в жизни народа различные исторические потрясения и войны, масштабные перемещения населения, вызвавшие застой или даже гибель некоторых его видов.

Безусловно, значительную роль в развитии художественного мировосприятия татар сыграло взаимодействие с культурой различных народов края, в том числе финно-угорских(-ого), русского населения Поволжья. В то же время проявляется глубокое, уходящее истоками в тюркскую древность, сходство с искусством восточных и мусульманских народов. Учёный показывает это на материале народного декоративного искусства путём сравнительно-сопоставительного анализа. Искусство татар зиждется именно на синтезе влияний, а также на собственном понимании законов красоты и гармонии.

Народное искусство согласно исследованию автора, исходит из двух взаимодополняющих начал. Во-первых, оно связано с наблюдением живой природы, так называемым реалистическим отображением окружающей действительности. Также оно вбирает в себя львиную долю народного творчества – это фольклор. Вообще с булгаро-татарских времен активно развивалась поэзия и проза, это и произведения Кул Гали, Саиф Сарай и др. великих творцов. Ещё одна не менее важная часть образов национального искусства состоит из присущей им символики. В содержании условных изображений сказалось глубокое влияние архаичных мотивов далекого прошлого. Особенно ярко это проявилось в развитии татарского орнамента и необходимости подчеркнуть важность понимания орнамента в изучении мировосприятия народа.

В современных исследовательских и творческих работах (альбомы, дизайнерские изделия, одежда, интерьеры и экстерьеры общественных зданий, включая вывески, на которых даны названия и способ их начертания) важно правильное использование того или иного узора орнамента в соответствующем ему контексте. К сожалению, часто приходится видеть несоответствие дизайна изделия его содержанию и декору. Как раз в данном случае монография Ф.Х.Валева является своего рода путеводителем.

Появлению данного фундаментального труда предшествовали многолетние этнографические экспедиции, осуществленные автором, начиная с 1954 г. Они были организованы в рамках деятельности Научного отдела специальных архитектурно-реставрационных мастерских при

Совете министров ТАССР (1956-1958), сектора археологии и этнографии и сектора искусств Института языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова (1959-1968), Музея изобразительных искусств (1969-1973), кафедры архитектуры Марийского политехнического института им. М.Горького (1974-1975). Этот факт еще раз свидетельствует о том, что ученым был включен в научный оборот уникальный обширный пласт материального достояния народа.

Представленный академический труд Ф.Валеева отличается от изданий исследователей, изучавших и изучающих народное декоративное искусство татар, тем, что исследование осуществляется всесторонне и комплексно – в историко-искусствоведческом и культурно-генетическом аспектах. Учёный обращается с материалом как с произведением искусства, отражающим художественное мировоззрение народа и его творческую практику на том или ином историческом этапе развития. Анализируются комплекс художественно-технических приемов формообразования и узоротворчества, художественный язык, эстетические идеи, нашедшие отражение в стиле той или иной исторической эпохи. Самой ценной с точки зрения комплексного исторического видения являются представленные в приложении фотоиллюстрации, таблицы и схемы. Все они, за исключением некоторых, выполнены автором, что повышает их исследовательскую ценность.

Таким образом, исследование Фуада Хасановича вводит в научный оборот новый, в преобладающем случае, неопубликованный и неизученный материал по разнообразным видам народного декоративного искусства казанских татар, который был теоретически синтезирован им в историко-художественном аспекте, с использованием методов искусствоведения и этнографии. Автор предложил классификацию и эволюционный метод описания представленного материала. Тем самым, была выявлена специфика художественного творчества казанских татар, как и отдельных характерных произведений декоративного искусства, раскрыты художественный язык и стиль, смысловое и фольклорное содержание отдельных изображений и форм, мотивов орнамента, отражающих явления природы, мировоззрение, религиозные традиции. Истоки различных проявлений декоративного искусства и их преемственность раскрыты через анализ характерных образцов искусства казанских татар и волжских булгар. Кроме того, раскрываются культурно-исторические связи казанских татар с соседними и сопредельными народами.

