

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

**ИСКУССТВО РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ
В ТЮРКСКОМ МИРЕ
история и современность**

Материалы Международного симпозиума

Казань, 19–20 декабря 2017 г.

**Казань
2017**

УДК 745.51
ББК 85.125
И85

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

Редколлегия:

К.М. Миннуллин – председатель,
К.М. Алиева (Баку), Э.Ф. Гюль (Ташкент),
В.Г. Кудрявцев (Йошкар-Ола), А.К. Руденко (Казань)

Составитель и научный редактор:
Р.Р. Султанова

Ответственный за выпуск:
Л.М. Шкляева

И85 Искусство резьбы по дереву в тюркском мире: история и современность: материалы Международного симпозиума, Казань, 19–20 декабря 2017 г. / сост. Р.Р. Султанова, Л.М. Шкляева; под ред. Р.Р. Султановой. – Казань, 2017. – 288 с. – (Искусство тюркского мира; вып. 4)
ISBN 978-5-93091-236-4

На обложке:

Набойка и узором «бута». Грушевое дерево. Неизвестный мастер. XIX век. Из частной коллекции. Баскал, Шемахинский район, Азербайджан. Фото Л.М. Шкляевой.

Кобыз на подставке. Дерево. Турдугулов Жолауши. XX век. Алматы, Казахстан. Фото А.А. Беккуловой.

УДК 745.51
ББК 85.125

ISBN 978-5-93091-236-4

© ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2017

От редактора

В настоящий сборник вошли материалы международного симпозиума «Искусство резьбы по дереву в тюркском мире: история и современность», продолжающего цикл мероприятий «Искусство тюркского мира», проводимых отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова с 2008 года с целью изучения, популяризации и развития материальной и духовной культуры тюркских народов.

Обращение к самобытному явлению тюркской (татарской, башкирской, азербайджанской, казахской и др.) культуры – искусству резьбы по дереву – обусловлено важностью сохранения и развития материального и духовного наследия в условиях глобализации. Привлечение внимания общественности к аутентичной деревянной резьбе, которая в Среднем Поволжье с середины XVI века до настоящего времени развивается в основном в формах сельского деревянного зодчества, положительно повлияет на активизацию развития традиционных для татар видов декоративно-прикладного искусства. Участие искусных мастеров резьбы по дереву из различных регионов проживания тюркских народов в России и других странах тюркского мира даст возможность обмена опытом, взаимного обогащения широким арсеналом выразительных средств, приемов резьбы, секретов мастерства, освоения и распространения современных технологий художественной обработки дерева. Проведение мастер-классов для учащихся общеобразовательных и художественных школ, студентов средних и высших профильных учебных заведений служит совершенствованию образовательных программ и стимулированию творчества мастеров нового поколения.

Привлечение к симпозиуму ученых Азербайджана, Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана, республик Поволжья и Приуралья, крупных центров России (Москвы, Петербурга и др.) позволяет обобщить и систематизировать теоретические исследования в этой области, раскрывает различные аспекты изучения этого древнего вида искусства (исторический, искусствоведческий, лингвистический, педагогический и др.). Демонстрация широкого применения искусства резьбы по дереву в современном художественном творчестве (актуальное искусство, дизайн и др.) раскрывает новые грани современной культуры.

Проведение симпозиума способствует не только популяризации искусства резьбы по дереву в тюркском мире, но и росту взаимного уважения к традициям и культурам разных народов России (тюркских, славянских, финно-угорских и т. д.), пониманию этого вида искусства как важнейшей части мировой культуры.

ОБЩЕТЮРКСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ В ТЮРКСКОМ МИРЕ

УДК 7.00

О разработке научной концепции традиционной художественной культуры (по материалам III Международного конгресса «Традиционная художественная культура: фундаментальные исследования народного искусства». 23 – 25 октября 2017 г.)

В.Б. Кошаев

Традиционность художественного наследия четко различима не только в народном искусстве, но и конфессиональном творчестве, искусстве Нового Мира, авангардном типе художественной традиции XX века. В связи с этим, понятие традиционная художественная культура должна быть осознана не в категориях «типа культуры», а выработанных традицией правил сохранения и передачи нравственных ценностей: базовых условий жизнесохранения и этики межнационального общения. Изменение содержания «традиционный», «традиция», позволяет внести ряд принципиальных методологических предложений во все сферы культурной жизни, прежде всего как инструмента этического плана. Эта проблема выходит в область стратегических интересов нашей страны. Важнейшей частью проблемы традиции следует полагать народную художественную культуру.

Ключевые слова: художественная традиция, художественная культура, научные стратегии, понятия, глоссарий.

On the development of the scientific concept of traditional artistic culture (based on the materials of the III international congress "Traditional artistic culture: fundamental research of folk art, october 23–25, 2017)

V.B. Koshaev

Traditions in the artistic heritage are clearly seen not only in folk art, but also in confessional creativity, the art of the New World and the avant-garde type of the artistic tradition of the twentieth century. In this regard, the concept of traditional artistic culture should be concerned not as the category of "type of culture", but as a developed tradition aimed at preservation and transfer of moral values: the basic conditions of life preservation and the ethics of interethnic communication. Changing of the content for such words as "traditional", "tradition", allows us to introduce a number of principle methodological proposals in all spheres of cultural life, primarily as an instrument of ethical heritage. This problem goes into the sphere of strategic interests of our country. Folk art culture should be considered as the most important part of tradition.

Keywords: artistic tradition, artistic culture, scientific theory strategies, concepts, glossary, art and education

В работе трех международных конгрессов «Традиционной художественной культуры: фундаментальные исследования народного искусства», учрежденного Правительством Ханты-Мансийского автономного округа научного форума, принимали участие представители 32 субъектов Российской Федерации и 9 зарубежных стран: Финляндии, Канады, Китая, Казахстана, Венгрии, Сербии, Польши, Эстонии, Латвии. Представлено около 500 материалов авторов из различных сфер общественной жизни – культуры, науки, образования, творчества, и др., что свидетельствует об интересе и важности научного события, интересе к теории и истории художественной традиции, ее связях с художественной культурой в целом и сферами ее применения.

Конгрессы 2011, 2014, 2017 годов подтвердили актуальность вопросов, представленных в сессиях рабочих программ, и выявили существенные пробелы в изучении народного искусства и традиционной художественной культуры в целом как объекта исследования в академической науке, системе этнокультурного и этнохудожественного наследия и применения в сфере художественного творчества, в воспитании и образовании, информационной среде, социокультурном проектировании, инструментах общественно-политического регулирования, условий экономического сопровождения различных сфер деятельности: в туризме, работе с различными категориями населения и др. При этом, глубокое укоренение народного искусства как одной из форм отечественной культуры, как способа сохранения художественно-исторической памяти, феномена бытовой повседневности, говорит о его неисчерпаемом потенциале и актуализирует вопрос расширения фактического применения.

Эти проблемы очевидны ввиду неравнопрочности представлений в обществе о природе искусства и в особенности народного искусства в соотношении научных и прикладных тем его исследования. Если академические и региональные инициативы с помощью этнографии, истории, археологии, занятости населения в производстве, досуговой самодетельной модели творчества и др., свидетельствуют о понимании структуры и функций народной жизни, то собственно внутреннее ядро этой деятельности – народное искусство и природа художественной целостности образа, формирование научных подходов его изучения на современном этапе, осознание его как средства формирования исторической памяти через совершенствование художественного мастерства, укоренение художественных принципов в программах образования, создание предметно-пространственной среды и др. остаются проблемными областями, к рассмотрению которых был призван III Конгресс.

Народное искусство в аспекте исторических процессов морфологии (формообразования) предшествует всем видам творческой деятельности и выступает платформой исторической памяти, основанием всего многообра-

зия существующих сегодня видов творческой деятельности. Его природа отвечает условию «первоначального синтетического единства апперцепции (трансцендентальным единством самосознания): для познания необходимо единство самосознания; трансцендентальное единство апперцепции, (объективная апперцепция, т.е. направленная на объект): синтезирует отдельные впечатления от объекта в целостное знание, вносит единство в хаотическое многообразие чувственности и создает объект»¹.

В современной классификации народное искусство является областью специализированного художественного направления, в основе которого очевидны социокультурные факторы жизни сельского и городского населения, закреплённого сегодня в видах производственной деятельности, обучения и творчества мастеров, работе с разными категориями населения, использования в системе образования и воспитания. В самых разнообразных этнических формах народное искусство сохраняет национальную мифопоэтическую генетику и соединяется прямо или опосредовано с другими видами искусства: изобразительным, декоративно-прикладным, дизайном, зодчеством, поэзией, сценическими видами искусства и др.

При этом в классическом художественном образовании и общеискусствоведческой программе изучения народное искусство не имеет соответствующих норм и требований на федеральном уровне специальностей и не полагается феноменом общегуманитарного комплекса – соответственно не обладает полнотой методологического и методического обеспечения его применения.

Основные проблемные комплексы народного искусства, сформированы в последней трети XX века и связаны с результатами научных исследований Марии Александровны Некрасовой, академика РАХ, которая сформулировала четыре краеугольных камня народного искусства:

1) Народное искусство как мир целостности (Некрасова М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности. М., 1982. Ее же раньше: «Искусство Палеха». М., 1966).

2) Народное искусство как тип культуры и тип художественного творчества. (Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983).

3) Народное искусство как образная система. (В книге «Искусство ансамбля. Предмет, интерьер, архитектура, среда». М., 1989).

4) Народное искусство – духовная культура. Его место в современном мире. («Народное искусство России в современной культуре». М., 2003). Во многих трудах автора.

Эти положения легли в основу системного комплекса исследований, который был поставлен в рамках Межвузовской научно-технической программы (МНТП) Госкомвуза РФ в 1993 году «Народная художественная культура в проблемах знания, образования, творческой практики и производства» – го-

¹ Источник: <http://5fan.ru/wievjob.php?id=25567>

ловной вуз Удмуртский государственный университет. В работе принимали участие МГХПА им. С.Г. Строганова (г. Москва), УралГАХА (г. Екатеринбург), Ростовский архитектурный институт (г. Ростов-на Дону, Восточно-Сибирская академия культуры и искусства (г. Улан-Удэ) и др. В результате сформирован ряд положений, получивших апробацию в ряде последующих фундаментальных исследований и предложений по совершенствованию стандартов образования.

В свою очередь эти идеи нашли продолжение в материалах конференций в рамках Фестивалей Ремесел на Югорской земле (с 2000 г.) и легли в основу концепций Конгрессов традиционной художественной культуры в г. Ханты-Мансийске с 2011 г. Одна из идей состояла в определении специфических функций понятий народное искусство и народная художественная культура как двух взаимосвязанных категорий сохранения национального наследия.

В общем виде это проблема разделения самой традиционной художественной культуры на два, дополняющих друг друга комплекса. Первый – проблема искусства – обращен к вопросу формирования и развития чувственно-эстетической сферы, относящейся только к сознанию (сознанию человека и сознанию общественного). Природа искусства закреплена в принципах художественного мастерства, художественного восприятия и эстетического вкуса и вне сознания человека не существует. Второй план – художественная культура – это вопрос исторического наследия, основа институций и управления в сфере культуры, широкого охвата различных категорий населения в виде просветительской цели, организации досуга, музейной работы, выставочной презентации и др. Искусство и культура не противоречат друг другу и вдохновение художника, восхищения зрителя достигаются особым действием институций культуры в соответствующих государственных научных, образовательных, методических, производственных направлениях.

С организационной позиции в Югорском регионе акцент на раскрытии значимости именно искусства осуществляется на базе инновационной модели Центра Ремесел, с новейшей типа программы деятельности, ставящей целью использование инструментов культуры (или всей организационной инфраструктуры), также науки (реконструкция материалов археологии, этнографии средствами технологической реконструкции и искусствоведческой интерпретации) для понимания эстетической художественно-образной целостности образа в народном искусстве, что раскрывает новые перспективы творческого пути мастера, как центрального творческого ядра, вокруг которого формируется сама среда искусства и высокие требования к художественному содержанию формы произведения, при этом не только в существующих формах ремесленной организации промысловых центров, но и новых направлений декоративного искусства.

Важно, что искусство не зависит от возраста «художника» и места его в социальной структуре, а только способности различать высокие нормы ху-

дожественности произведения: соотношение фактурной и текстурной эстетики, красоты контуров и обводов изделия, монументальности его объема и соразмерности пропорций, предметно-пространственных отношений, приемов краевого эффекта, эстетики фона и его связи с изображением, а также структуры поверхности объема, композиционной красоты в заполнении поля, пользование ритмами в формировании декоробразующих эффектов и др.

Речь здесь идет о повышении значимости задач именно искусства в раскрытии его общегуманитарного потенциала в различных секторах, где востребованы инструменты художественной формы. Этот план верифицируется и сам удостоверяет темы теоретических изысканий, которые проводятся в научных школах: академических институтах искусства, вузовской художественной и художественно-педагогической среде, адаптирующих процессы искусства к потребностям времени.

Только в такой постановке может рассматриваться перспектива развития уже сектора художественной культуры. Народная культура в виду региональной уникальности ее проявлений предполагает непосредственную связь с задачами управления: совершенствование инструментов сохранения и развития национальных традиций на всех уровнях их существования, включая самозанятость населения, организацию форм праздничной культуры, создание дидактических рекомендаций при изучении народного искусства; формирование нормативно-правовых инструментов защиты народного искусства от подделок, нехудожественных мотиваций; сохранение базовых принципов формы и декора; выведение в профессию; учет потребностей смежных секторов – туристической, международной, просветительской, что соответственно предполагает межотраслевое сотрудничество – взаимодействие смежных департаментов. Этот аспект институционально встроено в отношения с соответствующими профильными вузами.

В связи с этим, Конгресс при рассмотрении концепция призван обратить внимание на две центральные темы, которые составляют перспективу развития сектора народного искусства и традиционной художественной культуры. Первая – это духовная цель, обусловленная раскрытием потенциала наследия как условия этической и эстетической чувственности и правды, отвечающей национальной идентичности. Вторая – разработка темы соционормативных позиций традиционной художественной культуры не только как инструмента содержания сферы культуры, но и выявление и фиксация специфического правового пространства, обусловленного а) праздничной обрядностью, закрепляющей порядок изменения общественного статуса человека, семьи, общины и отношения этносов; б) соответствующей нормативно-правовыми инструментами, с помощью которых возможно сохранение аутентичных, национальных тенденций искусства, его защиты, рассмотрение вопросов авторского права и права интеллектуальной собственности на создаваемое изделие.

Важно отметить несколько позиций, благодаря которым важно продолжать исследования народного искусства.

А. Народное искусство необычайно разнообразно ввиду его сохранения у многочисленных этносов и народов в природосообразном бытовании его форм, а также – оно еще не завершено в научных основаниях, важных для понимания действительного художественно-исторического потенциала, принципов его использования в современном искусстве, образовании, культурной политике. Сдерживающим научным фактором оказалось замещение художественной ценности ценностью этнографической, отчасти археологической и поздним осознанием действительного масштаба художественной значимости и ценности феномена. Инструменты искусствоведческого прочтения сложились преимущественно в последней трети XX века. При этом сфера оценок до настоящего времени не включает в себя философию искусства, что не способствует развитию представлений о полноте феномена. Эта последняя проблема подвигает к пересмотру понятия «традиционная художественная культура» и ее оценку не как типологического феномена, в словарных определениях связанного с типом аграрного общества, а на основаниях сверхцели традиции – достижения с ее помощью нравственной полноты современной цивилизации.

Б. Основная причина в том, что в науке о народном искусстве окончательно не сформированы инструменты художественных оценок, отвечающих историко-типологическим (формационным) этапам развития общества. Весьма четко народное искусство сохраняет представление о важности отдельного объекта – эта информация кочует образно с эпохи доледникового периода (верхнего палеолита), когда образ животного, птицы, палеолитической «Венеры» выражал множество смысловых – родовых, сакральных, обрядовых мировоззренческих установок, идей благополучия и др. Также в искусстве различимы знаки послеледникового времени (мезолита, неолита, эпохи металла), с присущими этому периоду средствами раскрытия сакральной структуры мироздания (этот аспект определен как «макрокосм в микрокосме»). В эпоху Средневековья народное искусство вместе с утратой непосредственного онтологического основания (жертвенного содержания культа) становится фольклорной традицией, и сохраняется в календарно-производственной и праздничной обрядности вплоть до настоящего времени, в мифопоэтике фольклора, а также выполняет служебные задачи в союзе монотеистическими программами искусства. В генезисе искусства Нового времени понятие традиционное приобретает соответствующие черты в связи с изменением мировоззрения, что сопровождается появлением промысловых форм, таких как искусство лубка, лаков, росписи по металлу, создание промыслов по обработке кожи, художественной резьбы по кости и др., показывая огромный пластический потенциал и возможность его использования в связи с новыми веяниями – искусством сюжета и синтезом предметно-пространственной среды. Эта тенденция сохраняется и в искусстве XX века, когда на повестку дня выносятся тема художественного наследия в сюжетах и образах по сказкам, произведениям литературы. Позднее появляется жанр мультипликации и др. Искусство приобретает функцию социохудожествен-

ного феномена, закрепляясь с одной стороны сферой производства художественных изделий, а с другой – формой досуга.

Соответственно понятие традиционная художественная культура важно рассматривать в структуре факторов типологии.

Таким образом, традиция народного искусства вбирает в себя и сама влияет на другие стороны художественной практики: профессиональное декоративно-прикладное и изобразительное искусство, область дизайна и зодчества, сферу музыки и танца, литературу, поэзию и др. О бесценности влияния народного искусства на профессиональное творчество писали многие выдающиеся деятели искусства. В этом отношении народное искусство как совокупность художественно-образных представлений – прекрасный материал формирования художественно-исторического мышления, развития опыта образности не только в художественной, но и в интеллектуальной деятельности. Важная роль принадлежит народному искусству как особой «снятой» формы креационизма, рассмотрение чего актуально как условие неразрывности духовного существования человека с момента творения мира.

В. Темой, требующей научной проработки, является формирование понятий в области философии искусства и прежде всего онтологического обоснования народной художественной культуры в интерпретации связи идеальных воззрений и материальных условий и скрепляющих их родовых святынь как памяти об этапности художественно-образных структур. Народное искусство выступает носителем архаических представлений и его характер призвана уточнить онтология искусства. Также не реализован потенциал феноменологии искусства, зависящий от трактовки двух факторов восприятия: психофизиологии человека и общественных установок эпохи. Эти аспекты должны пролить свет на законы и этапность развития морфологии искусства. Разделы философии искусства важны в виду эмпатийных оснований мифопоэтики народного искусства, что актуально при учете возрастных психофизиологических особенностей воспитания и образования, механизмов инициации, формирования в целом национальной российской идентичности; понимания культурно-исторической роли искусства в передаче наследия – архетипов и кодов отечественной памяти.

Г. Эта проблема может быть решена постановкой и решением проблемы систематизации и каталогизации материалов искусства народов России, возможно в расширенном варианте, учитывая тесную связь культур на постсоветском пространстве. В XX веке были сформированы комплексы изучения в НИИ художественной промышленности, Российской академии художеств, ведущих вузах России, где формировались методики исследования народного искусства: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, в определенной степени Санкт–Петербургская художественно–промышленная академия, некоторые другие вузы России, ряд дру-

гих вузов, в частности отмеченный Удмуртский госуниверситет, Сыктывкарский госуниверситет и др., а также вузов, где с начала 90-х гг. XX века открывалась специальность «народная художественная культура», которая предполагала осмысление традиций на уровне региональных исследований. Это не только университеты культуры и искусства, где акцент на изучении связан с методикой организации клубной деятельности и самостоятельным творчеством, но и другие вузы, включая классические университеты, вузы с художественно-педагогическими традициями, которые расширили содержание образования новой специальности.

Д. Еще одной важной проблемой является решение научных вопросов с целью формирования законодательной и нормативно-правовой базы. В Законе Российской Федерации о культуре отсутствуют категории «художественная ценность», «художественная целостность», «художественный образ», «художественные традиции», «преемственность и профессионализм в искусстве», «художественно-этнический характер искусства», «национальное своеобразие в декоративно-прикладном искусстве» и ряд др. и в их составе определений народного искусства. Одна из главных проблем – не разделение категорий и инструментальных функций «художественная культура», «искусство», «народное искусство»². Важной проблемой является решение научных вопросов с целью совершенствования нормативно-правовой базы развития народного художественного творчества, охраны и защиты произведений народного искусства, правового регулирования их гражданского оборота.

В документе Минкультуры РФ «Основы государственной культурной политики» (Известия, апрель 2014) тема культуры трактуется как «исторически сложившаяся система ценностей и норм поведения, закреплённой в материальном и нематериальном культурном и историческом наследии» (пункт 1 документа). При бесспорности определения очевидно предельное обобщение и отсутствие в нем историко-онтологической характеристики, в частности самой системы ценностей. В результате вуализуются духовные родовые начала и возникает неопределенность задач со-

² В материалах Закона РФ от 9 октября 1992 г. N 3612-1 «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» (с изменениями от 23 июня 1999 г., 27 декабря 2000 г., 30 декабря 2001 г., 24 декабря 2002 г., 23 декабря 2003 г., 22 августа 2004 г.) отсутствует определение художественная культура, что вуализует область содержания источников и природы инструментальных ресурсов искусства. Так в Статье 3. «Основные понятия» используются определения культурная деятельность, культурные ценности, культурные блага, творческая деятельность, достоинство культур народов и национальных групп, культурное наследие народов Российской Федерации, культурное достояние народов Российской Федерации, культурные аспекты программ развития, государственная культурная политика (политика государства в области культурного развития), что отвечает предельно общей характеристике культуры вне ее онтологических духовных оснований и вне природы художественных законов.

циоорганизационной практики. Для России, где центральное духовное основание связано с опытом креационизма (верований иудаизма, христианства, ислама) духовная память этнических норм самоидентификации расцвечена национальными красками этики и эстетики, ставшими условиями творчества, укорененными в языке, фольклоре, прикладном и декоративном искусстве, зодчестве и др. В ряде случаев, у народов, сохранивших традиционный уклад жизни и родовую структуру труда, народное искусство сохраняется в его доконфессиональной форме, что также является темой перспективы формирования национальной идентичности и важным объектом исследования.

Общей целью и задачами концепции устанавливаются проблемы формирования конвенциональных аспектов отечественной художественной культуры и рассмотрение роли народного искусства в общественном договоре. Основаниями служит научная специфика междисциплинарных связей, изучающая совокупность этнохудожественных форм, установление с помощью народного искусства условий национальной отечественной идентичности; выработка направлений культурной политики; поддержка творческого процесса и производственной перспективы, нормативно-правовое обеспечение, методы и методики образования, формы представления в средствах массовой информации.

Темы обсуждения:

1. Народное искусство как объект искусствоведения и философии искусства: онтологические, феноменологические, типологические, морфологические комплексы оценок художественно-творческого наследия. Критерии искусствоведческой интерпретации произведений народного искусства: художественно-образная Картина Мира, аутентичная технико-технологическая чистота исполнения, художественный синтез, художественная целостность. Проблема понятий.

2. Вопрос сфер применения понятий «традиционная художественная культура» и «народное искусство» и определения факторов дефиниций. С одной стороны самостоятельная занятость населения закрепляется в проблемах социокультурного регулирования; а с другой – направлена в сферу реконструкции художественно-образных систем средствами искусствоведческой интерпретации. Культура и искусство разделяются в профессиональных целях с одной стороны как инструменты государственной политики, а с другой – обретение психологического опыта восприятия – эмпатийно-эстетических норм в сознании человека. Неразрывность и специфика связи.

3. Традиционная художественная культура – объект социально-информационного предьявления:

– условия языковой перцепции в аспекте формирования речевых практик в разных возрастных группах: данная проблема включает в себя вопросы терминологии и ее использование при описании картины мира в чувственных художественно-образных ощущениях;

– достоверность и полнота информационного раскрытия традиционной культуры и искусства в средствах массовой информации, смежных видах и жанрах искусства в кино, музыке, живописи, дизайне и др.

4. Миф – фольклор – поэтика в познании Мира. Материальная и нематериальная составные образа. Народное искусство как средство раскрытия понятия «живой мир». Типологический и методологический курс сохранения национальных традиций. Художественная природа категории «Ансамбль как образная система» (по М.А. Некрасовой).

5. Методы технико-технологической реконструкции в археологическом, этнографическом наследии и определение исторической полноты материального состава как художественной «памяти» вещи. Принципы объединения данных археологии и этнографии и условия использования исторических материалов в искусстве и искусствознании, образовании, художественном и культурном проектировании, вопросы информационной карты объектов искусства, создания виртуального музея материального и нематериального наследия и др.

6. Проблемы систематизации и каталогизации народного искусства как художественно-исторического феномена: «образ этноса в образе нации» – научная структура формирования баз данных, аспекты информатизации, инвариантность материалов в среде музеефикации, мультимедиа продуктов, интернет ресурсов как базы данных с целью выявления в археологическом, этнографическом, технико-технологическом наследии художественного потенциала и адаптация самих методик выявления в системах образования и воспитания. Систематизация технологического опыта в народном искусстве является важнейшей составной художественно-образной системы. Проблема понятий.

7. Народное искусство в функциях современного художественного поиска в сфере дизайна, профессиональном декоративном и изобразительном искусстве, зодчестве, сценических видах искусства. Проблема понятий.

8. Теория народной художественной культуры в законодательстве, нормативно-правовом обеспечении, экономике ремесел, организационных формах сохранения культурного наследия. Условия перевода базовых категорий и понятий традиционной художественной культуры в систему правовых и нормативных комплексов как способа инициирования законодательной инициативы и принципов сохранения художественного и культурного наследия. Проблема понятий.

9. Этнокультурные и этнохудожественные аспекты профессионального образования. Федеральные и региональные компоненты в стандартах системы образования и воспитания и содержание программ изучения народного искусства в различных стандартах ГРНТИ (Государственной рубрикации научно-технической информации).

10. Этнокультурное и этнохудожественное образование в России: довузовская специфика образовательных программ и систем дополнитель-

ного образования. Дидактика видовых и жанровых форм народного искусства, связь общедидактических позиций в отношении региональных форм народного искусства в федеральных образовательных стандартах их специфика, психолого-педагогические и воспитательные prerogatives в изучении искусства народов России.

11. Народное искусство как живая культура и традиция – перспектива будущего. Модели региональных Центров ремесел как института сохранения традиций искусства на основе социокультурных задач и стратегия ресурсной методической основы развития национальных промыслов. Федеральная стратегия образования, просвещения и творчества на основе аутентичных традиций искусства и сложившихся российских центров народных промыслов. Этические основы общественной презентации.

12. Соционормативное содержание традиционной художественной культуры. Произведения аутентичного народного искусства как памятники обычного права, и их роль в сохранении и развитии традиционной системы ценностей совместной жизни и деятельности людей. Актуальные проблемы правовой охраны и защиты гражданского оборота произведений народного художественного творчества в условиях коммерческих стратегий культуры постмодерна.

Концепция и ее рассмотрение включает вопрос международного сотрудничества и развития интеграционных принципов общественной презентации национальных культур и использования специфических традиций, сложившихся в регионах мира, для межнационального общения. Научные, творческие, образовательные, воспитательные, трудовые, юридические, экономические и др. сферы очерчивают бытование народного искусства в структуре национальных традиций разных стран, уникальных в отношении этнических, национальных, межнациональных связей. Исторические процессы XX века изменили общую картину народного искусства и существенно усложнили характер его социальной презентации. Вместе с тем устойчивость архетипических норм свидетельствует о важности национальных условий его сохранения, выработки средств формирования национальных традиций, их преобразование в современном искусстве, предметно-пространственной среде, дизайне, ландшафте, сфере образования и занятости населения.

Уникальность региональных форм народного искусства дает возможность проведения научных обсуждений и рассмотрения категорий и методологии национального и межнационального наследия; обмен достижениями; выработки терминологического и понятийного аппарата для нормативно-правового существования феномена; обеспечение технологических практик и процессов реконструкции традиционного наследия; использование педагогических структур искусства, имеющих значение для развития личности, общества, культуры.

Международная перспектива народного искусства и сотрудничество стран предполагают создание «Конвенции Традиционной художественной

культуры народов мира» с целью обмена эффективными методами и методиками сохранения и реализации потенциала художественной культуры. Накопленный за последнее столетие материал нуждается в анализе и предполагает выработку системы теоретических взаимоотношений в искусстве стран и наций, а также углубление проблематики народного искусства и народной художественной культуры в системном представлении прикладных и не прикладных искусств через понятия: типология традиционной культуры, культурный ландшафт, национальные Образы Мира.

Для формирования предложений по разработке вопросов межнационального взаимодействия существенным представляется выяснение основных позиций по наиболее важным тенденциям этнохудожественных и этнокультурных принципов народного искусства, перспективе его социокультурного значения, определения в связи с этим философских оснований, родовидовых и жанрообразующих форм художественного произведения.

Такая постановка проблемы позволяет использовать потенциал народного искусства и повысить его значение в развитии культурных международных связей.

Таким образом, неповторимый национальный вид искусству придают стилевые мотивы, которые ложатся в основу пропедевтики художественного творчества. Архетипы народного искусства вдохновляли поэтов и прозаиков, композиторов и артистов, живописцев и дизайнеров на создание великих произведений и должны быть продолжены в экспериментах современного искусства, ставящих целью, представить в новых формах самобытные черты культуры народа. Национальная образность искусства, его народная форма осознается психологическим ментальным явлением, фигурой живой культуры, крайне необходимой для жизни, творчества и воспитания современного жителя страны.

Традиционная культура обладает качествами уникальности, которые представлены в настоящее время в видах народных промыслов, сложившихся в XX веке; реконструированных этнографических и археологических материалов как основы региональных инициатив по реконструкции архео- и этнохудожественного наследия в национальных центрах народного, декоративно-прикладного искусства и ремесел; произведений современных профессиональных художников, дизайнеров, архитекторов. Характер стилистических направлений являет особые условия, которые способствуют творческому развитию самого народного искусства. Понимание народного творчества как живой культуры, как продолжение национальных традиций позволяет осознать эту сферу художественной деятельности одним из важнейших инструментов российской культуры, ее научного и образовательного обеспечения и сферы управления социокультурным пространством, как программным условием современной жизни.

**Традиции оформления резьбой по дереву фасада дома
и формирование этнокультурной и региональной идентичности**

М.Ф.Шурупова

Многие пласты русской культуры, вытесненные в силу разного рода обстоятельств из сферы активной жизни, в современных условиях вновь возвращаются в качестве социокультурных практик. В статье делается попытка рассмотреть влияние такого специфического явления русской культуры, каким выступает оформление деревянной резьбой фасадов домов, на формирование этнокультурной и региональной идентичности. Автор приходит к выводу, что сформировавшийся к настоящему времени рынок услуг по изготовлению резных украшений фасадов деревянных домов и набирающий популярность социальный проект «Русские резные деревянные наличники» свидетельствуют как о возрождении интереса со стороны общественности к данному виду народного творчества, так и росте национального самосознания.

Ключевые слова: фасадная резьба, наличник, этнокультурная и региональная идентичность, социальный проект «Русские резные деревянные наличники»

Traditional façade woodcarving, and forming of an ethnocultural and regional identity

M.F.Shurupova

Many layers of Russian culture, due to various circumstances, were displaced from active social and cultural life for decades. Now, in the context of globalization and Westernization, they are back as socio-cultural practices that promote ethnic, cultural and regional identity. The article is describing the impact of façade woodcarving, as a phenomenon of Russian culture, on the formation of ethno-cultural and regional identity. The author comes to a conclusion about the high social interest in woodcarving as a folk art, which goes along with the general rise in national consciousness. That is proven by the intensive growth of façades' woodcarving market, as well as the increasing popularity of a social project "Russian carved window trim".

Keywords: façade thread, trim, ethnic, cultural and regional identity, social project "Russian carved wood trim".

В России, как, впрочем, и в любой другой стране, богатой лесными ресурсами, не только строили из древесины, но традиционно оформляли свои жилища сложной деревянной резьбой, которая являлась художественным украшением, но также с её помощью передавался глубокий символический смысл.

Особенно многозначным было украшение фасадов, в частности окантовка окон. На Руси неспроста украшали окна красивыми резными наличниками. Наши предки верили, что наличники являются своеобразным порталом или границей. Каждый хозяин стремился не только к красоте, но и защите своего жилища. Помимо защиты от сквозняков и морозов, наличники призваны были защитить дом от нечистых сил.

Создавая порой истинные художественные шедевры, мастера использовали различные технические приёмы: выемчатую, глубинную резьбу по цельной доске, пропильную, сквозную резьбу, выполнявшуюся специальной пилой. Применялась также и рифлёная резьба, которой обычно делались орнаментальные украшения. Часто в оформлении одновременно использовали различные техники, что придавало не только оформлению окон, но и всему строению особую эстетическую ценность.

В основу всей символики деревянной резьбы в древние времена были положены самые главные языческие божества наших предков. Обычно исследователи выделяют следующие группы символов: знаки Солнца, Земли, водяные знаки, знаки Женщины-берегини и сакральных животных. Изучение всей этой системы символов позволяет сегодня понять, как наши предки представляли себе мироздание, выстраивали свои взаимоотношения с природой.

В более поздние времена многие элементы стали воспроизводиться просто по традиции, без глубокого осознания их значимости для бытия дома, тем не менее, даже сегодня, когда для большинства из нас эти символы ничего не говорят, при знакомстве с лучшими образцами оконной резьбы возникает ощущение осмысленности и внутренней гармонии узоров.

Таким образом, фасадная резьба изначально выполняла не только утилитарную, но и духовную функцию. Однако с нашей точки зрения, следует выделить также ее социальную функцию. Именно это и является предметом рассмотрения в данной статье.

Определимся с основными понятиями. Когда мы говорим о социальной функции какого-либо явления, то речь идет, прежде всего, о том, как оно влияет на всю систему взаимодействия, начиная с непосредственных контактов между людьми и заканчивая взаимодействием между большими социальными группами.

Оформление резьбой по дереву фасада дома с самого начала своего существования выполняло эту функцию, и обусловлено это было с тем, что резьба способствовала формированию как персональной, так и групповой идентичности.

В социологии и социальной психологии под идентичностью понимается принятие, часто не отрефлексированное, своей принадлежности к определенной группе, и, как следствие, – своего своеобразия, проявляющегося в отличие от других, не принадлежащих к данной группе.

Понятно, что в доиндустриальном обществе социум не распространялся далее семьи, рода, поселения. Осознанию своей принадлежности к

этим социальным общностям (и своей не тождественности остальным) как раз и помогали узоры вышивок, характерные черты домашней утвари, кроя и цвета одежды и т.д. Далеко не последнюю роль в этом процессе играли особенности фасадной резьбы, поскольку при всем своеобразии индивидуального исполнения в границах локальной общности воспроизводились единые смысловые коды, которые позволяли отличить, например, Костромскую резьбу от Архангелогородской и от любой другой.

Крестьянин либо артель мастеровых срабатывали резные узоры всегда индивидуально, но всегда при этом, опираясь на принятую в данной местности систему образов и правил. [1, с. 101–102] Именно это создавало основу самосознания, а, в конечном счете, влияло на поведение. Любопытно отметить, что эта закономерность продолжала действовать даже тогда, когда наряду (или даже вместо) с традиционными кодами стали использовать в оформлении фасадов советскую символику.

Таким образом, важным фактором формирования и этнокультурной идентичности (принадлежность к роду-племени), и региональной (принадлежность к территории) было включение самого человека в процесс оформления резьбой фасада дома, т.е. активное освоение культурного кода.

В настоящее время структура идентичности в целом и таких ее важных составляющих, как этнокультурная и региональная идентичность, существенно усложняется. Одновременно активно идет процесс плюрализации идентичности в сфере функциональной деятельности людей, что нередко приводит к кризису, размыванию и утрате идентичности. В связи с этим нельзя не согласиться с Н.Н. Федотовой, утверждающей, что в современных условиях глобализации и вестернизации при формировании глубинной идентичности людей происходит усиление локального, традиционного, примордиального. «Пласт сакрального в идентичности личности в условиях глобализации определен именно локально. Именно оно (сакральное – М.Ш.) характеризует наиболее личное, глубоко укорененное в человеке» [2, с. 89–90].

Не случайно в этой связи актуализируется потребность в анализе культурных констант, вытесненных в силу разного рода причин на обочину культурного пространства, но все-таки продолжавших свое латентное существование. Именно они могут вернуться в качестве социокультурных практик, способствующих этнокультурной и региональной идентификации³. В полной мере это можно отнести к национальным традициям деревенного домостроения и фасадной резьбы.

Фасадная резьба, имеющая многовековые корни, пережившая во второй половине XIX века небывалый расцвет, в течение века двадцатого почти уходит на нет. Можно назвать много причин: урбанизация, массовое домострое-

³ Возможные ориентальные последствия этнокультурного и регионального саопределения и причины, по которым они возникают, не являются предметом рассмотрения в данной статье.

ние, появление новых строительных материалов, социальные потрясения – до резьбы ли тут! И речь идет не только о том, что немногочисленные новые образцы значительно уступают своим предшественникам, деревянное кружево не выдерживает натиска времени.

Позволю себе привести в качестве примера деревянную резьбу деревни Лампово (от финского Lamppula – оживленное место) Ленинградской области. Еще в восемнадцатом столетии здесь обосновались староверы из Архангельской губернии. Переселенцы и завезли сюда искусство северной кружевной резьбы по дереву. Одна из самых значительных достопримечательностей – дом Сафроновых, построенный в 1884 году, богато украшенный резьбой и знаменитыми наличниками с фигурками коней [3]. К сожалению, исторический облик деревни сегодня находится под реальной угрозой исчезновения. Данное положение весьма характерно для большинства городов и деревень, не являющихся на сегодняшний день развитыми туристическими центрами.

В этой связи уместно будет вспомнить, что первая волна интереса общественности к резьбе по дереву как важному направлению народного творчества и народного духа по времени совпадает с периодом расцвета фасадной резьбы, однако, как отмечает Н.Н.Соболев в своем фундаментальном труде «Русская народная резьба по дереву», выпущенном в издательстве «Академия» в 1934 году, в основе этого интереса лежали не только художественные задачи, но не в последнюю очередь идеологические интересы: «исконные народные устои» сводились к православию и самодержавию. Такая позиция была характерна, в частности, для одной из центральных фигур этого периода – художника В.М.Васнецова [1, с. 452].

В практической плоскости данная идеология нашла воплощение в собирании старины и пропаганде ее основных мотивов. Своих вершин эта деятельность достигла на Всемирной парижской выставке 1900 года, где была выстроена сказочная «русская деревня», имевшая шумный успех.

Совершенно иная историческая ситуация сложилась к началу XXI века. Перестройка, распад Советского Союза, крах коммунистической идеологии, глобализация и вестернизация, о которых мы уже упоминали, – все это неизбежно должно было привести к поиску новых идентичностей, что невозможно сделать на пустом месте, без обращения к своим корням. Представляется, что в том числе и этим, а не только благодарной памятью по отношению к участникам Великой Отечественной войны, можно объяснить массовый характер движения «Бессмертный полк», а в интересующей нас проблеме – нарастающую массовость социального проекта «Русские резные деревянные наличники».

Данный проект возник спонтанно, снизу, можно сказать, из курьеза. Московский фотохудожник Иван Хафизов, будучи в командировке в одном из российских провинциальных городов, практически от нечего делать сделал фотографии, которые позднее опубликовал, резных фасадов и, главным образом, резных наличников. Публикация имела широкий резо-

нанс, а главным словом, которым в откликах люди обозначали свою оценку, было слово «Шок!».

Менее чем за 10 лет набрал силу неформальный социальный проект, получивший название «Русские резные деревянные наличники». В рамках данного проекта создан виртуальный музей, в котором насчитывается порядка 20 тысяч снимков уникальных резных наличников, причем, почти половина из них добавлена волонтерами со всей страны. Важнейшими задачами, обозначенными в миссии проекта, выступают способствование «утверждению деревянного зодчества как уникального элемента культурной самоидентичности» и стимулирование «введения деревянной резьбы в контекст актуального творчества»... в том числе за счет использования традиционных элементов в современном дизайне [4].

Проект предусматривает также широкую публикационную деятельность: издание календарей, наборов открыток, фотообоев, путеводителей и т.д. Особое значение, с нашей точки зрения, имеет издание раскрасок, ориентированных на совместную деятельность взрослых и детей, поскольку раскрашивание выступает особой формой активности и предполагает проявление творческой инициативы.

В рамках проекта проводится организация туристических маршрутов, имеется опыт стрит-арта. Так, в Тюмени местные энтузиасты воспроизводят в технике трафаретного граффити образцы тюменских наличников, взятые из коллекции И.Хафизова [5]. Посредством социальных сетей в проект вовлекаются все новые и новые участники.

Вместе с тем, нельзя не отметить, что в отличие от теперь уже весьма далеких предков, участники данного социального проекта имеют дело с виртуальными проявлениями деревянной фасадной резьбы. В связи с этим возникает естественный вопрос о перспективах использования деревянной резьбы в современном домостроении в реальных условиях.