Татарское книжное издательство с более чем вековой историей является издательством, ориентированным на выпуск произведений классиков татарской литературы, а также трудов учёных, которые получили признание своим вкладом в науку и культуру, искусство. Труды Ф.Валева публиковались в издательстве и ранее: «Орнамент казанских татар» (1969), «Народное декоративное искусство Татарстана» (1984), «Древнее искусство Татари» (1987), «Древнее искусство Татарстана» (2002), 2-е дополненное издание (последние две книги вышли в соавторстве с дочерью, доктором искусствоведения Г.Ф. Валеевой-Сулеймановой). Выход в свет в 2020 году фундаментального академического и, тем не менее, доступного по изложению труда Валеева Ф.Х. в стенах издательства является убедительным подтверждением того, что труды учёного стали классикой в истории изучения татарского народного искусства.

.....

**Миннуллина Лейсан Завдатовна**, кандидат исторических наук, зам. главного редактора Татарского книжного издательства.

**Minnullina Leysan Zavdatovna**, candidate of historical sciences, deputy. editor-in-chief of the Tatar Book Publishing House.

.....

ПРЕЗИДЕНТУ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН  
Р.Н. МИННИХАНОВУ

**Уважаемый Рустем Нургалеевич!**

Мы, представители творческого и научного сообществ Республики Татарстан, участники прошедших 20-21 мая 2021 года юбилейных мероприятий, организованных к 100-летию выдающегося учёного Фуада Хасановича Валеева, обращаемся к Вам с просьбой о создании в Казани Музея татарского декоративного искусства. Необходимость в создании такого музея была озвучена еще в 1986 году на Первой республиканской выставке декоративно-прикладного искусства, организованной в Казани. С письмами о создании такого музея неоднократно обращался к руководству республики и Ф.Х.Валеев. Благодаря усилиям общественности в 1991 году в Казани был создан Музей национальной культуры в переданном для него бывшем здании Ленинского мемориала, где значительная часть экспозиции была отдана под татарское декоративно-прикладное искусство. Однако музей, **находящийся в статусе муниципального**, в 2020 году со всей его экспозицией и фондами был выведен из здания (оно передано Национальной библиотеке РТ). На сегодняшний день Республика Татарстан не имеет ни одной музейной экспозиции, посвященной тысячелетней истории и современности национального искусства татар, народных художественных промыслов и традиционных ремесел.

В постоянной музейной экспозиции татарского декоративно-прикладного искусства, где освещались бы все этапы его развития, остро нуждаются художники и дизайнеры, архитекторы и искусствоведы, историки и этнографы, педагоги и деятели всех областей культуры. Есть назревшая необходимость изучать образцы народного искусства, технологии производства не по рисункам и фотографиям в книгах и в интернете, а непосредственно и воочию. Ведь наследие надо развивать на высоком профессиональном уровне, чтобы конкурентно его распространять в современных изделиях, в форме сувениров и т.д.

Надо также учесть, что Казань посещают гости из разных городов России и многих стран, однако они не могут удовлетворить желание узнать культуру татарского народа через его традиционное искусство, познакомиться с творчеством современных художников, работающих в этой области. Нет ни одного музея, посвященного народному искусству

татар, где бы раскрывался художественный талант народа на образцах его ювелирного искусства, кожаной мозаики, золотого шитья, вышивки, ткачества, резьбы по камню и дереву, шамаилей, национального костюма. Постоянные музейные экспозиции, посвященные традиционному искусству, есть почти у всех народов, не уходя далеко, у башкир и других в республиках Волго-Уралья.

Учитывая имеющиеся в запасниках наших музеев произведения татарского декоративно-прикладного искусства (сейчас они выставляются только эпизодически), а также богатую коллекцию бывшего музея НКЦ «Казань» (она сейчас законсервирована и хранится в случайных помещениях), на сегодняшний день есть реальная база для формирования коллекции и создания Музея татарского декоративного искусства (Музей декоративного искусства Татарстана). Он может разместиться в здании так называемых Присутственных мест в Казанском Кремле, и, по мнению общественности, носить имя первого в Поволжье доктора искусствоведения Ф.Х.Валеева.