Для ответа на этот вопрос нами были использованы косвенные данные, в частности, сведения о состоянии рынка услуг по изготовлению резных украшений фасадов деревянных домов. Было выявлено, что рынок к настоящему моменту сложился и носит устойчивый характер. Например, в городе Владимире на рынке представлены мастерские «Русский наличник» и Pro-Rezное. В соседней Московской области – художественные мастерские «Резное дело» и Rezное окно и т.д. Кроме того, есть несколько сайтов, на которых подробно описывается, каким образом можно самостоятельно сделать резной наличник. Потребителями данных услуг выступают, прежде всего, жители пригородов и владельцы дач, предпочитающие жить в традиционных деревянных домах, а также собственники «родовых поместий» – нового типа загородного дома как места, где собирается вся семья, переходящего по наследству от поколения к поколению.

Таким образом, на сегодняшний день можно, хотя и с осторожностью, говорить о возвращении фасадной резьбы по дереву в качестве социокультурной практики, подтверждением чего выступает сформировав-

шийся к настоящему времени рынок услуг по изготовлению резных украшений фасадов деревянных домов и набирающий популярность социальный проект «Русские резные деревянные наличники». А это, в свою очередь, свидетельствует как о возрождении интереса со стороны общественности к данному виду народного творчества, так и о росте национального самосознания.

Список источников и литературы

1. Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. М.: Сварог и К, 2000.
2. Федотова Н.Н. Мультикультурализм и политика развития.// Журнал социологии и социальной антропологии. 2006. Том IX. № 3.
3. Лампово: описание, история, экскурсии, точный адрес. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://tonkosti.ru/%D0%9B%D0%B0%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%BE>
4. Виртуальный музей резных наличников. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://nalichniki.com/>
5. Морфология улиц. Фестиваль культурного проектирования. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://moi-portal.ru/proekty/morfologystreet/>

**Деревообработка и искусство резьбы по дереву
в Волжской Булгарии (по археологическим материалам)**

К.А. Руденко

В статье изучается проблема обработки дерева в Волжской Булгарии и анализируются материалы, связанные с этой темой. Автор утверждает, что ремесло плотника и столяра занимало у болгар одно из первых мест в числе самых распространенных занятий. Это подтверждается большим количеством инструментов по обработке дерева, а также остатками деревянных построек и предметов быта на болгарских поселениях. Несмотря на небольшое количество сохранившихся деревянных изделий X–XIV вв., можно считать, что немалая часть их была украшена орнаментом, а возможно и окрашена.

Ключевые слова: археология, Волжская Булгария, Золотая Орда, столярное дело, резьба по дереву, болгарские деревянные изделия, деревянные постройки.

**Processing of a tree and woodcarving art in Volga Bulgaria
(on archaeological materials)**

K. A. Rudenko

In article the problem of processing of a tree in the Volga Bulgaria is studied and the materials connected with this theme are analyzed. The author asserts that the craft of the carpenter and the joiner occupied at bulgar one of the first places among the most widespread employment. It proves to be true a considerable quantity of tools on tree processing, and also the rests of wooden constructions and life subjects on bulgar's settlements. Despite a small amount of the remained wooden products X – XIV centuries, it is possible to consider that their considerable part has been decorated by an ornament, and is possible and is painted.

Keywords: archeology, Volga Bulgaria, Golden Horde, joiner's business, woodcarving, bulgar's wooden products, wooden constructions.

В истории материальной культуры Волжской Булгарии до последнего времени деревообработка и вопросы художественного деревянного декора до последнего времени оставались практически не изученными. Как правило, отмечалась важная роль плотничьего ремесла в болгарском строительном деле [1, с. 35]. Несмотря на многочисленные упоминания в письменных источниках об использовании дерева булгарами – строительство домов, крепостных стен, импорт ценных пород (древесина халандж) [2, с. 207] и проч., что отражено в различных сообщениях X–XIII в., но более детальные сведения за редким исключением [3, с. 83–85] до нас не дошли.

В предшествующую, добулгарскую эпоху (именьковская археологическая культура V – VIII вв.) дерево как единственный строительный материал применялось в фортификации и в строительстве жилых и хозяйственных построек [4, с. 12 – 14]. Исследователи выделяют несколько типов именьковских жилых бревенчатых построек, отличавшихся своими размерами и конструкцией [4, с. 13 –14, табл. 7 –1,3; 5, с. 128 – 129; 6, с. 26 –27, 132 –133, рис. 9, 10]. Известны и достаточно сложные инженерные сооружения из бревенчатых срубов, которые были обнаружены Б. Б. Жиромским на городище Шелом в Спасском (Куйбышевском) районе Татарстана в 1950-х гг. Площадка его была выровнена с помощью искусно расположенных срубных конструкций. На Именьковском городище при создании защитных укреплений на насыпи вала были в разные периоды возведено несколько типов деревянных конструкций: забор из досок толщиной 2–4 см, шириной 12–15 см и длиной не менее 1 м., стены из двух рядов горизонтально уложенных бревен, диаметром 15–20 см, зажатые между двух бревен высотой около 2, 5 см и диаметром 12–15 см [7, с. 239–241; 4, с. 13].

В строительном деле население именьковской культуры использовало помимо бревен так же доски, жерди, сляги, горбыль. Их применяли как в жилых сооружениях, так и в хозяйственных, например, в ямах-кладовках [8, с. 130, рис. 30: 1]. Досками укреплялись стенки и более сложных по конструкции хозяйственно-производственных объектов, как, например, на II Тетюшском городище в Татарстане (рис. 1). Здесь использовались толстые доски или горбыль, толщиной 6–10 см укрепленные столбиками [9, с. 38, рис. 67]. Причем, удалось установить размеры этих досок: они были длиной около 200 см, а шириной 20–23 см [9, с. 38, 52, 197, рис. 67, 142–144].



Рис. 1. Тетюшское II городище. Деревянное перекрытие сооружения VII в. н.э. Именьковская археологическая культура. Раскопки К. А. Руденко, 2013 г. Фото К. А. Руденко

Основным инструментом для заготовки и обработки дерева были небольшие железные проушные топоры (рис. 2) с узким лезвием стандартные по размерам и форме [4, с. 22, табл. 13: 9–12; 8, с. 134, рис. 50; 10, с. 42–60]. Вместе с тем, по наличию досок с аккуратно обрезанными окончаниями, а также конструкциям из досок одинаковой длины, выдержан-

ной ширины и толщины можно предполагать и наличие пил. Небольшие ножи, нередко встречавшиеся на именьковских памятниках, а также «ложкорезы» [4, с. 22, табл. 13: 1; 14: 2, 5, 10, 19], позволяют предполагать и возможность занятий резьбой по дереву.



Рис. 2. Тетюшское II городище. Топор железный. Именьковская археологическая культура. VII в. н.э. Раскопки К. А. Руденко 2011 г.
Фото К. А. Руденко

Таким образом, традиции по обработке дерева и строительства жилых и хозяйственных сооружений сложились в Волго-Камье в добулгарский период и в какой-то степени перешли в булгарскую культуру.

Волжская Булгария занимала территорию в нескольких ландшафтных зонах, причем большая их часть приходилась на лесные и лесостепные территории. Факт наличия лесных массивов в булгарских землях отмечали восточные авторы [11, с. 361–362; 1, с. 26–27]. Из древесины булгары использовали такие породы как дуб, сосна, ель, береза, что известно по археологическим данным и сведениям письменных источников. Особой популярностью в строительстве пользовались дуб и сосна, что было обусловлено их свойствами: наличием дубильных веществ у первого и смолы у второй, – препятствующих гниению [1, с. 30; 12, с. 93–94]. Особенно практична в использовании была сосна – все дерево от кроны и до корней шло в дело [12, с. 75–77]. Для поделочных работ и отделки чаще брали липу, березу (эти же породы дерева шли на выделку рукоятей ножей и кинжалов) или ель. Последняя нередко применялась для изготовления музыкальных инструментов. Береза, как правило, использовалась при вытачивании изделий на токарном станке, а также для выделки посуды, рукоятей инструментов, например, топорищ; она хороша для резных работ [13, с. 200–201; 12, с. 80, 89]. Липа шла не только на поделочные работы, но и использовалась для технических нужд, например, изготовлении колодок для сапожников. Пока нет точных археологических данных, но скорее всего при изготовлении деревянных ложек и ковшей использовалась древесина клёна [12, с. 96, 109]. Без сомнения, булгарские мастера по дереву использовали и древесину яблонь и груш, которые произрастали в Казанском Поволжье, так о яблоках, которые употребляли в пищу булгары упоминал еще Ибн Фадлан в начале X в. [14, с. 37]. Кстати, из яблоневых дощечек могли изготавливаться небольшие ларцы и шкатулки [12, с. 120].

Преобладание дерева, как это явствует из более чем 100-летних археологических исследований булгарских древностей, было абсолютным в булгарской гражданской, культовой архитектуре и фортификации [13, с. 164]. Об этом, свидетельствуют и восточные авторы – современники Волжской Булгарии [15, с. 136; 11, с. 363]. Ал Гарнати побывавший в Булгарии в середине XII в. писал: «Булгар тоже огромный город, весь построенный из сосны, а городская стена – из дуба» [16, с. 140]. Кирпичные, а с XIII в. – каменные здания были скорее исключением, чем правилом. Подавляющее большинство городских и сельских построек как жилых, так и хозяйственных были деревянными [17; 18; 19, с. 106–118; 20, с. 35–41; 21, с. 98–108]. Такая же ситуация была и у соседних народов: русских, марийцев, удмуртов, мордвы [22; 23, с. 57]. Отметим, что лесные промыслы, как и деревянное строительство, были широко распространены у татар Поволжья и Урала до начала XX в., причем имели свои территориально-региональные особенности по масштабам деятельности [24, с. 166–167; 25, с. 156–157, 162–163, 166–167].

Дерево также использовалось в булгарской погребальной обрядности [26, с. 297–301]. Так в XI–XIII вв. из деревянных досок изготавливались гробовища, делалась обкладка стенок могильных ям, их перекрытий и т. п., а также, возможно, надмогильные сооружения [13, с. 210, 212; 15, с. 85]. Доски для гробовищ были достаточно массивные – от 2 до 5 см толщины, шириной 15–25 см и длиной до 1,8–2 м [13, с. 212].

Судя по сообщениям русских летописей о походах булгарских войск на города Владимиро-Суздальской Руси, торговых булгарских караванах речных судов, привозивших товары в русские города, описания маршрутов путешественников, пути которых проходил через булгарские земли, вполне определенно можно говорить о булгарском судостроении.

Несомненно, существование у булгар наземные транспортные средства – полозовые (сани), колесные (повозки-вежи) и вероятно, волокуши [27, с. 253]. К полозовым средствам передвижения относятся лыжи. Испанский путешественник Ал Гарнати побывавший у булгар в середине XII в. писал о деревянных лыжах, на которых передвигались жители страны Вису и булгары зимой [28, с. 574–575]. Археологические находки лыж на Северо-Западе Руси относятся к VIII в. Они имели длину 180 см и два желоба на нижней поверхности [29, с. 53–54, кат. №6]. Лыжи использовались как для передвижения, так и для охоты, т.е. это были лыжи-гоблицы или лыжи-подшиванцы [27, с. 295–298].

Ситуация в области истории изучения этой научной проблемы вполне объяснима, поскольку основной источник по булгарским древностям – это археологические материалы. Хорошо сохранившееся археологическое дерево периода Волжской Булгарии и Золотой Орды, за редким исключением, например, при раскопках в Чебоксарах [30, с. 36, рис. 10, 11] или на ряде раскопов Булгарского городища [31, с. 369–392] – большая редкость. На такие находки обращали внимание еще в конце XIX в., например, когда в одном из

древних колодцев в Билярске были найдены деревянные ложки, находившиеся в медном сосуде [32, с. 19]. В настоящее время они находятся в собрании НМ РТ (коллекция А. Ф. Лихачёва: КП 5453/ 1-6). Известна дубовая пластинка с резным декором опубликованная Ф. Х. Валеевым [33, с. 86, рис. 31: 6, 7], которую он считал средневековым изделием. Однако она не атрибутирована, а сведения о ее месте обнаружения утрачены.

Деревообработка в Волжской Булгарии в X–XIV вв. По сути, единственными массовыми археологическими находками из дерева являются остатки строительных конструкций бытового и хозяйственного назначения [34, с. 290, 306, рис. 41: Б; 57: 2; 89: 6; 90: 9; цв. рис. V: 28, 29], а также тех из них, которые использовались в фортификации [13, с. 162–165]. В редких случаях встречены отдельные деревянные изделия или их фрагменты. Более обширный и разнообразный ассортимент деревянных изделий и построек дают материалы XVII–XIX вв., из раскопок 2010–2016 гг. в Свияжске, а ранее в 1970-х и 1993–2005 гг. в Казанском кремле [35, рис. 80, 89–90; 36, с. 320–323], однако они, как правило, хронологически более поздние, чем интересующие нас и за редким исключением, пока еще не введены в научный оборот. Дополняют картину развития деревообработки от средневековья к Новому времени раскопки в Чебоксарах, где выявлены постройки XIV–XVI вв. [37, с. 25–50; 38, с. 37–50].

Начнем рассмотрение вопроса с исследованных и описанных в научной литературе инструментов деревообработки. Это топоры (рис. 3), скобели, стамески, долота, лучковые дрели, пилы, зубила, напильники, молотки, представленные в болгарских материалах [39, с. 36–73, табл. 3 – Н; 19, с. 183–189, рис. 24–30; 34, с. 229, рис. 1: 11, 12; рис. 7: 6]. Такой ассортимент производственных инструментов в этой области был универсален и характерен для региона и в целом, для этой эпохи [40, с. 380]. Отметим, что часть инструментов (резчиков по дереву) близка тем, что использовали болгарские мастера-косторезы [41, с. 237].



Рис. 3. Болгарские железные топоры. Билярское и Булгарское городища. XI–XIII вв. Собрание НМ РТ, КП 5427 и 5363. Фото М. М. Багаутдинова. Без масштаба

Лесорубные топоры встречаются на болгарских памятниках повсеместно. Они проушные, с лопастью средних размеров, округлыми щековицами, угол клина до 10^0 [42, с. 58, табл. 2] (рис. 3: 3).

Столярные топоры, применявшиеся для изготовления срубов или предметов интерьера, отличались расширенным и острым, утоньшенным лезвием, плотничьи топоры – с менее широким лезвием более массивные и тупые (рис. 3: 1). Последние служили для грубых работ, например, заготовки леса, колки дров, рубки брёвен на тёс [19, с. 186, рис. 27: 1, 2, 4; 43, с. 104–105]. Ими также могли обрабатываться бревна деревянных мостовых, которые затесывались сверху, а нижняя часть делалась с вырубками для укладки на специальные лаги, а также колотые дубовые плахи деревянных заборов [37, с. 36, рис. 25, 26].

В Булгарии домонгольского времени были широко распространены топоры для отделочных плотницких работ – чаще всего для окончательной зачистки уже сложенных бревенчатых стен или обтёски длинных брусьев (рис. 3: 2). У таких топоров имеется характерный оттянутый вниз нижний край лопасти (такие топоры в этнографической литературе и в современных руководствах называют «потёс») [42, с. 36–38].

Несколькими экземплярами представлены топоры с длинным и узким лезвием, с круглыми щековицами, применявшиеся для выдалбливания бортей или лодок [13, с. 341, pl. III: 1]. Этот тип инструмента в массовом порядке встречается в Посурье и в мордовских средневековых древностях [44, с. 139, 143, рис. 1: 1,2, тип I].

В археологических материалах Волжской Булгарии имеются железные пилы, большая часть их небольшого размера, исходя из чего Е. П. Казаков предположил, что они предназначались для работы по кости [20, с.50, рис. 15: 4]. Небольшие мелкозубчатые пилки для резки кости и рога отмечал в своем фундаментальном труде А. П. Смирнов [15, с. 125, рис. 81]. К сожалению, небольшой размер фрагментов не позволяет уточнить тип самой пилы, но скорее всего в упомянутых случаях речь шла о лучковых пилах [12, с. 62].

Для работ по дереву могла использоваться пила-ножовка, фрагмент которой был найден на Лаишевском селище XI – начала XV вв. [45, с. 135, рис. 16: 17]. Аналогичные ей пилы известны в Новгороде, и датированы XIII в. [46, с. 256, табл. 99: 2,9]. Из ближайших аналогов отметим фрагмент ножовки из Наровчата, датированный XIV в. [44, с. 141]. К более раннему времени – XI–XII вв. относится находка пилы с Тигашевского городища [47, с. 82, рис. 21]. Существование пил для работы по дереву у болгар подкрепляется и другими фактами. Помимо следов распиливания и надпилов на сохранившихся деревянных конструкциях, из жилых и хозяйственных построек, исследователями отмечается использование стандартных по размеру досок, определенной толщины (1,5–2 см) для колодезных ящиков в Биляре или Болгаре. Иногда пазы в досках и торцы брёвен в колодцах имеют следы от мелкозубчатой пилы [48, с. 112]. Такие доски использовались и в жилищном строительстве (рис. 4).



Рис. 4. Остолоповское селище (Алексеевский район РТ). Деревянная доска из постройки конца XI – первой половины XII в. Раскопки К. А. Руденко, 2017 г. Фото К. А. Руденко

Булгарские деревянные речные суда, которые использовались рыбаками, купцами и военными [3, с. 10; 15, с. 89] могли быть разных конструкций (помимо долбленок по этнографическим данным были дощаники: расшивы, струги, насады и д. [27, с. 252–254, 299–300]) часть которых конструировалась из досок и построить их без их использования просто невозможно. Судя по имеющимся ладейным заклепкам (Лаишевское селище) булгарские суда могли быть типа «набойных ладей» которые изготавливались из долбленого ствола дерева, чаще всего дуба, со шпангоутами, к которым прибивались доски внакрой. Общий размер такого судна мог быть 8–12 м., а вместимость – 14–16 человек (включая 12 гребцов, кормчего и впередсмотрящего) и большой груз. Рулевое управление судном, скорее всего не обходилось без досок, но скорее всего тесаных. Вытёсывались и вёсла для гребцов. Известные вёсла X в. из раскопок в Гнёздово для гребли на челноках и ладьях были сделаны из сосны или дуба и имели трапециевидные или овальные лопасти [29, с. 92–93, кат. №№ 226, 227; 49, с. 497–498, кат. №442]. Указанного типа ладьи в Восточной Европе использовались с VIII–X в. [29, с. 92–93, кат. № 218–222]. Можно предполагать знакомство булгар в X в. со скандинавскими ладьями, для дальних плаваний, имевших сложную конструкцию, поскольку по сведениям Ибн Фадлана купцы-русы были частыми гостями в земле булгар [14, с. 42; 51, с. 66–73, 89–95].

Пилы были необходимым инструментом у оружейников и военных инженеров, в частности при производстве щитов [40, с. 378–379] или изготовлении ручных арбалетов и стеновых самострелов, а возможно и баллист. Булгарские самострелы известны по упоминаниям в русской летописи при описании событий 1184 и 1376 г. и по археологическим находкам – специфическим железным наконечникам стрел [3, с.9; 52, с. 25; 53, с. 462, табл. V: 68–78]. Пиломатериалы были нужны и в технических приспособлениях – в механизмах для подъема и перемещения тяжестей, при сооружении тына, оплота (по терминологии русских летописцев) на линиях укреплений городов, замков и крепостей.

В этой связи стоит отметить, что в булгарском строительстве для покрытия крыши мог использоваться тёс, известный по новгородским находкам [54, с. 188, табл. 51: 16], и что не редкость в домостроении в полосе хвойных лесов. Однако по этнографическим данным пиленный тёс стали

использоваться довольно поздно, а его более ранний аналог вытесывался из расколотых пополам бревен [55, с. 104–106]. Отчасти это подтверждается испанцем Ал Гарнати, который видел в огузо-суваро-булгарском городе Саксине зимние срубные сосновые дома, покрытые тёсом (досками). Из досок по его описанию, были сделаны и потолки (?) в этих домах [28, с. 571–572, прим. 62, 63].

Помимо топоров широко использовались долота и стамески. Особенно в строительном деле и в судостроении. Например, долота применялись для изготовления челнов-долблёнок на одного – двух человек, использовавшихся для передвижений по воде на малые расстояния. Подобного типа челны известны по археологическим древностям XIII в. Поднепровья [50, с. 23, рис. 21].