Данное коллективное обращение было принято по итогам работы Международной научной конференции «Наследие и современность» (проходила в Институте истории им. Ш.Марджани) и одноименной выставки татарского декоративно-прикладного искусства (работала в галерее «Хазине») 21 мая 2021 года.

Казань, Национальная  
художественная галерея «Хазине»  
21 мая 2021 г.

## БИБЛИОГРАФИЯ ТРУДОВ Ф.Х. ВАЛЕЕВА

**Монографии:**

1. Орнамент казанских татар. – Казань: Таткнигоиздат (ТКИ), 1969. – 204 с.
2. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья. – Йошкар-Ола: Марийский политех. ин-т, Марийское кн. изд-во, 1975. – 215 с.
3. Архитектурно-декоративное искусство казанских татар (сельское жилище). – Йошкар-Ола: Марийский политех. ин-т, Марийское кн. изд-во, 1975. – 95 с.
4. Народное декоративное искусство Татарстана. – Казань: ТКИ, 1984. – 180 с.
5. Древнее искусство Татарии. – Казань: ТКИ, 1987. – 166 с. (в соавт.: Г.Ф. Валеева-Сулейманова).
6. Древнее искусство Татарстана. – Казань: ТКИ, 2002. – 104 с. (в соавт.: Г.Ф. Валеева-Сулейманова).
7. Татарский народный орнамент. – Казань: Департамент по поддержке малого и среднего предпринимательства при Кабинете министров РТ, 2002. – 296 с.
8. Татарское народное декоративное искусство. Истоки и традиции. – Казань: ТКИ, 2020. – 220 с.

**Научные статьи:**

1. Национальные основы татарского прикладного искусства (соавт. Н.И.Воробьев) // Совет эдэбияты. – 1961. – № 1 (на татар.яз).
2. Архитектура казанских татар // Аннотированный перечень докладов и сообщений, поступивших на Учредит. съезд историко-археологического об-ва. Тезисы. – Казань, 1962.
3. Растительный орнамент в декоративно-прикладном искусстве казанских татар // Итоговая научная сессия Казанского ИЯЛИ АН СССР за 1963. – Казань, 1964. – С. 72-76.
4. Татарские узорные ичиги и их орнаментация // Совет эдэбияты. – 1964. – № 7 (на татар.яз).



5. Народный орнамент казанских татар в конце XVIII–начале XX вв. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – М., 1965. – 27 с.

6. Зооморфные мотивы и их развитие в орнаменте казанских татар // Вопросы истории и литературы народов Среднего Поволжья. – Казань, 1965. – С. 69-79.

7. К происхождению некоторых узоров в орнаменте казанских татар // Вторая научная конференция молодых ученых г. Казани 27-26.03.1964. – Казань, 1966. – С. 244-252.

8. Народное изобразительное искусство // Татары Среднего Поволжья и Приуралья. – М.: Наука, 1967. – С. 481-505.

9. Татарская АССР (Татария) // Краткая художественная энциклопедия «Искусство стран и народов мира». – Т. 3. – М., 1971. – С. 496-505.

10. К истории архитектуры волжских булгар XIII – XIV вв. // Вопросы истории, филологии и педагогики. – Казань: Изд-во КГУ, 1965. – С. 40-45.

11. К истории архитектуры казанских татар XV – первой половины XVI вв. // Вопросы истории, филологии и педагогики. – Казань: Изд-во КГУ, 1967. – С. 94-103.

12. Архитектура и искусство волжских булгар // Ученые записки Казанской гос. консерватории. – Вып. 4. – Казань, 1967. – С. 79-109.

13. Народное искусство казанских татар // Проблемы изучения народного искусства. – Л.: Гос. Русский музей, 1972.

14. Двуглавая птица в искусстве народов Среднего Поволжья, Приуралья и Западной Сибири // Очерки истории дореволюционной России. Вып. 2. Ученые записки БашГУ. – № 87. – Уфа, 1975. – С. 142-157.