К перечню инструментов деревообработки следует добавить ножи, в том числе и специализированные, столярные. Они имели клиновидное сечение и изогнутую спинку; ось лезвия проходила в средней части или ближе к рукояти [45, с. 135, рис. 16: 2, 3, 8,9]. Размеры у них (вместе с черешком) средние: 92–160 мм, черешок относится к общей длине изделия как 1:3. Как правило, лезвие у таких ножей сточено в средней части [39, с. 57]. Для резьбы по дереву могли использоваться небольшие ножи длиной до 5-6 см. Чаще всего они находили применение для отделки и придания формы [56, с. 85–87; 19, с. 49, 180, рис. 21–6, 9]. Для проработки деталей были нужны ножи меньших размеров и у них было более узкое лезвие [12, с. 62].

Помимо этого, специализированными, то есть резчицкими могут считаться ножи двух разновидностей: первый – имеющие прямое лезвие с концом, скошенным под углом – контурный; второй – подрезной с лезвием, изогнутым вниз. Контурные ножи применялись при выемчатых работах, а также разметки рисунка, а подрезные для вынимания частиц дерева при работе над сложным рисунком. Резцы напоминают маленькие долота длиной 8–10 см с лезвиями разной формы, в том числе с прямым лезвием, косым (под углом 60 – 70°, полукруглым. Такие инструменты встречены на ряде булгарских поселений, например, на Лаишевском селище [19, с. 189, рис. 30–4, 8]. Для такого рода работ также использовались чеканы, напильники [57, с. 22–25].

К оборудованию, необходимому для подготовки инструментов нужно отнести абразивы: точильные бруски, оселки и точила из песчаника, металлические напильники, а помимо этого еще и правочный ремень [57, с. 18–19]. Такие предметы, за исключением последнего, представлены в археологических находках на булгарских поселениях как городских, так и сельских [58, с. 339–343, рис. 15: 9, 10; 16: 22; 17: 21, 22, 25].

Для изготовления ряда деревянных изделий использовался токарный станок. Из раскопок в Булгаре происходит деревянная чаша, датированная XIV в, изготовленная с помощью токарного станка [59, с. 325]. Изделия из кости и рога, изготовленные с его использованием, встречаются достаточно часто на булгарских памятниках, например, костяные пуговицы [41,

с. 237; 60, с. 72, рис. 18: 346–380]. Исследователи выделяют специализированные инструменты, предназначенные для работ на токарном станке, в зависимости от стадии работы над изделием, например, токарные или ложковые резцы которые употреблялись для обработки внешней поверхности деревянных изделий [43, с. 115, ил. 97]. Они имели длину рабочей части 13–16 см и изогнутое в виде крючка окончание. Находки их зафиксированы на болгарских поселениях XI–XIV вв. [20, с. 49, рис. 15: 7, 8; 45, с. 129, рис. 10: 29].

Такие инструменты так же могли применяться при изготовлении долблённой посуды на последней стадии их производства. Для создания фигурных деревянных изделий применялся гладильник – токарный инструмент в виде плоского ножа с заостренным концом и округлым лезвием [43, с. 115, ил. 96; 20, рис. 15: 10].

Можно констатировать, что в болгарских археологических материалах представлено большинство инструментов, предназначенных для работ по дереву на токарном станке. Судя по находкам специализированным инструментам и продукции (из кости и рога) время появления токарного станка у волжских болгар можно отнести к XI в. По крайней мере, использование этого приспособления, судя по древнерусским материалам, происходит не позднее XII в., а деревянная посуда, изготовленная на нём, относится к X в. [40, с. 379–380; 46, с. 258]. Внешний вид станка и его конструкцию можно представить по древнерусским материалам [46, с. 259–260, табл. 101].

Важным инструментом при работе по дереву были дрели или буравы. Конструкция их была весьма проста и без особых изменений просуществовала столетия, по крайней мере, дожила до начала XX в. В ней металлическое сверло вставлялось в конец деревянной палки-оси при этом на ее нижний край надевалось грузило, а посередине устанавливалась поперечная планка. Края последней соединялись свободно верёвками с верхним краем палки-оси. При нажиме на поперечную планку вниз веревка натягивалась, приводя ось во вращение при этом веревка накручивалась на ось тем самым поднимая планку вверх. Новое нажатие на планку снова приводило к накручиванию веревок в другом направлении и т. д. [43, с. 105, илл. 90]. В зависимости от типа сверла (пёрки) можно рассматривать напарья, коловороты и вывертки.

Для строительных работ особенно при возведении домов в первую очередь для просверливания отверстий в толстых бревнах или досках, применялся буравец – круглый железный стержень, один конец которого был расплощен, заострён и имел вид винта [34, с. 229, рис. 1: 12]. Такие сверла из археологических находок имеют диаметр до 2 см. Они, как правило, имеют правую спираль режущего лезвия [46, с. 257]. Для декоративной отделки использовались тонкие сверла, как правило, с прямоугольным расширением в средней части и ложчатым окончанием [19, с. 183, рис. 24: 1,3, 5; 34, с. 361, рис. 109: 1–3].

Для художественных работ использовались уже упоминавшиеся стамески и долота. Наличие рубанка в наборе инструментов болгарского столяра и плотника вполне очевидно, однако идентифицировать пока железные лезвия от них пока убедительно не удалось.

Технологические приемы обработки дерева, которые использовались болгарскими мастерами были: рубка, строгание, долбление, сверление, сгибание, выжигание. Топором делалась черновая обработка: рубка, обтёсывание, как топором, так и скобелем, который применялся для снятия коры и луба (ошкуривание). Последний прием зафиксирован на срубах в биярских колодцах [48, с. 112].

Раскройка материала делалась путем распила, но также использовалось раскалывание брёвен с помощью топора на теснины или плахи толщиной 7–8, шириной 18–22 см, при длине в 135–155 см. Топором же обтёсывали доски, которые по ширине не превышали 14–16 см, и торцы брёвен. При строительстве колодцев на Биярском городище как правило, использовались дубовые брёвна диаметром 15–18 см при длине в среднем 125–140 см [48, с. 102, 111–112]. На Българском городище строительный материал для колодезных накопителей – дубовые плахи шириной 25–28 см, длиной 1,2–1,8 м, толщиной 8–9 см. Встречались и плахи меньшей ширины и толщины, но не менее 12 см в ширину и 4–5 см толщины [59, с. 325, 237]. Такие же параметры были у плах, использованных в гидротехнических сооружениях в Българе. Только при сооружении водоотводного канала его стенки были выложены тремя рядами широких до 40 см, толстых – до 12 см и длиной до 2,5 м (реже встречались и до 3-х м длины) [31, с. 376, 379–383].

Интересно, что в колодезных срубах практически не использовалась осина, несмотря на то, что она долго сохраняется в воде [12, с. 100], вероятно из-за того, что она придавала воде горьковатый вкус. В целом, для тех венцов, которые находились в воде (в первую очередь окладной (нижний) венец), выбирались те породы деревьев, которые не давали привкуса; венцы, находившиеся выше – рядовые венцы, – делались из дуба, сосны, ольхи [61, с. 90]. Предпочтение дуба в болгарских колодезных срубах достаточно странно, поскольку он придает воде неприятный древесный привкус; в русских деревнях колодцы чаще всего делали из ольховых срубов, хотя также использовали вяз, ель, сосну, березу и тот же дуб [27, с. 70].

Для строительства домов использовались бревна диаметром 25–30 см при длине от 2-х м, чаще – около 3, реже 3,5–4-х м.; соединялись они, чаще всего «в обло» [62, с. 315–316; 63, с. 263–266]. В конструкциях жилых домов использовались жерди, слеги диаметром до 8 см и небольшие бревна диаметром 12–14 см при длине не менее 60 см. [58, с. 242]. Половые доски в домах были шириной 26–30, длиной 270–285 и толщиной в 3,5–4 см. Встречаются половицы шириной 25–30 см и длиной более 1 м, при толщине в 5 см. Этот своеобразный стандарт половиц мало изменялся на протяжении болгарской эпохи [37, с. 31; 64, с. 157, рис. 74]. Из досок делались и крышки на погребки как внутри помещений (рис. 5), так и вне

их. Для облицовки земляных стенок котлованов построек, заглублённых в землю более чем на 1 м, применялся горбыль или доски [62, с. 317; 17, с. 73; 63, с. 263, 271], а также плетневые конструкции (плетни) (рис. 6). Они использовались как в жилых, так и хозяйственных постройках [65, с. 166; 58, с. 241, 247; 63, с. 270].



Рис. 5. Остолоповское селище (Алексеевский район РТ). Деревянный настил из досок в постройке конца XI – первой половины XII в. Раскопки К. А. Руденко, 2017 г. Фото К. А. Руденко

Таким образом, в булгарском домостроении при возведении сруба и монтаже внутренних конструкций помещений, а также при установке колодцев в местах общественного пользования и на частных усадьбах использовались инструменты: пилы, топоры, тесла, скобели/струги, долота для работы со строительными материалами – брёвнами, жердями, слегами, плахами и досками [61, с. 91]. Широко применялись в интерьере как укрепляющий и изоляционный (от земляных стенок котлована) материал – горбыль и плетнёвые конструкции из ивовых прутьев, что является особенностью булгарского домостроения домонгольского периода. Вторичные операции с деревянными заготовками для изготовления бытовых предметов осуществлялись теслом.

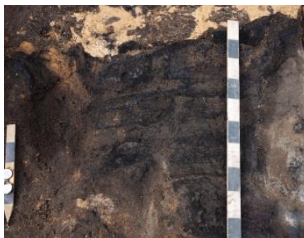


Рис. 6. Остолоповское селище (Алексеевский район РТ). Облицовка стенок котлована досками в постройке конца XI – первой половины XII в. Раскопки К. А. Руденко, 2017 г. Фото К. А. Руденко

Высказывалось мнение, что декор татарского дома в этнографический период наследовал не резной декор по дереву предшествующих эпох, а полихромную архитектурную керамику золотоордынского периода с яркими многоцветными изразцами в городских постройках [15, с. 78–79]. Тем не менее, сам факт наличия резного декора в булгарской гражданской архитектуре, близкий известным образцам белокаменной булгарской резьбы и имеющий

схожие мотивы с декором деревянных строений Среднего Поволжья [15, с. 77, с. 84, рис. 12, 13] вполне очевиден.

Отделка готовых деревянных изделий заключалась в полировке, нанесении орнамента и, вероятно, окраске. Однако здесь стоит оговориться: любое изделие из дерева изготавливалось с учетом физико-механических свойств породы дерева – цвет, блеск, текстура, влажность, растрескивание, прочность, вязкость, износостойкость и т. д. [12, с. 68]. Прежде чем приступить к изготовлению конкретного изделия мастеру было необходимо тщательно изучить заготовку для выяснения свойств древесины, что, в сущности, практикуется и современными мастерами по деревообработке.

Резной орнамент наносился с помощью ножей разной длины и ширины лезвия, резцов с искривлённым лезвием, сверл разного диаметра, шилев, долот и топоров небольшого размера [45, с. 140, рис. 21: 4, 6, 12, 14]. Художественная резьба по дереву в сочетании с другими приемами декорирования являлась важной частью в работе специалистов по деревообработке. Как отметил исследователь декоративно-прикладного искусства средневекового Новгорода Г. Н. Бочаров, «каждый ремесленник Новгорода в какой-то степени был художником» [23, с. 58]. Это можно отнести и к болгарским ремесленникам, в первую очередь к тем, кто занимался изготовлением предметов декоративно-прикладного искусства, а также украшениям построек.

Судя по аналогиям, наиболее распространенным приемом декорирования экстерьера и интерьера болгарского дома была, скорее всего, контурная резьба, когда на предмет наносились острым инструментом углубленные линии, составляющие контур рисунка, а когда украшались бытовые поделки, то возможно применение последующего желобкования (выборка линий контура в виде мелких желобков). Так же можно предположить выполнение рисунков надрезами и линиями в основном для геометрических орнаментов (контур в этом случае наносится углем или чернилами). Причем для такого декора также применялась плоскорельефная резьба (фон мог выбираться или заваливаться – то есть выделяться канавкой контур рисунка), углублённая и геометрическая резьба [57, с. 34–37, 46, 47, 51–53; 66, с. 54]. К сожалению, невозможно установить мотивы и композиции резных орнаментов, но можно предполагать их разнообразие.

Для оформления предметов интерьера (ларцов, шкатулок, сундуков) использовалась геометрическая резьба. В основном этот тип декора был рассчитан на восприятие внутри помещения, редко экстерьера, учитывая климатические условия это было вполне естественно. Этот факт, конечно, не исключал полностью использование резьбы при формировании внешнего облика архитектурных сооружений, однако очевидно, что здесь такие возможности были ограничены.

Профессиональные резчики практиковали рельефную резьбу, например, розетки или же накладную резьбу (аплике), не исключено, что при-

менялась и инкрустация деревянных изделий [57, с. 87–91, 126 – 127, 143 – 146]. Готовые изделия могли шлифоваться, окрашиваться или протравливаться, полироваться, вошиться [57, с. 154 – 167]. Отметим, что, как правило, резные изделия так же декорировались различными костяными или металлическими накладками и инкрустацией [67, с. 171].

Кроме всего вышеперечисленного булгарами практиковалась и просто полировка деревянных изделий, когда были видны узоры древесины, что вероятно считалось очень привлекательным. Ал-Бируни писал, что рисунки дерева халандж / берёзы после ее обработки (вероятно полировки) вызывают массу ассоциаций, поскольку этим словом обозначают всё, что имеет раскраску полосами, а также этим термином называют таких животных как кошка, лисицы, циветгы, жирафы и даже камень – оникс и т.п. [2, с. 206 –208].

Что касается организации болгарского деревообрабатывающего ремесла, то можно предполагать, что большая часть деревянных изделий, использовавшихся в быту, особенно в сельской местности производилась в условиях домашнего хозяйства. Однако для выполнения высококачественных или сложных работ, например, строительстве укреплений, мечетей, дворцов знати, привлекались профессиональные столяра и плотники, вероятно часть столяров специализировалась на декоративных изделиях – сундуках и ларцах, они же могли заниматься и их дополнительным украшением, например, росписью или инкрустацией. Как известно из этнографических материалов столярным делом могли заниматься и кузнецы, а у народов Западной Сибири резьба по дереву было исключительных занятием мужчин [68, с. 109; 66, с. 54]. Скорее всего, существовала специализация столяров и плотников, что было отмечено еще А. П. Смирновым [15, с. 137], при этом если столяры могли быть сезонными работниками, то городские плотники вероятно (как это было в Древней Руси) имели свою организацию [69, с. 145]. В любом случае, при строительных работах, особенно при возведении городских укреплений привлекались сотни плотников и столяров, а также подсобных рабочих для забивания свай, транспортировки строительного леса и т.п. Учитывая новые материалы из раскопок можно предполагать, что и в сельской местности существовали артели мастеровых, которые подражались для строительства жилых домов, которые на различных селищах XI – начала XIII в., исследованных в низовьях Камы и ее приустьевой части (IV Старо-Куйбышевском, IV Кожаевском, Остолоповском о селищах) отличались лишь незначительными деталями. Вместе с тем, ремесленников, работавших по дереву по определенному направлению, было достаточно много. Так в Новгороде в XVI в. было 23 различных специальности мастеров по деревообработке [23, с. 57].

Исследование вопроса об использовании дерева в болгарском строительном деле начнем с рассмотрения болгарской архитектуры, фортификации, инженерных и технических сооружений, а также декорирования экстерьера деревянных построек.

Фортификация и технические сооружения. Из исследованных на сегодняшний день укреплений болгарских городищ, внутривальные конструкции из дерева выявлены в 6 случаях. Для городищ домонгольского времени наиболее солидные из них изучены в Суваре. Они представляли собой срубы шириной от 3,5 до 4 и длиной до 5 м. сложенные из бревен 30 см в диаметре и высотой 1,5 – 2 м. Срубы были поставлены впритык друг к другу по окружности города. По гребню вала, как предполагал А. П. Смирнов шла стена из срубов шириной около 3 м. Однако здесь были зафиксированы только седы обугленного дерева. Башни крепостной стены Суvara были многоугольные (сохранились на высоту 3-х венцов) сложены были из дубовых бревен диаметром 20 – 22 см, соединенные в обло [15, с. 93, 234 – 235]. Однако другие валы этого городища укреплений на гребне насыпи видимо не имели.

Валы Тигашевского городища внутри имели основу в виде срубов и вертикально вбитых досок. Однако внешних защитных укреплений не было выявлено. Для строительства укреплений использовались брёвна диаметром до 30 см, а столбы у ворот – 45 см [47, с. 60 – 64].

Крупнейшее болгарское городище – Билярское, – дало иную картину фортификации. Здесь на исследованных участках укреплений как внешне-го, так и внутреннего города не удалось выявить ни внутривальных конструкций из дерева, ни защитных стен, кроме как следов от вбитых столбов или плах [70, с. 66 – 73, 86 – 101]. При сооружении валов городища Кашан I, датированных XI – XIII вв. внутри вала использовались бревна диаметром 15 – 17 и 20 – 25 см и длиной от 1,5 до 5 м, соединенные в обло [71, с. 116, 128, рис. 4, 5].

Из других конструкций внутри валов на городищах домонгольского времени известны: жилые клетки, каркас в виде горизонтально положенной решетки из тонких жердей [13, с. 164].

Укрепления Булгарского городища – крупнейшего археологического памятника золотоордынской эпохи в Булгарской области, – более разнообразны по конструкциям. Здесь встречены поставленные на гребень вала частоколы, стенки из двух деревянных стенок, собранных из горизонтальных плах, закрепленных в пазах вертикальных бревен или же вбитые ближе к внешнему краю вала бревна диаметром от 30 до 50 см и такие же бревна, вбитые параллельно на расстоянии 1,5 – 2 м., так и стены из поставленных рядом срубов [15, с. 182; 72, с. 322 – 323, рис. 4; 73, с. 116 – 117]. Внутривальные конструкции – как правило, вертикально вбитые сваи диаметром 20 – 30 см и длиной около 1 м расположенные с определенным интервалом. Стена была дополнительно усилена деревянными двухъярусными башнями высотой не менее двух метров [73, с. 114, 117]. Для деревянных конструкций стен и усиления вала использовались бревна разного диаметра – от 10 – 20 см и до 60 см; встречались и столбики диаметром до 20 см [72, с. 320, 323].

Стены ханской Казани, судя по описаниям современников, были сделаны из деревянных срубов (городней), поставленных впритык друг к другу и забитых илом, щебенкой песком и землёй [74, с. 68 – 69].

Таким образом, при строительстве защитных линий городов, крепостей и укрепленных усадеб болгарские инженеры использовали сосновые или, чаще, дубовые бревна разного диаметра и разной длины – от 20 до 60 см, при длине в 1,5 – 4,5 – 5 м. Соединялись они, как правило, в обло.

Сложными и детально продуманными были инженерные гидротехнические сооружения золотоордынского времени в Булгаре. Они сочетали в себе систему водосборников и водоотводных каналов с керамическими трубами и деревянными желобами [31]. Булгарские инженеры применили различные породы дерева для создания этих объектов: дуб, сосна и береза [31, с. 383]. Весьма разнообразны и элементы конструкции: бревна, пластины, плахи, брусья, доски; соединение осуществлялось в обло, в лапу, в четверть, в замок [31, с. 390].

Колодцы появились в болгарских городах примерно на 400 лет раньше, чем в русских городах, где они стали сооружаться с середины XV в. [27, с. 74]. Рубились они из отесанных бревен, предварительно отпиленных на отдельные части требуемого размера. Примыкающие друг к другу поверхности бревен отстругивались и отфуговывались для более плотного смыкания. Чаще всего сначала заготавливались венцы сруба и только после этого рылся котлован [61, с. 90 – 91, 93– 94]. Вода из колодцев, по предположению Р. Ф. Шарифуллина поднималась с помощью «журавля» [48, с. 113].

Так же стоит упомянуть деревянные элементы технического плана, которые использовались при возведении больших каменных или кирпичных сооружений. Это сваи-коротыши, укреплявшие грунт и препятствовавшие проседанию тяжелых зданий, – они вбивались в грунт до возведения фундамента, например, при строительстве минарета мечети на Билярском городище [13, с. 220].

Благоустройство. В Биляре в период XI – XIII в. зафиксированы случаи деревянной вымостки (настилов типа мостовой) части дворов усадеб, перед общественной баней (т. н. «караван-сарай»); в Булгаре и в Казанском кремле сохранились деревянные мостовые XIV в. и XV – первой половины XVI в. Мостовые в Булгаре были выложены из плах шириной 15 – 20 см и длиной не двух метров [75, с. 68, рис. 23; 76, с. 80; 59, с. 318].

Из небольших бревен, досок и плетня делались заборы и ограды усадеб и дворов, как в городах, так и на селе [75, с. 70].

Культурная монументальная деревянная и каменная архитектура. Булгарская монументальная культурная деревянная архитектура представлена на сегодняшний день только Билярским комплексом мечети, состоящим из минарета, кирпичной на каменном фундаменте и деревянной части молельного помещения. Они, по мнению А. Х Халикова, все функционировали в домонгольский период. Нас интересует деревянная, ранняя ее часть, которая должна бы-

ла иметь различные внутренние конструкции (хотя в статье о реконструкции деревянной части бильярской мечети сюжет об интерьерной части, как и об особенностях конструкции постройки, отсутствует [77, с. 46 – 52]), в том числе вероятно консоли (подбалки) которых судя по аналогиям, украшались резьбой, как например, на мазаре в Сангистане (Таджикистан) [78, с. 6 – 8]. В исламских странах традиционно было украшать резьбой деревянные михраб и колонны, а также декоративные панели с орнаментами и надписями [79, р. 165, fig. 133]. В Средней Азии в декоре деревянных архитектурных деталей преобладали растительные орнаментальные мотивы, сочетавшиеся с фигурами фантастических животных, а также геометрические узоры [78, с. 7, рис. 8, 29, 59 – 62]. Об этом косвенно свидетельствует и белокаменная резьба Малого минарета в Булгаре [15, рис. 135, 136].

Деревянные детали бильярской мечети не сохранились, но можно предположить, что они могли быть похожи на аналогичные в Средней Азии. Так деревянные колонны из мазара у кишлака Чор-Кух (Таджикистан) имели высоту 2,56 м, круглые в плане, диаметром 23 см, с базой и конической капителью были декорированы резными поясами шириной 21 – 27 см. Архитрав также украшен резьбой с куфической надписью; орнамент имеется и на подбалках, расположенные над архитравом; вертикальное пространство от подбалок до потолка закрывалось деревянной решёткой [78, с. 13 – 14, рис. 10 – 13]. Бильярские колонны деревянной мечети по утверждению С. С. Айдарова и Ф. М. Забировой достигали в диаметре до 60 см [77, с. 47], что вполне возможно, учитывая использование брёвен такого диаметра в фортификации. Исследователи самой постройки – А.Х. Халиков и Р. Ф. Шарифуллин размеры этих деталей в публикации не привели [80, с. 21 – 45]. В целом, украшение резьбой колонн в домостроении имело широкое распространение в лесной полосе Восточной Европы [23, с. 76, 80–81, рис. 58, 59]. Установить наличие потолка бильярской деревянной мечети вряд ли возможно, но если бы он был, то он мог быть украшен резными орнаментированными досками, как в мазаре Чор-Кухе [78, с. 14].

В странах ислама деревянные декоративные панели широко использовались при оформлении дворцов халифов и арабской знати с IX в., о чем можно судить по резной деревянной панели, датированной IX в. из Британского музея. Она украшена т.н. наклонной резьбой, имеющей плавные очертания и построенная на изображении стилизованных раппортов изначально вероятно бывших изображением листьев деревьев, а на момент исполнения представлявших довольно сложную фигуру напоминающую скрипку [81, с. 38 – 39, ил. 12]. Резные деревянные панели украшали и дворец Фатимидов в Каире функционировавший в XI в. [79, р. 67–68, fig. 38, 39].

Резные панели были в интерьере мечетей, например, в Великой мечети в Марракеше, датированной между 1016 – 1062 гг. Здесь использовалась чаще всего резьба, но также и роспись несколькими цветами. Основные мотивы рисунков – эпиграфические надписи (суры из Корана), геометрический и стилизованный растительный орнаменты. Аналогично были оформлены де-

коративные панели и ставни дворцов и мечетей Египта, Сирии и Палестины эпохи Тулунидов (869 – 905 гг.) [82, p. 274, fig.448 – 450; 81, с. 75 – 76]. В фатимидском Египте в XI в. в домах и мечетях использовались настенные резные деревянные панели с растительными орнаментами, изображениями фантастических животных, астрологическими сюжетами, а также резные двери [82, p. 201, fig. 313 –316; 79, p. 64, fig. 37]. Последние изготавливались и в XIV в.: такие двери из Кувейтского музея происходящие из Феса украшены помимо геометрических узоров резными надписями – отрывками из второй суры Корана: аяты 256, 285-286 [81, с. 75, ил. 35]. Изображения различных существ к этому времени с резных деревянных изделий исчезают, вытесненные геометрическими композициями. Впрочем, эти тенденции прослеживаются и ранее – не позднее конца XIII в. [83, 2016, p. 253, cat. 160].

В целом, дерево как материал для оформления интерьеров применялось в эпоху средневековья во всём исламском мире от Испании и до Центральной Азии [82, p. 94, fig. 144].

Булгарские каменные и кирпичные культовые сооружения представлены мечетями в Биляре и Булгаре, существовавшими в домонгольский и золотоордынский периоды, а также многочисленными мавзолеями ордынского времени в Булгаре. Об использовании в них деревянных конструкций и декоративных деталей можно судить только по немногочисленным остаткам технических элементов. Однако в Билярской мечети колонны были скорее всего, деревянными, установленными на каменных базах.

Определенное представление о внутреннем пространстве билярской мечети можно получить по интерьеру мечети Эшрефоглу в Бейшехире, в Турции, относящейся к сельджукидскому времени – 1298 г. Здесь крышу мечети удерживают деревянные колонны, на которые опираются балочные перекрытия сменяющиеся стропильными. Капители этих колонн украшены мураканами, резные детали которых были дополнительно раскрашены. Сами колонны установлены на каменные базы. Тонким резным узором был декорирован минбар в этой мечети, в орнаменте которого сочетались геометрические мотивы, эпиграфические надписи шрифтом куфи, растительные побеги. Изготовлен он был мастером Исой в 1299 г. [84, с. 184–185]. Известны и более ранние образцы деревянной резьбы в интерьере мечетей, например, на деревянном минбаре из Иазида в Иране, датированном 1151 г. На сохранившихся фрагментах его, которые хранятся в Metropolitan Museum of Art (New York), имеются рельефные куфические надписи: аяты из Корана, выполненные на фоне из растительных побегов. К 1155 г. относится великолепный минбар из Коньи (Турция) [83, p. 255, 256, cat. 161, fig. 102, 103]. Также в XII в. (1137 – 1145 гг.) был сделан минбар в мечети Кугубия (Марракеш). Он был украшен резными панелями из черного дерева, инкрустирован резной костью [84, с. 136; 85, p. 34–35, pl. 19]. Отметим, что для украшения минбаров чаще всего использовались панели с резными надписями: сурами из Корана; а в мавзолеях чаще использовались наряду с надписями растительные орнаментальные мотивы.

вы [79, p. 130, 146, 164, fig. 96, 113, 132]. О наличии у болгар в мечетях Саксина минбаров писал Ал Гарнати [16, с. 139].

Вполне очевидно, что в болгарских мечетях были деревянные двери, и не исключено, что орнаментированные. Можно предполагать и наличие деревянных резных панелей в интерьере этих построек, как и украшенного минбара. В интерьерной части как деревянных, так и каменных/кирпичных мечетей должны быть курсы – столики для чтецов Корана, шкатулки для Корана [84, с. 61] и рихалы (лаухи) – подставки для Священной книги. Курсы могли быть как деревянными, так и металлическими. Образцы последних, богато декорированные известны с XIV в. [86, с. 19, кат. №3]. Рихалы, чаще всего были деревянными, с тонкой резьбой и инкрустацией [87, с. 26 – 27, кат. №4]. Ранние образцы, как например, рихала из Музея исламского искусства в Берлине, датированная XII в., украшены сложной рельефной резьбой, а некоторые детали – прорезной. В орнаменте сочетаются эпиграфические надписи почерком сульс, с куфическими вариациями с растительным орнаментом, в основе которого мотивы пальметты и полупальметты [88, 2009, p. 109 – 110]. Ларцы, которые были как в мечетях, так и в обиходе украшались слоновой костью, кожей, а иногда даже золотились. На резных деревянных пластинах изображались жанровые сценки, а также помещались надписи, каллиграфически выполненные шрифтом куфи, как на ларце со сценами охоты, датированным 1049 г. из Куэнка (Испания) [84, с. 55].

Булгарская гражданская кирпичная и каменная архитектура (частные и общественные сооружения) нам известна по постройкам в центре Биллярского городища, а также по ряду объектов на Булгарском городище. В первом случае это постройки домонгольского времени (т.н. «Дом феодала», «Караван-сарай»), а во втором – золотоордынского (т.н. «дворец», «Красная», «Белая» палаты и др.) [76, с. 75 – 100; 89, с. 11 – 20]. В большей части это общественные и частные (усадебные) бани. Кроме деревянных частей интерьера и мебели, в таких постройках были деревянные двери (внутренние и наружные – входные), из которых выходившие на улицу могли быть декорированы. Такая практика существовала во многих исламских странах. Причем в отношении деревянных дверей существовала даже особая традиция, связанная с пониманием двери как некоего рубежа, охранявшего дом как неприкосновенное личное пространство [90, с. 14, кат. №1]. Нередко резные двери инкрустировались художественными пластинами из кости. Интересно, что по мнению специалистов по исламскому искусству резные узоры близки рисункам в рукописных книгах [81, с. 139, ил. 68]. Во дворцах Фатимидов (XI в.) на балках имелись резные изображения сцен из придворной жизни, в том числе и сцен охоты, музицирования; в ряде случаев, изображения были раскрашены [81, с. 76; 84, с. 100 – 101; 91, p. 156 – 157]. Традиция изготовления резных дверей продолжалась в странах ислама и позже – в XV – XVI вв. [88, p. 111].

Архитектура болгарского деревянного дома и хозяйственных построек: конструкция, внешний облик. Булгарская гражданская деревянная

архитектура X – XIV вв. нам известна по жилым и хозяйственным постройкам как городского, так и сельского населения.

Хозяйственные постройки достаточно разнообразны и описаны в литературе [13; 17, с. 62 – 101], что позволяет подробно на них не останавливаться. Ряд деревянных сооружений необходимых в хозяйстве таких как, например, мельницы (скорее всего у болгар были водяные мельницы или типа мельницы-мутовки [27, с. 90 – 91]) пока не выявлены. Об их наличии свидетельствуют жернова разного размера и типа, встречающиеся на многих поселениях в Волжской Булгарии.

Жилые постройки домонгольского времени представлены несколькими основными типами: наземными (с подполом и без подпола), и с заглублённым в землю полом [65; 18; 17; 13, с. 220]. Последние были особенно распространены в XI – XIII вв. в сельской местности. На сегодняшний день они наиболее хорошо изучены [58, с. 238 – 262; 92, с. 171 – 182]. В таких домах у печей, пристроенных к одной из стенок котлована и сложенных из крупных камней, как правило, была труба, сделанная из глины на каркасе из прутьев и поставленных вертикально жердей, укрепленных в ямках в глиняной обмазке в верхней части печи, что придавало ей вид схожий с камином или чувалом [62, с. 320; 118, с. 226 – 228].

Эти печи в большинстве случаев выкладывались из крупных камней на глиняном растворе⁴, снаружи обмазывались глиной и не исключено, что белились [58, с. 247 – 250, 260, рис. 8]. Помимо этого, у болгар в XI – XII вв. были печи такого же типа, но сбитые из глины на каркасе из прутьев [93, с. 146]. В этих домах для полатей, настенных полок и половиц использовались доски шириной до 30 см и длиной от 50 см [93, с. 146 – 148, рис. 1]. Половицы чаще всего укладывались на лаги из жердей длиной около 100 см и диаметром 4-5 см или же на бревна [92, с. 172, рис. 1; 62, с. 321, 336, рис. 12]. В городских постройках половицы были примерно таких же размеров: шириной 26 – 30, толщина 3,5 – 4, длина 270 – 285 см [17, с. 71].

В городах домонгольского времени исследователями отмечены постройки с заглубленным котлованом и с впущенным в него срубом (клетью) или с обшивкой стенок котлована горбылем, закрепленным вертикальными столбиками, которые интерпретированы как подполья наземного однокамерного или двухкамерного срубного дома. Правда у этого дома почему-то не было печи ни в подполье, ни выше его⁵ [17, с. 73, 80 – 81, рис. 26, 27].

4 В XIV в. встречаются в сельской местности дома с печью, сложенной из кирпичей и с подполом [94, с. 69, рис. 13: В, Г]. Причем, у подпола стенки были обложены деревянными досками, закрепленными столбами по периметру котлована. На Булгарском городище в постройках золотоордынского времени встречаются жилые постройки с земляным полом, но с обложенными досками стенками котлована [95, с. 14–25].

⁵ Из опубликованных материалов Билярского городища те постройки (15 объектов), которые атрибутированы Ф. Ш. Хузиным как подполья наземных

В принципе, конструкция последних объектов практически не отличается от «хозяйственных построек полуземляночного типа – клетки», а их интерпретация как хозяйственное сооружение базируется чаще всего на находках различных припасов, например, зерна, хранившегося в одном случае в деревянном ларе из досок (120х60 см) [17, с. 84]. Срубные конструкции в подпольях построек встречаются и на соседних с Булгарией территориях, например, в Посурье [93, с. 130 – 132, рис. 3,4].

Очень немного сведений о наземных домах без подземных конструкций (подпольев и т. п.). Считается, что сооружались срубные постройки, а также легкие, турлучные сооружения [13, с. 220]. Последние фиксируются в виде суглинистых с остатками дерева пятен в среднем 6,8х6,6 – 5х5,2 м. и расположенными в пределах этих контуров ям или печей типа тандыров. По большей части такие сооружения известны по Билярскому городищу [17, с. 62 – 69]. Анализ их конструкции требует отдельного исследования и здесь мы этот вопрос не рассматриваем.

Основной признак наземной постройки, который на сегодняшний день можно констатировать по материалам селищ – площадки, выложенные глиной квадратной или прямоугольной формы, на которых устанавливался сруб. Реже для наземных срубных объектов при их возведении использовались опоры-«стулья» для нижних венцов, для предотвращения их гниения. Такие постройки были более характерны для городского домостроения.

Что касается других типов наземных домов, обычно их характеризуют как срубные. Чаще всего обосновывают это наличием следов одного, реже двух нижних венцов от постройки. Однако этот факт может говорить и о других вариантах конструкции стен [см, например, 29, с. 54].

В наземных двухкамерных домах Биляра имевших достаточно крупные размеры: 7х3,6 м, имелись погребки и печи-каменки на опечке с предпечной ямой и, как предполагал А. Х. Халиков, с трубой, правда обосновывал он свое мнение о наличии последней находкой выюшного камня (?), поскольку верх печи был разрушен [75, с. 66]. Основным материалом для строительства такого дома были бревна диаметром от 16 до 30 см в среднем 20 – 25 см, при длине от 2-х до 4-х м. [75, с. 64; 17, с. 73]. Строительные материалы практически такие же параметров, насколько позволяют судить, находки из раскопок Л. С. Шавахина в Казанском кремле, практиковались и в более позднее время, [36, с. 322]. В принципе аналогичные размеры бревен для домостроительства использовались и в Древней Руси [96, с. 18]. Попытки реконструировать внешний вид булгарского наземного дома не предпринимались. Можно предположить, что некоторые из них имели вид построек известных в северных древнерусских городах [29, с. 54, кат. №3].

Стоит сказать, что при совпадении основных типов жилых построек в городах, укрепленных усадьбах и селах в домонгольский период, все же су-

однокамерных домов не имели печей, что достаточно странно для жилого сооружения [17, с. 79].

ществовали и определенные отличия. Это касалось, прежде всего конструктивных особенностей внутри постройки: использование в сельском жилище опалубки – облицовки котлована птетнёвыми щитами, тогда как в городах такой приём применялся в хозяйственных ямах [17, с. 87]; вынесение ям-погребков и холодильников за пределы жилой постройки на селе и наличие таковых внутри жилища в городе. Если предположить существование в Билляре срубных домов на клети с подполом, то внешний вид такого дома отличался от сельского прежде всего своей высотой. По материалам Булгарского городища, было установлено, что в первой половине XIV в. здесь строились срубные дома с террасами снаружи на всю длину (5 м) боковой его стенки [64, с. 156 – 157, рис. 74].

Внешний облик рядового болгарского жилища восстановить достаточно сложно: слишком редко встречаются объекты пригодные для такого рода реконструкции. По аналогиям можно представить дома с заглубленным в землю полом либо как низкую постройку, у которой кровля была чуть выше земли и даже опиралась на нее [97, с. 194 – 195, рис. 109 – 115], либо как срубные постройки с обшитыми земляными стенками, наподобие тех, что исследованы в Старой Рязани [98, с. 252, табл. 24: 2]. Такая конструкция дома достаточно традиционна для Восточной Европы и встречается здесь достаточно часто [99, с. 54]. Попытка реконструкции гончарной мастерской Русско-Урматского селища золотоордынского времени была сделана художником К. Нафиковым где им была представлена постройка типа землянки, практически не возвышавшаяся над землей [100, с. 129, рис. 10]. Различные варианты реконструкции жилищ с Остолоповского селища были опубликованы [58, с. 261, рис. 9].

Н. В. Тухтина предположила, что сооружения с углубленным в землю котлованом имели двухскатную крышу, покрытую тесом, и были обмазаны глиной (? – К.Р.). Такой вывод она сделала на основании того, что в исследованном ею на Криушинском селище жилище (2,9x2,7 см), погибшем при пожаре, имелся столб диаметром 20 см располагавшийся по середине южной стенки, при этом на дне объекта было обнаружено несколько обгорелых досок покрытых слоем глины. Кровля дома⁶, по ее мнению, опиралась непосредственно на землю, а стены были как-бы продолжением обшивки стенок котлована [93, с. 146].

Датируется криушская постройка, судя по находкам в ней целых форм круговой керамики (сохранившихся благодаря пожару) [93, с. 147, рис. 2] не позднее конца XI – XII вв. Предполагать ее дату IX – X вв. (так

⁶ Попытки реконструкции кровли болгарских домов пока малоубедительны, даже если они построены на раскопчном материале. Так сложно сделать вывод о крыше крыша наземного дома в Булгаре впервой половине XIV в по опубликованному плану [64, с. 156, 157, рис. 74]. Обозначенная на нём одна (!) доска от потолка (?) не дает особых оснований для реконструкции всей кровли (если она действительно к ней относится) и уверенных заключений на этот счёт.

датировала поселение в целом, сама исследовательница) нет оснований. Что касается реконструкции жилища, то судя по опубликованному плану доски могли быть не остатками кровли, а остатками полатей, располагавшимися у печи. К сожалению, по рисунку в публикации какие-либо другие варианты реконструкции трудно обосновать.

Близкая конструкция постройки (назначение ее не ясно) XI – XII в. зафиксирована на Маклашеевском болгарском селище располагавшимся на территории V Маклашеевского могильника именьковской культуры. В заполнении ее котлована был обнаружен обломок оттиска с дирхема X в. [101, с. 180 – 181, рис. 7: 1; 8: 9]. Схожие объекты, но более крупных размеров (5,3x4 м) сооружались в золотоордынское время, например, жилище XIV в.⁷ на Ага – Базаре близ Болгара [102, с. 155– 156, рис. 2].

Окна, в домах как наземных, так и с углубленным в землю полом были скорее всего волоковые, его прорубали в двух соседних бревнах в половину толщины каждого бревна [27, с. 107].

Украшение экстерьера. Внешнее украшение жилых домов той эпохи, насколько можно судить по опубликованным археологическим материалам было крайне скудным, что подчеркивается в научных статьях, где затрагиваются вопросы средневекового домостроения на востоке Европы [103, с. 177]. Специалисты по этнографическому крестьянскому жилищу утверждают, что в народном творчестве все украшения экстерьера логически связаны с формой, выработанной необходимостью и являются частью традиции, которая сохранялась столетиями: менялись только детали. Сюжеты и способы выполнения украшений экстерьера были характерны для домов как бедных, так и зажиточных слоев населения. Нередко их делали практически стандартно, поскольку и возведением домов, и их оформлением занимались артели строителей [104, с. 102]. Последнее, мы считаем, можно транслировать и на болгарское средневековье, поскольку на ряде поселений выявлены удивительно стандартные и совпадающие даже в деталях конструкции постройки (например, Остолоповское селище в Алексеевском районе РТ, датированное XI – второй половиной XII в. [58, с. 238 –262].