15. Древние страницы искусства наших предков // Казань. – 1995. – № 5-6. – С. 38-44.

16. О генезисе кожаной узорной обуви татар // Из истории татарского народного искусства. – Казань: ИЯЛИ, 1995. – С. 114-122.

17. Об этногенезе чуваш // Искусство и этнос. – Казань: Институт истории им. Ш.Марджани, 2002. – С. 152-156.

## БИБЛИОГРАФИЯ ПУБЛИКАЦИЙ О Ф.Х.ВАЛЕЕВЕ

**Сборники материалов Международной и Всероссийской научных конференций «Валеевские чтения».**

1. Культура, искусство татарского народа: история, традиции, взаимосвязи. – Казань: ИЯЛИ, 1993. – 138 с.
2. Из истории Золотой Орды. Материалы Круглого стола в рамках I-х Валеевских чтений. – Казань: Фонд им. М. Султан-Галиева, 1993. – 160 с.
3. Из истории татарского народного искусства. Казань: ИЯЛИ, 1995. – 143 с.
4. Искусство и этнос: новые парадигмы. Казань: Ин-т истории им. Ш.Марджани, 2002. – 168 с.;
5. Культурное своеобразие Старотатарской слободы: наследие и перспективы. – Казань: Ин-т истории им. Ш. Марджани, 2007. – 167 с.
6. Традиции в современном искусстве: интерпретация и проблема критериев. – Казань: Ин-т истории им. Ш.Марджани, 2016. – 159 с.

**Статьи (список неполный) о Валееве Ф.Х.**

- Валеев Фуад Хасанович // Татарская Энциклопедия. В 6-ти томах. Т.1: А-В. Казань: Ин-т Татарской энциклопедии, 2002. – С. 525-526.
- Валеев Фуад Хасанович // Татарстан. Иллюстрированная Энциклопедия. Казань: Ин-т Татарской энциклопедии АН РТ, 2013. – С. 165.
- Фахрутдинов Р.Г. Фуад Хасанович Валеев – видный ученый, деятель татарской культуры // Культура, искусство татарского народа: история, традиции, взаимосвязи. Казань: ИЯЛИ им. Г.Ибрагимова, 1993. – С. 5-11.
- Валеева-Сулейманова Г.Ф. Золотое яблоко истины. Спец. выпуск журнала «Казань» (на татар. и русс. языках), посвященный Ф.Х. Валееву // Казань. – 1995. – № 5-6.
- Ильина М.Е. Пионер // Очерки истории Высокогорского района Республики Татарстан. Казань: Ин-т истории АН РТ, 1999. – С. 317-320.
- Фахрутдинов Р.Г. Фуад Хасанович Валеев – страницы биографии и научной деятельности // Искусство и этнос: новые парадигмы. Казань: Ин-т истории АН РТ, 2002. – С. 4-13.

---

Галлямова А.Г. Ф.Х. Валеев и общественная ситуация в Татарстане в 1950-1980-е годы. Искусство и этнос: новые парадигмы. Казань: Ин-т истории АН РТ, 2002. – С. 134-139.

Шагеева Р.Г. Духовное завещание Ф.Х. Валеева и метаморфозы современной татарской культуры. Искусство и этнос: новые парадигмы. Казань: Ин-т истории АН РТ, 2002. – С. 140-146.

Шагеева Р.Г. «Он – живой, который не умирает!...» // Казань. – 2006. – № 12. – С. 77-82.

Валеева-Сулейманова Г.Ф. Научное наследие Ф.Х. Валеева и его роль в развитии национальной культуры // Традиции в современном искусстве: интерпретация и проблема критериев. – Казань: Ин-т истории им. Ш.Марджани, 2016. – С. 5-17.

**Наследие и современность:  
проблемы изучения, сохранения и преемственности  
традиций в искусстве и архитектуре**

*Научное издание*

Редактор переводов – *Р.Р.Магдеева*

Верстка – *Д.Л.Наврозова*

Тираж 200 экз.  
Заказ 31032022/2

Отпечатано  
Типография «Арт&Факт»