Вместе с тем, этнографические материалы Поволжья демонстрируют разнообразие приемов в оформлении внешнего облика жилища (экстерьера) резными украшениями [55, с. 348 – 387]. Отмечается, что в Новое время, помимо резных дымоходов, особое внимание уделялось оформлению крыш. Здесь на окончаниях бревен можно было увидеть различные скульптурные изображения, например, головы коней; резьбой украшались водотоки, выпуски и пропуски (кронштейны для поддержки двускатной крыши) [55, с. 350 – 353, рис. 80, 81]. Однако форма кровли деревянного болгарского жилища, независимо от его типа пока остается нам не известной. Можно предполагать, как двускатную конструкцию, так и четырехскатную. Пышный декор из выпильных накладных украшений характер-

⁷ Датированных землянку XI–XII вв. [102, с. 158] предметов не обнаружено.

ный для построек начала XX в., в средневековую эпоху, по мнению специалистов, не был распространен [55, с. 366 – 370]. Наличники, характерные для экстерьера XIX – XX в. (как и сопутствующие им ставни) как таковые в X – XIV вв. отсутствовали, поскольку большинство окон болгарских домов были волоковые, и вплоть до XVIII в. (что подтверждается и изобразительными материалами) этот элемент украшения дома не практиковался. Это подтверждается и исследованиями по русской этнографии Волго-Вятского региона, в частности Нижегородской области [104, с. 102– 107]. Поскольку наши знания и представления о перекрытии болгарских домов и характере кровли очень малы, то предполагать наличие слуховых оконцев и т.п. и их оформлении – преждевременно.

Интересно, что в Казанской губернии в 70-х гг. XIX в. были известны случаи украшения не только жилых построек, но и хозяйственных, правда не снаружи, а внутри, включая лари, карнизы, притолки, косяки и перила лестниц были покрыты рельефной резьбой [55, с. 377]. Можно предположить, что распространение рельефных изображений по дереву у болгар на постройках жилого и хозяйственного назначения происходило не позднее XIII в. и в какой-то степени связано с декором кирпичных и каменных монументальных построек в болгарских городах. О влиянии каменной архитектуры на резьбу по дереву при украшении домов писалось в литературе [55, с. 378].

Вопрос о использовании краски на резных деревянных деталях в болгарском искусстве может быть рассмотрен сейчас только в качестве постановки проблемы. Полихромная роспись и даже позолота зафиксирована на деревянных резных панелях в «скошенном стиле» во дворце IX – X вв. в Самарре (Ирак) [105, с. 68]. Обращает на себя внимание окрашивание штукатурки в интерьере общественных бань Булгара в XIV в. [15, с. 213], что позволяет не исключать полностью такую возможность, тем более, что в тюркской культуре существовало особое отношение к цвету. Цветовое оформление было характерно и для построек русских Нижегородского Поволжья [104, с. 107– 110]. Практика окраски деревянных и берестяных изделий бытового назначения зафиксирована в Новгороде в XII – XIV вв. [23, с. 60].

Интерьер болгарского жилища. Внешний облик дома тесно связан с интерьером. Внутреннее пространство жилой постройки делилось на мужскую и женскую половины, что в целом хорошо известно по этнографическим материалам [106, с. 14 –15] и подтверждается и данными археологии. Внутренняя планировка жилого помещения определялась расположением печи. Она чаще всего в болгарских домах находилась в справа или слева от входа, устьем в противоположную от входа сторону. В полужемляночных постройках она чаще всего выкладывалась из крупных камней на глиняном растворе, обмазывалась снаружи глиной. Рядом с ней вкапывалось два печных столба диаметром до 15 см. Стены дома (срубная часть) обтесывались и конопатились. Не исключено что для придания

уюта в домах использовались берестяные обои, что известно по северорусским археологическим материалам [23, с. 77].

Неподвижная мебель болгарского жилища – лавки, полати, посудные полки встраивались, очевидно, одновременно с основным строительством дома и составляли с ним единое целое. Такие приемы были характерны для домостроительства лесной полосы Восточной Европы в эпоху средневековья [107, с. 8]. По периметру помещения устанавливались широкие лавки и нары, а в свободное пространство между ними видимо ставились сундуки или лари из дерева. Над печью в ряде случаев располагались полати [58, с. 247].

В домах мог находиться ткацкий станок (вряд ли он постоянно находился в помещении из-за небольшого пространства помещения), железные детали которых встречаются на болгарских поселениях [45, с. 129, рис. 10: 17]. На болгарском Остолоповском селище в Алексеевском районе РТ найден деревянный челнок от ткацкого станка. Бытовали и деревянные прялки. По крайней мере, часть сохранившихся деревянных досок можно интерпретировать именно как донце прялок-рогулек [108, с. 487, рис. 14: 16]. Донца чаще всего украшались резьбой – либо полностью покрывая весь предмет, либо по концам и головке. Резьба по этнографическим прялкам – трехгранновыемчатая [106, с. 150].

Мебель, предметы обстановки. Деревянные изделия (подвижная мебель) в интерьере жилого болгарского дома были представлены ларцами, шкатулками и сундуками разного размера, чаще всего небольших размеров – 40х50 см, собранных из тонких до 1,5 см толщиной досок разной ширины. Следы от таких изделий известны по археологическим раскопкам. Шкатулки, изготовленные из пластинок бивней мамонта, находимых в земле болгар упоминает Ал Гарнати в 1150 г. [16, с. 141]. Ларцы и сундуки, в сущности и являлись одним из главных украшений интерьера. От небольших ларцов размером около 20х30 см сохранились металлические, чаще всего железные, обкладки, а также миниатюрные бронзовые и железные замочки; первые чаще всего в виде фигурок домашних животных. Более крупные ларцы, точнее сундуки закрывались замочками в виде фантастического животного [109, с. 161 – 173]. Такие ларцы, только из кости, украшенные по краям узкими полосками с резными изображениями фантастических существ и растительных побегов, окрашенные в красный и зеленый цвета, изготавливались в фатимидском Египте в X – XI вв. [79, р. 45, fig. 28]. Скорее всего, по подобным образцам делались и болгарские ларчики. Узор на них был составлен из небольших костяных пластинок прямоугольной формы приклеивавшихся в определенном порядке к стенкам и крышке изделия. Орнаментировались такие пластины орнаментом в виде плетенки и циркульными узорами [60, с. 84, табл. 8: 161, 162].

Для хранения одежды и ценных вещей использовались уклады – гнутые из луба коробки, небольшие долбленные кадки с крышкой и замком [55, с. с. 423 –425, рис. 115, 116]. Сундуки, отличавшиеся более крупными

размерами (длиной до 1 м.), по данным этнографии делались из разных пород дерева – сосны, ольхи, липы, осины и дуба. Нередко они украшались резьбой и росписью.

Крупные ящики (120х60 см) из деревянных досок и дощечек были нужны для хранения зерна [17, с. 84]; небольшие лари (55х55 см), выявленные при раскопках билярской кузницы [75, с. 73] использовались ремесленниками для различных нужд, например, для инструментов или заготовок. Такие предметы, как правило, не украшались резьбой или чем-либо еще.

Из деревянных предметов, распространенных в бытовой сфере, отметим детские колыбели или люльки. В этом контексте отметим, что на городских поселениях, реже на сельских, известны находки глиняных стаканообразных горшков-туваков которые интерпретируются как детские ночные горшки от колыбели, распространенной в Средней Азии – типа бешик с отверстием в днище, под которое этот тувак подставлялся или вставлялся. В этой колыбели положение ребенка для предотвращения выпадения из качалки фиксировалось с помощью специальных повязок-лент.

Значительная часть предметов в интерьере были без украшений. Об этом можно судить на некоторых сохранившихся находках, например, в колодце №10 в центре Билярского городища было найдено корытце из дуба, выдолбленное из расколотаго пополам полена длиной 80 см и в диаметре около 30 см [48, с. 110, рис. 44]. На нем орнаментов не было. Также не украшалась бытовая и хозяйственная посуда, среди них – деревянные ведерки для молока во время дойки, которые были распространены у тюркских народов. Использовались они и для воды. Размеры их были различны, но чаще всего в пределах 10 – 30 см в высоту и разных пропорций [68, с. 112, рис.75]. У них были железные дужки и небольшие железные ушки, которые встречаются на болгарских поселениях. Впрочем, из этнографических источников известно, что такие ведерки могли украшаться зональным орнаментом из геометрических мотивов (2–3 орнаментальных зоны). Аналогичная ситуация с деревянными бочонками для хранения кисломолочных продуктов, – они выдалбливались из деревянного полена и могли декорироваться в верхней части. У болгар в XI – XIII вв. и вероятно позже, изготавливались и использовались для хозяйственных нужд дощатые дубовые бочки, известные по археологическим раскопкам на Билярском городище (диаметр 50 см), но был ли на них декор установить невозможно [75, с. 73].

Бытовые предметы: посуда, инструменты. В хозяйстве болгар имелись ступки (крынки), корытца, сосуды для молока, блюда и чаши. Часть этого ассортимента упоминает ал-Бируни в начале XI в., в их числе – ведра и чаши [2, с. 207]. Чаша из дерева была обнаружена на Булгарском городище, но, к сожалению, детальные сведения о ней в публикации отсутствуют [59, с. 325]. Об остальном ассортименте деревянной посуды можно судить только по аналогиям и исходя из этого можно представить их

вид и параметры. Некоторые из них были украшены резным орнаментом [110, с. 43 – 46, 277 –281, табл. 31 –35].

Столовые приборы и инструменты. Из болгарских столовых приборов отметим деревянные ложки. Эти предметы были широко распространены в средневековых древностях лесной полосы Восточной Европы [111, с. 42, 276, табл. 30: 30 – 33]. Они были как орнаментированные, так и без орнамента. Билярские березовые (?) ложки из НМ РТ – не орнаментированные и представляют из себя своеобразный набор приборов, скорее всего кулинарных. По форме черпалки и по отношению к ней ручки ложки можно разделить на несколько типов.

Тип 1 (НМ РТ, КП 5453-1; 11863) (рис.7): резное изделие длиной 20,5 см, высотой 2,8 см и шириной 7,2 см, с глубокой (h= 2 см) черпалкой овальной формы с боковым сливом (5,2x7,2 см) и прямыми почти вертикальными боковыми стенками толщиной 0,2 см. Черпалка расположена перпендикулярно рукояти. Последняя длиной 16,5 см, расположена в одной плоскости, что и черпалка, причем основание ее на 3 см вырезано в её нижней части. Рукоять имеет разную толщину и сечение: ближе к окончанию – овальное с расширением в нижней части (1x0,6 см); в середине – вытянутое овальное (1,5x0,6 см).



Рис. 7. Билярское городище. Ложка деревянная. XI – XII вв. Коллекция А.Ф. Лихачёва. Собрание НМ РТ, КП 5453 – 1. Фото М. М. Багаутдинова. Тип 1

Окончание рукояти сделано в виде маленькой плоской площадки длиной 2,5 см и шириной 0,7 см, оканчивающейся сосковидным выступом. Посередине рукоять увеличивается в высоту и плавно сходит на нет к основанию черпалки.

Тип 2 (НМ РТ, КП 5453-3) (рис. 8): резное изделие длиной 22,2 см, высотой 2,3 см и шириной 4 см с неглубокой чашевидной черпалкой вытянутой овальной формы (4x6,5 см) глубиной 1 см. Ручка овального сечения (1x0,6 см), чуть изогнута вверх: ее начало расположено на одном уровне с верхним срезом черпалки, но окончание ручки выше его на 1,5 см. Основание ручки в месте «стыковки» украшено двумя перетяжками напоминающие балясинку, состоящую из трех овальных в плане валиков. Окончание ручки сделано в виде плоской узкой лопаточки длиной 2 см. с двумя выступами – сверху и снизу, и отделено от ее остальной части ручки узким валиком. Ручка деформирована – от основной оси она отходит вбок на 17⁰.



Рис. 8. Билярское городище. Ложка деревянная. XI – XII вв. Коллекция А.Ф. Лихачёва. Собрание НМ РТ, КП 5453 – 3. Фото М. М. Багаутдинова. Тип 2
Тип 3 (НМ РТ, КП 5453-5; 11863) (рис. 9): резное изделие длиной 26,5 см, высотой 4 см и шириной 3 см с глубокой узкой черпалкой в виде своеобразной лодочки (3x7 см) глубиной 1,5 см. Ручка трапецевидного сечения (1x0,8 см), длиной 20 см, вырезана очень аккуратно плавно «вырастая» из черпалки и завершаясь небольшим изгибом (окончание утрачено); угол между черпалкой и рукоятью составляет 35° . На изгибе рукоять немного подстругана, за счет чего уменьшена ее толщина и профиль стал более изящным.



Рис. 9. Билярское городище. Ложка деревянная. XI – XII вв. Коллекция А.Ф. Лихачёва. Собрание НМ РТ, КП 5453 – 5. Фото М. М. Багаутдинова. Тип 3
Тип 4 (НМ РТ, КП 5453-4; 11863) (рис. 10): резное изделие длиной 24 см, высотой 4,5 см, шириной 3,8 см с глубокой ($h=1,7$ см) черпалкой лодковидной формы овальной в плане. Черпалка (6x3,8 см) плавно соединена резчиком с вытянутой длинной рукоятью круглого овального сечения ($d=0,7$ см) и треугольного (0,7x0,9 см) сечений, резко загибающейся вверх (угол между черпалкой и рукоятью составляет 60°). Рукоять подрезана в средней части и при переходе к черпалке.



Рис. 10. Билярское городище. Ложка деревянная. XI – XII вв. Коллекция А.Ф. Лихачёва. Собрание НМ РТ, КП 5453 – 4. Фото М. М. Багаутдинова. Тип 4

Тип 5 (НМ РТ, КП 5453-6; 11863) (рис. 11): резное изделие длиной 14,2 см, высотой 3,6 см, шириной 3 см с глубокой черпалкой ($h=1,6$ см) неправильной (из-за деформации?), овальной в плане формы (5,7x3 см), напоминающей лодку. Практически через всю оборотную часть черпалки оставлен своеобразный гребень, перерастающий в высокую рукоять овального сечения (1,2x0,6 см) длиной 11 см, резко изгибающейся по отношению к черпалке (угол составляет 58°). В окончании сгиба уплощенная часть рукояти плавно переходит в цилиндрическую часть круглого сечения ($d=0,8$ см) и завершается ровным срезом. Ручка частично деформирована. Это может быть и производственный брак, учитывая небольшую величину рукояти; но может она и была так задумана – детская ложка (?).



Рис. 11. Билярское городище Ложка деревянная. XI – XII вв. Коллекция А.Ф. Лихачёва. Собрание НМ РТ, КП 5453 – 6. Фото М. М. Багаутдинова. Тип 5

Тип 6 (НМ РТ, КП 5353-2) (рис. 12): резное изделие длиной 20,2 см, высотой 4,2 см, шириной 5,5 см с неглубокой черпалкой почти круглой формы диаметром 5,6 см (5,5x5,9 см) со стенками толщиной 0,2 см. Вместе с последней вырезана рукоять овального сечения (1x0,6 см), отстоящая от плоскости черпалки на 50° . Изгиб рукояти очень плавный участок ближайший к черпалке чуть выше, чем остальная часть ручки. В средней части рукояти был сучок, который мастер видимо, не учел при изготовлении, тем более что здесь он состругал лишнюю древесину и придал этой части более плоскую форму.



Рис. 12 Билярское городище. Ложка деревянная. XI – XII вв. Коллекция А.Ф. Лихачёва. Собрание НМ РТ, КП 5453 – 2. Фото М. М. Багаутдинова. Тип 6

Можно отметить использование резчиком специализированного инструмента типа ложкореза, скобеля и конечно ножа.

Несмотря на то, что вышерассмотренные ложки очень скромно декорированы, но можно предположить, что были ложки более сложного дизайна. Основанием этого могут быть найденные на Билярском городище костяные ложечки, выполненные в виде головы лося со сложной композицией из геометрических фигур – арочек, волнистых линий и т.п. [60, с.

92, табл. 16: 314], что наводит на мысль о существовании подобных поделок из дерева. В новгородских древностях известны ложки, украшенные резьбой и росписью [23, с. 65].

Полностью из дерева изготавливались лопаты, только ее нижняя часть их оковывалась железом, которые известны при раскопках Билряского городища [75, с. 67, рис. 27 –17]. Также деревянными были вилы для уборки и подборки сена. Деревянные детали были у металлических инструментов: топорика у топоров, рукояти шильев, ножей и т.п. Из дошедших до наших дней деревянных поделок можно отметить рукоять шила из погребения 5 могильника Песчаный остров, датированного второй половиной XIV в. [112, с. 133, рис. 3 – 4; 60, с. 97, табл. 21: 415]. Форма её трапецевидная с закругленным широким завершением. Размеры: длина 6 см; ширина 2,5 см. Железное шило вбито в рукоять на 2 см. На черешке ножа из того же погребения сохранились остатки деревянной рукояти, но форму ее восстановить невозможно [112, с. 133, рис. 3 – 6]. Впрочем, формы рукоятей ножей были достаточно устойчивы и, если судить по сохранившемуся деревянным образцам [60, с. 97, табл. 21: 414] мало в чем изменились с того времени и до сегодняшнего дня.

В начале XI в. ал-Бируни в своем труде «Минералогия» отметил, что деревянные рукояти ножей, особенно из березы (халандж) которые, привозили из Булгара были не орнаментированы. Их эстетика заключалась в подчеркивании естественных узоров, которые образовывались при полировке дерева, скорее всего за схожесть с драгоценным материалом – рогом носорога (бивнем мамонта) или же за сходство с полудрагоценным камнем – ониксом из которого делали рукояти дорогих изделий [2, с. 207, прим. 6]. В сущности, травленые узоры на костяных рукоятях ножей [60, с. 88, табл. 12: 228] также преследовали аналогичные цели.

При этом деревянные рукояти большинства ножей, в сущности, мало чем отличались от подобных, выполненных из кости или рога. Поэтому не будет ошибкой предположение, что не только форма, но и декор прикладных бытовых изделий, в том числе и рукоятей ножей из кости и рога и из дерева был очень близок. Очевидно, что не украшались рабочие ножи – инструменты, а также специализированные ножи, например, для той же резьбы. Однако ножи, которые использовались реже, в особых случаях, например, для перерезания пуповины при рождении ребенка, могли быть декорированы. В таком случае, по аналогии с костяными рукоятями здесь могли быть композиции циркульного («глазкового») орнамента в сочетании с линейными узорами.

Специализированные изделия из дерева. Из дерева и кости/рога изготавливались пеналы для письменных принадлежностей с резными рисунками и орнаментами [82, p. 300, fig. 491]. К этой же категории относились дощечки для письма по воску, которые имели хождение в Волжской Булгарии, поскольку были найдены металлические и костяные писала [60, с. 92, табл. 16: 300]. Эти предметы могли применяться и при письме на бе-

ресте. Для популярных игр, таких, например, как шахматы, болгары использовали как костяные, так и деревянные фигуры [60, с.95, табл. 19: 381, 382]. Булгарские музыкальные инструменты из дерева до нас не дошли, но имеются костяные их детали.

Оружие и предметы охотничьего промысла. У охотников и военных были в ходу лук и стрелы, изготавливавшиеся из разных пород дерева. От луков сохранились концевые и срединные накладки [60, с. 77, табл. 1: 1,2] (рис. 13).



Рис. 13. Билярское городище. Костяная срединная накладка на лук. XI – XII вв. Коллекция А. Ф. Лихачёва. Собрание НМ РТ, КП 5427–57.

Фото М. М. Багаутдинова

От стрел – разнообразные наконечники стрел, как костяные, так и железные [53; 60, с.78– 80, табл. 2– 3; 4: 90 –98]. Хранились лук и стрелы в колчанах и налучьях, которые изготавливались из бересты и кожи с деревянными деталями; к ним относятся костяные петли [60, с. 81 – 83, табл. 5 – 7].



Рис. 14. Билярское городище. Костяная петля на налучье. XI – XII вв. Коллекция А. Ф. Лихачёва. Собрание НМ РТ, КП 5427. Фото М. М. Багаутдинова

Интересно, что распространенные в степи в ордынский период костяные накладки на колчан [113, с. 132 – 175; 114, с. 16 – 41] известны только в Булгаре (фрагмент одной накладки происходит из Билярского городища: [95, с. 18, 22, рис. 4: 1 – 9; 60, с. 84, табл. 8: 167]) и то в небольшом числе.

Деревянные щиты декорировались костяными пластинами по краю. В последнем случае традиция эта уходит в раннебулгарский – хазарский период, что мы наблюдаем на примере знаменитых костяных пластин с гравированными изображениями из Шиловского кургана конца VII – начала VIII в. н.э. в Ульяновской области [115, с. 242 – 245, кат. №172].

Подобные накладки только без орнамента известны и с болгарских поселений более позднего времени [60, с. 84, табл. 8: 165].

Болгарские деревянные седла в археологическом виде нам не известны, но судя по находкам костяных накладок, украшались ими луки седла [60, с. 84, табл. 8: 165]. Также использовались для украшения сбруи привесками круглой, арочной и трапециевидной формы, скорее всего аналогичные костяным [60, с. 85, табл. 9: 172–179].

Помимо деревянных художественных изделий болгары использовали и бересту. Она украшалась резными и тисненными орнаментами. Судя по находкам из средневековых марийских могильников такая техника была распространена в регионе с X – XI в. [116, с. 68, рис. 64].

Болгарские орнаментальные мотивы XI – XIV вв. как основа деревянной резьбы стилистическую основу болгарского искусства периода X – XIII вв. составляют ритмически организованные композиции, нередко состоящие из повторяющихся раппортов; встречались и зооморфные мотивы, с преобладанием стилизованных растительных элементов.

В эпоху Золотой Орды наблюдается достаточно большое разнообразие художественных мотивов. Характерным приемом болгарских художников была орнаментальная проработка деталей рисунка, стремление к полному покрытию орнаментального пространства. Изобразительная форма занимает второстепенное место, сочетаясь с орнаментом, который во многом тяготеет к общим канонам исламского искусства с одной стороны, а с другой – к оригинальной народной традиции, формировавшейся из образно-символических, мировоззренческих представлений народов Среднего Поволжья и Прикамья. Постепенно орнамент подчиняет себе изображения, хотя сочетание фигуративно-изобразительного и стилизованно-орнаментального при преобладании последнего было постоянным.

Особенно динамичен в развитии орнамента был период Золотой Орды. В это время геометрический и растительные болгарские орнаменты иногда принимали фантастические формы, включая изобразительные мотивы. Совокупность орнаментов, их ритм которые можно проследить на ряде категорий изделий определяет приоритетные типы декора и позволяют понять принципы болгарского стиля, то есть системы художественных средств, единства образного восприятия мира основа которых – определенные социальные, экономические и духовные (культурные) условия. В процессе сложения болгарского стиля, отражавшего новые художественные принципы в прикладном искусстве, создавались оригинальные декоративные решения и здесь проявлялись новые орнаментальные мотивы.

Скорее всего, декор интерьера и экстерьера несколько отличался от того, что использовалось при украшении мелких предметов декоративно-прикладного искусства. Для последних изделий был характерен циркулярный орнамент, широко распространенный в прикладном искусстве прак-

тически у всех народов в разное время и на разных изделиях – костяных, деревянных, металлических [66, с. 464; 117, с. 45, рис. 5: 7– 16].

Стоит отметить и вероятные отличия в декоре домонгольского и ордынского времени. В последнем случае, чаще проявлялись инновации – обращение к изобразительным сюжетам, например, изображения фантастических существ. Такие мотивы помимо Булгарии имели широкое хождение в декоративно-прикладном искусстве тех странах, которые были под политическим влиянием Сарая – например, Древней Русью. Так в Новгороде найдены костяные пластины с изображением крылатых хищных существ напоминающих драконов [23, ил. 92, 93].

В завершении можно отметить несколько моментов. Масштабная деревообработка у волжских булгар на протяжении почти полтысячелетия их истории была обусловлена наличием здесь обширных лесных массивов, дававших практически неограниченные возможности в использовании этих сырьевых ресурсов, что, кстати, отмечали и географы, и путешественники, писавшие о булгарах и посещавшие их в те времена.

Традиции болгарской деревообработки формировались из нескольких источников: первый – от предшественников булгар – населения именьковской культуры, что нами было рассмотрено выше, и второй – тот опыт, который был приобретен еще в Приазовской Великой Болгарии и отразившийся в деревянной архитектуре центра столицы I Болгарского царства – Плиски – в конце VII – VIII в. Это т.н. «Дворец Крума» – масштабный деревянный комплекс сложной архитектуры [119, с. 105, 110 – 111, рис. 2 – 5]. Последнее явление было связано с тюркским опытом в деревянном строительстве и использовании деревянных изделий в быту и культовой практике, что ярко подтверждается археологическими материалами VI – VII в., и как убедительно показал И. Л. Кызласов и в более ранние эпохи [120, с. 60; 121, с. 50 – 54, рис. 2; 3 – 5]. Отметим, что дерево использовалось и тюркскими кочевниками Восточной Европы в XI – XIV вв. [122, с. 48–49, рис. 19: 1–3; 20: 3– 6], чье влияние можно проследить в болгарских древностях этого периода. Это касается как бытовых предметов, так и художественных произведений, например, деревянной круглой монументальной скульптуры [123, с. 68–70, рис.1].

Несмотря на то, что практически до середины X в. у булгар на Волге не было стационарных оседлых поселений (это отмечает, хоть и косвенно, Ибн Фадлан в 922 г.), но даже на единственном пока известном селище начала X в. – левобережном Малоиерусалимском на территории Булгарского городища представлены полуземляночные или земляночного типа (?) жилища с (в ряде случаев), деревянным полом в некоторых из которых в заполнении были найдены монеты конца IX – начала X в. [124, с. 141]. Кстати, расположенное рядом селище – правобережное, датированное XI в. – было застроено полуземлянками [124, с. 140] конструктивно близкими тем, что стали ведущим типом сельского жилища в XI – XII вв. [58; 62].

Расцвет болгарского искусства обработки дерева приходится на XI – XII в., переживая кратковременный подъем в XIV в. Материалы раскопок

свидетельствуют о развитии городской и сельской усадьбы, объединявшей двор, жилые и хозяйственные постройки, иногда включавшие и производственные объекты. Выделяются крупные сельские усадьбы зажиточных людей (например, Остолоповское селище), где были не только жилые и хозяйственные постройки, но и мастерские ремесленников, занимавшие отдельные избы (помещения с печью – истопкой), например, ювелиров [125, с. 291-300]. Городская застройка была более разнообразной, включавшей как усадебную, так и квартально-уличную планировку. Для интерьера жилища был характерен контраст цветовых плоскостей – красноватый сосновых стен, белый – скобленных еловых или липовых досок полок, полатей, теплый, желтоватый с подчеркнутой полировкой текстурой березовых сундуков, ларцов. Интерьер болгарского дома домонгольского времени наследовал часть традиций кочевой тюркской культуры [120], обогащенный опытом соседей болгар: мордвы, удмуртов и марийцев. Если в русском средневековом интерьере богатого дома и его мебелировке как считают специалисты, ощущается византийское влияние [126, с. 89], то в интерьере болгарских домов зажиточных сельчан и горожан ощущается восточное влияние, проявлявшееся в использовании ярких глазурированных сосудов, импортных или местного производства, чаще всего блюд и больших чаш с росписью или рельефным рисунком внутренней стороны [127, с. 248, рис. 14: 2,3]. Однако тенденция к использованию ярких цветовых пятен в оформлении интерьера жилых построек была характерна для этой эпохи практически повсеместно. Можно предполагать и использование булгарами деревянной резьбы, где, скорее всего больше проявлялся местный колорит.

Таким образом, болгарская деревообработка, имевшая глубокие исторические корни, стала одним из краеугольных камней материальной культуры волжских болгар охватывая практически все стороны жизни болгарского общества: от монументальной архитектуры и до бытовых предметов. Несомненно, на этой основе развивалось и художественное направление этого вида деятельности, где отразились основные достижения культуры деревянной резьбы, которая, можно надеяться, будет доступна для исследования в новых находках и открытиях казанских археологов.

Список источников и литературы

1. Шарифуллин Р.Ф. Дерево в строительном деле Волжской Булгарии домонгольского периода / Р. Ф. Шарифуллин // Из истории материальной культуры татарского народа / ред. Е. П. Казаков, Ю. И. Смыков. – Казань: ИЯЛИ КФАН СССР, 1981. – С. 26 – 35.
2. Ал – Бируни Абу-р-Райхан Мухаммед ибн Ахмед Собрание сведений для понимания драгоценностей / пер. с араб. А. М. Беленицкого. 2-е изд., доп., испр. / ал – Бируни. – СПб: Петербургское лингвистическое общество, 2011. – 600 с.
3. ПСРЛ. Т. X: Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 248 с.

4. Старостин П. Н. Памятники именьковской культуры / П. Н. Старостин – М.: Наука, 1967. – 97 с. – (Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Д1-32 / Отв. ред. А. Х. Халиков).

5. Лифанов Н.А. Раннесредневековые жилые постройки лесостепного Поволжья как источник культурногенетических реконструкций / Н. А. Лифанов // Научное наследие А. П. Смирнова и современные проблемы археологии Волго-Камья: Материалы научной конференции / отв. ред. И.В. Белоцерковская. Труды ГИМ. -Вып. 122. – М., 2000. – С. 128 – 134.

6. Матвеева Г. А. Среднее Поволжье в IV – VII вв.: именьковская культура. Учебное пособие – 2-е изд., доп. / Г. И. Матвеева. – Самара: Самарский университет, 2004. – 165 с.

7. Калинин Н. Ф., Халиков А. Х. Именьковское городище / Н.Ф. Калинин, А. Х. Халиков // Труды Куйбышевской археологической экспедиции. Том. III / отв. ред. А. П. Смирнов. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – С. 226 – 250. (МИА, №80).

8. Руденко К. А. Тетюшское II городище в Татарстане / К. А. Руденко. – Казань: Изд-во «Заман», 2010. – 152 с.

9. Руденко К. А. Отчет об археологических исследованиях в Татарстане (раскопки II Тетюшского городища в 2013 году) / К. А. Руденко. – Казань, 2017. – 204 с. / Архив ИА РАН.

10. Руденко К. А. Клад железных топоров с Тетюшского II городища в Татарстане эпохи раннего средневековья / К. А. Руденко // Теория и практика археологических исследований / отв. ред. А.А. Тишкин. – 2014. – № (1) 9. – С. 42 – 60.

11. Егерев В. В. Архитектура города Болгара / В. В. Егерев // Труды Куйбышевской археологической экспедиции. Том II / отв. ред. А.П. Смирнов. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – С. 360 – 391 (МИА №61).

12. Справочник современного дизайнера / ред. Л. Р. Маилян. – Ростов н/Дону: Феникс, 2014. – 31 с.

13. Руденко К. А. История археологического изучения Волжской Булгарии (X – начало XIII в.). – Казань: ГБУ «Республиканский центр мониторинга качества образования», 2014. – 768 с.

14. Ибн Фадлан. Книга Ахмеда ибн Фадлана / перевод и прим. Вяч. С. Кулешова / Ибн Фадлан // Путешествие Ибн Фадлана: Волжский путь от Багдада до Болгара. Каталог выставки. – М.: Книжный дом Марджани, 2016. – С. 18 – 48.

15. Смирнов А. П. Волжские булгары / А. П. Смирнов. – М.: ГИМ, 1951. – 276 с. Труды ГИМ. Вып. XIX.

16. Древняя Русь в свете зарубежных источников: Хрестоматия / ред. Т. Н. Джаксон, И. Г. Коновалова, А. В. Подосинова. Том III: Восточные источники. – М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2009. – 264 с.

17. Хузин Ф. Ш. Рядовые жилища, хозяйственные постройки и ямы цитадели / Ф. Ш. Хузин // Новое в археологии Поволжья / отв. ред. А.Х. Халиков. – Казань: ИЯЛИ КФАН СССР, 1979. – С. 62 – 101.

18. Полубояринова М. Д. Жилища Болгара / М. Д. Полубояринова // Город Болгар: жилища и жилая застройка / отв. ред. А. Г. Ситдигов. – М.: Наука, 2016. – С. 5 – 191.
19. Руденко К. А. Материальная культура болгарских селищ низовий Камы XI – XIV вв. / К. А. Руденко. – Казань: «Школа», 2001. – 244 с.
20. Казаков Е. П. Булгарское село X – XIII вв. низовий Камы / Е.П. Казаков. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1991. – 176 с.
21. Кочкина А. Ф. К истории домостроительства в Волжской Болгарии X – начала XIII вв.) по материалам Муромского городка // Древности Поволжья: эпоха средневековья. (Исследования культурного наследия Волжской Болгарии и Золотой Орды) / науч. ред. К. А. Руденко. – Казань: Школа, 2005. – С. 98 – 108.
22. Черных Е. М. Жилища Прикамья (эпоха железа) / Е. М. Черных. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2008. – 272 с.
23. Бочаров Г. Н. Прикладное искусство Новгорода Великого / Г.Н. Бочаров. – М.: Наука, 1969. – 128 с.
24. Воробьев Н. И. Казанские татары (этнографическое исследование материальной культуры дооктябрьского периода) / Н. И. Воробьев. – Казань: Татгосиздат, редакц. науч.-технич. лит-ры, 1953. – 382 с.
25. Халиков Н. А. Хозяйство татар Поволжья и Урала (середина XIX – начало XX в.) / Н. А. Халиков. – Казань: ИЯЛИ АНТ, 1995. – 198 с., ил.
26. Боброва А. И. Нарымское Приобье и Причудлымье / А. И. Боброва // Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. Том 2. Мир реальный и потусторонний / отв. ред. В. М. Кулемзин, В. И. Матющенко. – Томск: Изд-во Томск. Ун-та, 1994. – С. 293 – 321.
27. Шангина И. И. Русский традиционный быт: Энциклопедический словарь / И. И. Шангина. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 688 с.
28. Татищев В. Н. История Российская (1055 – 1378 гг.); Абу Хамид ал-Гарнати Путешествие в Восточную и Центральную Европу (1131 – 1153 гг.) / В. Н. Татищев; ал-Гарнати / сост. А. И. Цепков. – Рязань: «Александрия», 2015. – LX, [2], 730 с.
29. Старая Ладога древняя столица Руси. Каталог выставки / ред. Б.С. Короткевич. – СПб.: Изд-во ГосЭрмитажа, 2003. – 190 с.
30. Краснов Ю. А., Каховский В. Ф. Средневековые Чебоксары. Материалы Чебоксарской экспедиции 1969 – 1973 гг. / Ю. А. Краснов, В.Ф. Каховский. – М.: Наука, 1978. – 192 с.
31. Ефимова А. М. Гидротехнические сооружения древнего Болгара / А. М. Ефимова // Труды Куйбышевской археологической экспедиции. Том I / отв. ред. А. П. Смирнов. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 369 – 392 (МИА №42).
32. Халиков А. Х. История изучения Билярского городища и его историческая топография / А. Х. Халиков // Исследования Великого города / отв. ред. В. В. Седов. – М.: Наука, 1976. – С. 5 – 56.

33. Валеев Ф. Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья / Ф. Х. Валеев. – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1975. – 216 с.
34. Руденко К. А. Исследования VI Алексеевского и Мурзинского селищ в Татарстане в 1992 – 1996 гг. / К. А. Руденко. – Казань: ЗАО «Изд-дат. дом «Казанская недвижимость», 2015. – 400 с.
35. Ситдиков А. Г. Казанский кремль: историко-археологическое исследование / А. Г. Ситдиков. – Казань: ИИ АН РТ, 2006. – 288 с.
36. Садриев Н. Р., Валеева В. А., Сиразиев А. Л. Жилые и хозяйственные постройки периода Казанского ханства (по материалам археологических исследований на территории Казанского кремля в 1971–1978 гг.) / Н. Р. Садриев, В. А. Валеева, А. Л. Сиразиев // Средневековые археологические памятники Поволжья и Урала: проблемы исследований, сохранения и музеефикации. Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 50-летию Билярской археологической экспедиции. – Казань: Издат. дом «Казанская недвижимость», ИА им А. Х. Халикова АН РТ, 2017. – С. 320 – 323. (Археология Евразийских степей. – 2017. – №1).
37. Каховский В. Ф. Деревянные постройки и сооружения. Плотничье ремесло / В. Ф. Каховский // Старые Чебоксары: археология, история, топонимика / сост., науч. ред. Е. П. Михайлов. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2012. – С. 25 – 36.
38. Михайлов Е. П. Изготовление изделий из дерева, бересты и лыка. Бондарное, токарное, деревообрабатывающие ремесла / Е. П. Михайлов // Старые Чебоксары: археология, история, топонимика / сост., науч. ред. Е.П. Михайлов. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2012. – С. 37 – 50.
39. Шарифуллин Р. Ф. Инструменты ремесленников / Р. Ф. Шарифуллин // Культура Биляра. Булгарские орудия труда и оружие X – XIII вв. / отв. ред. А. Х. Халиков. – М.: Наука, 1985. – С. 36 – 83.
40. Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М.: Академический проект; Культура, 2015. – 715 с.
41. Закирова И. А. Косторезное дело Болгара / И. А. Закирова // Город Болгар. Очерки ремесленной деятельности / ред. Г. А. Фёдоров-Давыдов. – М.: Наука. 1988. – С. 220-243.
42. Радул А. М. Топоры: история, теория, практика / А. М. Радул. – Реутов: Изд-во ЭРА, 2017. – 184 с.
43. Бежкович А. С., Жегалова С. К., Лебедева А. А., Просвиркина С.К. Хозяйство и быт русских крестьян: памятники материальной культуры Определитель / А. С. Бежкович, С. К. Жегалова, А. А. Лебедева, С.К. Просвиркина. – М.: Советская Россия, 1959. – 253 с.
44. Иконников Д. С., Баишева М. И. Деревообрабатывающие инструменты с территории Наровчатского городища и его окрестностей / Д.С. Иконников, М. И. Баишева // Средневековые археологические памятники Поволжья и Урала: проблемы исследований, сохранения и музеефикации. Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной

50-летию Билярской археологической экспедиции. – Казань: Издат. дом «Казанская недвижимость», ИА им А. Х. Халикова АН РТ, 2017. – С. 138 – 144. (Археология Евразийских степей. – 2017. – №1).

45. Руденко К. А. Города и села Булгарского Улуса Золотой Орды (особенности материальной культуры) // Татарская археология. Археология Среднего и Нижнего Поволжья, средневековая история Центральной Азии / гл. ред. Р. Г. Фахрутдинов. – 2011. – №1-2 (20-21). – С.32 – 151.

46. Колчин Б. А. Ремесло / Б. А. Колчин // Древняя Русь. Город, замок, село / отв. ред. Б. А. Колчин. – М.: Наука, 1985. – С. 243 – 297 (серия: Археология СССР).

47. Фёдоров-Давыдов Г. А. Тигашевское городище (археологические раскопки 1956, 1958 и 1959 гг.) / Г. А. Фёдоров-Давыдов // Труды Куйбышевской археологической экспедиции. Том IV / отв. ред. А.П. Смирнов. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – С. 49 – 89 (МИА №111).

48. Шарифуллин Р. Ф. Колодцы центра Билярского городища / Р.Ф. Шарифуллин // Новое в археологии Поволжья / отв. ред. А. Х. Халиков. – Казань: ИЯЛИ КФАН СССР, 1979. – С. 102 – 113.

49. Мурашева В. В. Весла / В. В. Мурашева // Путешествие Ибн Фадлана: Волжский путь от Багдада до Булгара. Каталог выставки. – М.: Книжный дом Марджани, 2016. – С. 497 – 498.

50. Супруненко О. Б., Приймак В. В., Мироненко К. М. Старожитності золотоординського часу Дніпровського лісостепового Лівобережжя / О. Б. Супруненко, В. В. Приймак, К. М. Мироненко. – Киев-Полтава: «Археологія», 2004. – 82 с.

51. Херрман Й. Славяне и норманны в ранней истории балтийского региона / Й. Херрман // Славяне и скандинавы / пер. с нем., ред. Е.А. Мельникова. – М.: Прогресс, 1986. – С. 8 –129.

52. ПСРЛ. Т. XI: Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 264 с.

53. Руденко К. А. Железные наконечники стрел VIII – XV вв. из Волжской Булгарии. Исследование и каталог / К. А. Руденко. – Казань: Заман, 2003. – 512 с.

54. Раппопорт П. А., Колчин Б. А., Борисевич Г. В. Жилище / П.А. Раппопорт, Б. А. Колчин, Г. В. Борисевич // Древняя Русь. Город, замок, село / отв. ред. Б. А. Колчин. – М.: Наука, 1985. – С. 136 – 154 (серия: Археология СССР).

55. Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов / Е. Э. Бломквист // Восточнославянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. / отв. ред. С. А. Токарев. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – С. 5 – 458 (Труды института этнографии. Новая серия. Т. XXXI).

56. Руденко К. А. К вопросу о характеристике болгарского крестьянского хозяйства (железные ножи и гвозди) / К. А. Руденко // Проблемы

первобытной и средневековой археологии. Тезисы докладов / отв. ред. П.Н. Старостин. – Казань: ИИ АН РТ, 1999. – С. 85 – 87.

57. Роганов Г. Н. Техника резьбы по дереву и кости / Г. Н. Роганов. – М.: КОИЗ, 1941. – 192 с.

58. Руденко К. А. Три жилища с Остолоповского селища XI – XII вв. / К. А. Руденко // Историко-археологические исследования Поволжья и Урала. Материалы III Халиковских чтений / отв. ред. Ф. Ш. Хузин. – Казань: РИЦ «Школа», 2006. – С. 238 – 262.

59. Баранов В. С. Вопросы благоустройства города Болгара и их археологическое изучение / В. С. Баранов // Город Болгар: Монументальное строительство, архитектура, благоустройство / отв. ред. Г.А. Фёдоров-Давыдов. – М.: Наука, 2001. – С. 311 – 353.

60. Руденко К. А. Булгарские изделия из кости и рога / К. А. Руденко // Древности Поволжья: эпоха средневековья. (Исследования культурного наследия Волжской Булгарии и Золотой Орды) / науч. ред. К. А. Руденко. – Казань: Школа, 2005. – С. 67– 97.

61. Бая, колодец, сруб /сост. Н. В. Белов. – Минск: Харвест, 2008. – 288 с.

62. Руденко К. А. К вопросу о булгарских жилищах домонгольского времени (по материалам Остолоповского селища в Алексеевском районе РТ) / К. А. Руденко // Среднее Поволжье и Южный Урал: человек и природа в древности. Сборник научных статей, посвященный 75-летию Е.П. Казакова / отв. ред. М. Ш. Галимова. – Казань: Изд-во «Фэн» АН РТ, 2009. – С. 309 – 352.

63. Хузин Ф. Ш. Булгарский город в X – начале XIII вв. / Ф. Ш. Хузин. – Казань: Мастер-Лайн, 2001. – 477 с.

64. Полякова Г. Ф. Археологическое исследование Соборной мечети / Г. Ф. Полякова // Город Болгар: Монументальное строительство, архитектура, благоустройство / отв. ред. Г. А. Фёдоров-Давыдов. – М.: Наука, 2001. – С. 150 – 175.

65. Руденко К. А. К вопросу об исследованиях булгарских домов домонгольского времени / К. А. Руденко // Древность и средневековье Волго-Камья. Материалы третьих Халиковских чтений 27-30 мая 2004 г. / отв. ред. А.Г. Ситдинов. – Казань-Болгар: ИИ АН РТ, 2004. С. 164 – 167.

66. Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.). народы Севера и Дальнего Востока / С. В. Иванов. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – 500 с. (Труды института этнографии. Новая серия. Т. 81).

67. Шелов Д. Б. Ремесленное производство / Д. Б. Шелов // Античные государства Северного Причерноморья / отв. ред. Г. А. Кошеленко, И.Т. Кругликова, В. С. Долгоруков. – М.: Наука, 1984. – С. 162 – 173.

68. Вайнштейн С. И. История народного искусства Тувы / С.И. Вайнштейн. – М.: Наука, 1974. – 224 с.

69. Рыбаков Б. А. Ремесло / Б. А. Рыбаков // История культуры Древней Руси: домонгольский период. Том I. Материальная культура / ред. Н.Н. Воронин, М. К. Каргер, М. А. Тиханова. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. – С. 78 – 181.

70. Хузин Ф. Ш. Великий город на Черемшане. Стратиграфия, хронология. Проблемы Биляра – Болгара / Ф. Ш. Хузин. – Казань: ИЯЛИ АН РТ, 1995. – 224 с.

71. Руденко К. А. Итоги исследования городища Кашан I в Татарстане: к вопросу о формировании болгарских городов и протогородов // Новые исследования по средневековой археологии Поволжья и Приуралья. Материалы Международного полевого симпозиума / отв. ред. М. Г. Иванова. – Ижевск-Глазов: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. – С. 111 – 134.

72. Хованская О. С. Оборонительная система города Болгара / О.С. Хованская // Труды Куйбышевской археологической экспедиции. Том II / отв. ред. А. П. Смирнов. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – С. 316 – 329 (МИА №61).

73. Краснов Ю. А. Оборонительные сооружения города Болгара / Ю.А. Краснов // Город Болгар. Очерки истории и культуры / отв. ред. Г. А. Фёдоров-Давыдов. – М.: Наука, 1987. – С. 99 –123.

74. Хованская О. С. Осада и взятие Казани в 1552 году» – историко-археологический очерк О. С. Хованской / О.С. Хованская. – Казань: Изд-во МОиН РТ, 2010. – 228 с.

75. Халиков А. Х. Усадьба ремесленников-металлургов / А. Х. Халиков // Исследования Великого города / отв. ред. В. В. Седов. – М.: Наука, 1976а. – С. 64 – 74.

76. Халиков А. Х., Шарифуллин Р. Ф. Караван-Сарай древнего Биляра / А. Х. Халиков, Р. Ф. Шарифуллин // Исследования Великого города / отв. ред. В. В. Седов. – М.: Наука, 1976. – С. 75 – 100.

77. Айдаров С. С., Забирова Ф. М. О реконструкции и консервации остатков комплекса мечети / С. С. Айдаров, Ф. М. Забирова // Новое в археологии Поволжья / отв. ред. А. Х. Халиков. – Казань: ИЯЛИ КФАН СССР, 1979. – С. 46 – 61.

78. Резьба по дереву в долине Зеравшана (Альбом средневековых орнаментов) / рисунки Н. Дрига. – М.: Гл. ред. вост. лит-ры, 1966. – 72 с.

79. Bloom M. J. Arts of the City Victorious: Islamic Art and Architecture in Fatimid North Africa and Egypt. – L.: Yale University Press, 2007. – 236 p.

80. Халиков А. Х., Шарифуллин Р. Ф. Исследование комплекса мечети / А. Х. Халиков, Р. Ф. Шарифуллин // Новое в археологии Поволжья / отв. ред. А. Х. Халиков. – Казань: ИЯЛИ КФАН СССР, 1979. – С. 21 – 45.

81. Бренд Б. Искусство ислама / Б. Бренд. – пер. с англ. А. Гарькавого. – М.: «Изд-во ФАИР», 2008. – 336 с.

82. Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina M. Islamic Art and Architecture 650-1250: Pelican History of Art. 2-ed. – Yale University Press, 2003. – 352 p.

83. Canby Sh. R., Beyazit D., Rugiadi, Peacock A.C.S. Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs. Catalog exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, New York, April 27 – July 2016. – N.-Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2016. – 366 p.

84. Моцатти Л. Исламское искусство / пер. с итал. С. В. Зоновой / Л. Моцатти. – М.: АРТ-РОДНИК, 2012. – 319 с.

85. Rosser-Owen M. Islamic Arts from Spain / M. Rosser-Owen. – L.: V&A Publishing, 2010. – 160 p.

86. Садофеев Д. В., Теплякова А. Н. Курсы / Д. В. Садофеев, А. Н. Теплякова // Слово Пророка в искусстве ислама. Каталог выставки // сост. В. Г. Вилинбахов, А. Б. Рахматуллина. – Казань: ГИАХМЗ КК, 2017. – С. 18 – 22.

87. Сиим (Москвитина) А. Ю. Подставка для Корана/ А. Ю. Сиим (Москвитина) // Слово Пророка в искусстве ислама. Каталог выставки // сост. В. Г. Вилинбахов, А. Б. Рахматуллина. – Казань: ГИАХМЗ КК, 2017а. – С. 26 – 27.

88. Migeon G., Saladin H. Art of Islam / G. Migeon, H. Saladin. – N.-Y.: Parkstone Press International, 2009. – 256 p.

89. Халиков А. Х. Кирпичное здание на XVII раскопе / А. Х. Халиков // Новое в археологии Поволжья / отв. ред. А. Х. Халиков. – Казань: ИЯЛИ КФАН СССР, 1979. – С. 11 – 20.

90. Сиим (Москвитина) А. Ю. Дверь входная двустворчатая в комплексе с деревянными наличниками / А. Ю. Сиим (Москвитина) // Слово Пророка в искусстве ислама. Каталог выставки // сост. В. Г. Вилинбахов, А. Б. Рахматуллина. – Казань: ГИАХМЗ КК, 2017. – С. 12 – 14.

91. Mazot S. Tunisia and Egypt: The Aghlabids and Fatimids / S. Mazot // Islam: Art and Architecture / ed. M. Hattstein, P. Delius. – Potsdam: Publishing H.F.ullmann, 2013. – PP. 128 – 163.

92. Кавеев М. М. Некоторые итоги исследования болгарских селищ / М. М. Кавеев // Из археологии Поволжья и Приуралья / отв. ред. П.Н. Старостин. – Казань: ИИ АН РТ, 2003. – С. 171 – 182.

93. Иконников Д. С. Жилые постройки Юловского городища X – XIII вв. / Д. С. Иконников // Средневековые археологические памятники Поволжья и Урала: проблемы исследований, сохранения и музеефикации. Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 50-летию Билярской археологической экспедиции. – Казань: Издат. дом «Казанская недвижимость», ИА им А. Х. Халикова АН РТ, 2017. С. 130-137 (Археология Евразийских степей. – 2017. – №1).

93. Тухтина Н. В. Раскопки 1957 года близ села Криуши Ульяновской области / Н. В. Тухтина // Труды Куйбышевской археологической экспедиции. Том. III / отв. ред. А. П. Смирнов. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – С. 145 – 154 (МИА, №80).

94. Руденко К. А. Исследования селища и могильника Песчаный остров (Алексеевского у дамбы) в Татарии в 1993-94 гг. / К. А. Руденко //

Материалы и исследования по археологии Поволжья. Вып.1 / ред. Ю.А. Зеленева, Г.А. Фёдоров-Давыдов. – Йошкар-Ола: Изд-во Марийского ун-та, 1998. – С. 60 – 71.

95. Баранов В. С. Об одном из жилищ с древнерусской керамикой на территории Болгарского городища X – XV вв. / В. С. Баранов // Этнокультурные взаимодействия на территории Верхнего Поволжья и сопредельных территориях в древности, Средневековье и в Новое время / сост. И. С. Наградов, В. Л. Щербаков. – Кострома: Костромаиздат, 2015. – С. 14 – 25.

96. Засурцев П. И. Усадьбы и постройки Древнего Новгорода / П.И. Засурцев // Жилища Древнего Новгорода: Труды Новгородской археологической экспедиции. Том IV / ред. А. В. Арциховский, Б. А. Колчин. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – С. 5 –165 (МИА, № 123).

97. Ляпушкин И. И. Городище Новотроицкое. О культуре восточных славян в период сложения Киевского государства / И. И. Ляпушкин. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. – 328 с. (МИА, №74).

98. Даркевич В. П., Борисевич Г. В. Древняя столица Рязанской земли / В. П. Даркевич, Г. В. Борисевич. – М.: Крузь, 1995. – 448 с.

99. Енукова О. Н. Домостроительство населения междуречья Сейма и Псла в IX – XIII вв. / О. Н. Енукова. – Курск: Изд-во Курск. ун-та, 2007. – 220 с. (Труды НИИ археологии Юго-Востока Руси. Вып. 1).

100. Кокорина Н. А., Фахрутдинов Р. Г. Гончарный комплекс золотоордынского периода из Иски Казани / Н. А. Кокорина, Р. Г. Фахрутдинов // Татарская археология. – 1999. – №1 –2 (4–5). – С. 103 – 134.

101. Старостин П. Н., Чижевский А. А. Раскопки Маклашеевского V могильника и Маклашеевского селища в 1990 г. / П. Н. Старостин, А.А. Чижевский // Историко-археологические исследования Поволжья и Урала. Материалы III Халиковских чтений / отв. ред. Ф. Ш. Хузин. – Казань: РИЦ «Школа», 2006. – С. 162 – 193.

102. Смирнов К. А. Раннеболгарская землянка в урочище Ага-Базар / К. А. Смирнов // Труды Куйбышевской археологической экспедиции. Том. III / отв. ред. А. П. Смирнов. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – С. 154 – 158 (МИА, №80).

103. Лапшин В. А. Тверь в XIII – XV вв. (по материалам раскопок 1993 – 1997 гг.) / В. А. Лапшин. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПб. ГУ, 2009. – 540 с.

104. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву / Н. Н. Соболев. – М.: Сварог и К, 2000. – 480 с.

105. Грейвз М. Доска резная / М. Грейвз // Путешествие Ибн Фадлана: Волжский путь от Багдада до Булгара. Каталог выставки. – М.: Книжный дом Марджани, 2016. – С. 68.

106. Беловинский История русской материальной культуры: учебное пособие / Л. В. Беловинский. – 2-е изд-е, испр. и доп. – М.: ФОРУМ ИНФРА-М, 2015 –512 с.

107. Хорошев А. С. Предметы жилого помещения / А. С. Хорошев // Древняя Русь. Быт и культура / отв. ред. Б. А. Колчин, Т. И. Макарова. – М.: Наука, 1997. С. 8 – 10 (серия: Археология).
108. Лебедева Н. И. Прядение и ткачество восточных славян в XIX – начале XX в. / Н. И. Лебедева // Восточнославянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. / отв. ред. С. А. Токарев. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – С. 459 – 540 (Труды института этнографии. Новая серия. Т. XXXI).
109. Руденко К. А. Идол из села Змеёво: датировка, интерпретация и аналогии / К. А. Руденко // Труды Камской археолого-этнографической экспедиции. Вып. XII: Средневековая археология Восточной Европы: от Камы до Дуная: сб. науч. тр. к 50-летию юбилею Н. Б. Крыласовой / ред. А.М. Белавин. – Пермь, 2017. – С. 161 – 173.
110. Розенфельд Р. Л. Бытовые изделия: деревянная тара и посуда / Р.Л. Розенфельд // Древняя Русь. Быт и культура / отв. ред. Б. А. Колчин, Т. И. Макарова. – М.: Наука, 1997. – С. 43 – 46 (серия Археология).
111. Розенфельд Р. Л. Ложки / Р. Л. Розенфельд // Древняя Русь. Быт и культура / отв. ред. Б. А. Колчин, Т. И. Макарова. – М.: Наука, 1997. – С. 41 – 43 (серия Археология).
112. Руденко К. А. Алексеевское селище и могильник («у дамбы» в Татарии) / К. А. Руденко // Проблемы средневековой археологии волжских финнов / ред. Г. А. Архипов, Т. Б. Никитина. – Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 1994. – С.121 – 139 (АЭМК. Вып.23).
113. Малиновская Н. В. Колчаны XIII – XIV вв. с костяными орнаментированными обкладками на территории Евразийских степей / Н.В. Малиновская // Города Поволжья в Средние века / отв. ред. А.П. Смирнов, Г. А. Фёдоров-Давыдов. – М.: Наука, 1974. – С. 132 – 175.
114. Ларенок В. А., Ларенок П. А. Погребение кочевника-тюрка из могильника Северный-II / В. А. Ларенок, П. А. Ларенок // VII Донские археологические чтения / ред В. А. Ларенок. – Ростов н/Д.: Ростовское региональное отделение 'Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, 2005. – С. 16 – 41.
115. Сташенков Д. А. Комплекс костяных пластин окантовки щита / Д. А. Сташенков // Путешествие Ибн Фадлана: Волжский путь от Багдада до Булгара. Каталог выставки. – М.: Книжный дом Марджани, 2016. – С. 242 – 245.
116. Никитин В.В., Никитина Т. Б. К истокам марийского искусства / В. В. Никитина, Т. Б. Никитина. – Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2004. – 152 с.
117. Стрельник М. О., Хомчик М. А., Сорокина С. А. Гральні кістки (II тис. до н. е. – XIV ст. н. е.) з колекції Національного музею історії України / М. О. Стрельник, М. А. Хомчик, С. А. Сорокіна // Археологія. – 2009. – № 2. – С. 34– 49.
118. Руденко К. А. Печи-чувалы в Волжской Булгарии (XI – XII вв.) / К. А. Руденко // Экология древних и традиционных обществ / отв. ред.

Н.П. Матвеева, А. Н. Багашев. – Тюмень: Изд-во ИПОС СО РАН, 2011. – С. 226 – 228 (Вып. 4).

119. Рашев Р. Праболгары на юго-западной окраине Евразийской степи / Р. Рашев // Средневековая археология Евразийских степей: Материалы учредительного съезда. Том I / отв. ред. Ф. Ш. Хузин. – Казань: ИИ АН РТ, 2007. – С. 104 – 117 (АЕС. Вып. 1).

120. Кызласов И. Л. Пратюркские жилища. Обследование саяно-алтайских древностей / И. Л. Кызласов. – Москва-Самара: ИА РАН, СОИКМ, 2005. – 96 с.

121. Кубарев Г. В. Новые данные о древнетюркских оградках Алтая / Г. В. Кубарев // Средневековая археология Евразийских степей: Материалы учредительного съезда. Том I / отв. ред. Ф. Ш. Хузин. – Казань: ИИ АН РТ, 2007. – С. 50 – 59 (АЕС. Вып. 1).

122. Иванов В. А., Кригер В.А. Курганы кыпчакского времени на Южном Урале (XII –XIV вв.). – М.: Наука, 1988. – 94 с.

123. Ларенок В. А. Святилище с деревянными изваяниями на реке Сал / В. А. Ларенок // Древности Волго-Донских степей. Вып. 2 / отв. ред. В. И. Мамонтов. – Волгоград: Перемена, 1992. – С. 68–70.

124. Старостин П. Н. Остатки древнего Болгара у Малого Иерусалимского оврага // Средневековая археология Евразийских степей: Материалы учредительного съезда. Том II / отв. ред. Ф. Ш. Хузин, А.Г. Ситдигов. – Казань: ИИ АН РТ, 2007. – С. 140 – 144 (АЕС. Вып. 2).

125. Руденко К. А. Некоторые вопросы использования археологических материалов в музейной экспозиции / К. А. Руденко // Археологическая экспедиция: новейшие достижения в изучении историко-культурного наследия Евразии: Материалы Всеросс. науч. конф. / гл. ред. Р. Д. Голдина; отв. ред., сост. И. Г. Шапран. – Ижевск: ОАО «Ижевская республиканская типография», 2008. – С.291 – 300.

126. Черепяхина А. Н. История художественной обработки изделий из древесины. Уч. пособ. 2-е изд, испр, доп. – М.: Изд-во «Высшая школа», 1987. – 192 с.

127. Исследования VI Алексеевского и Мурзихинского селищ в Татарстане в 1992 – 1996 гг. / К. А. Руденко. – Казань: ЗАО «Издат. дом «Казанская недвижимость», 2015. – 400 с.

Сокращения

АЕС – Археология Евразийских степей

АЭМК – Археология и этнография Марийского края

КП – Книга поступлений

НМ РТ – Национальный музей Республики Татарстан

Семантика тюркского орнамента в домовой резьбе у татар

Л.М. Шкляева

В статье рассматриваются элементы тюркского орнамента в декоре сельских строений татар Среднего Поволжья, сохраняющие в образах и символах историческую память этноса и выявляющие через выразительные средства домовой резьбы связи с обширным тюркским миром. Искусство резьбы по дереву у ранних тюрков-кочевников ярко расцвело уже в VI-III веках до н. э., мотивы узоров, на деревянных изделиях, отражающие их мировосприятие, были восприняты предками татар и вошли в декоративную систему татарского народа. Именно они составляют основу устойчивого исторически сложившегося орнамента домовой резьбы, характерного для национального стиля.

Ключевые слова: народное искусство, домовая резьба, тюркская культура, семантика, стилевые особенности

Semantics of the turkic ornament of rural buildings of tatars

L.M. Shklyueva

The article deals with the Turkic elements of ornament in the decor of rural buildings of all subethnic groups of Tatars of the Middle Volga region, built in the end of the XX- the beginning of the XXI century. The images and symbols of the ornamental system of house carving preserve the historical memory of the ethnos. The most ancient ties in the ornamental art of house carving with the vast Turkic world are found. The art of wood carving among the Turkic nomads bloomed brightly already in the VI-III centuries BC. The motifs of the ornamental art of the early Turks, reflecting their worldview, were perceived by the ancestors of Tatars and entered the decorative system of the Tatar people. When decorating the facade of a dwelling, individual elements of the ornament are given a special symbolic meaning. They constitute the stable historical patterns of house carving, which are characteristic of the artistic creativity of Tatars and are elements of the national style. The commonality of the Turkic peoples is not connected with their religious affiliation and manifests itself in the same way in all sub-ethnic groups of the Tatars.

Keywords: folk art, house carving, Turkic culture, semantics of ornament

Одним из приоритетных направлений отечественной науки является изучение культуры народов, населяющих территорию современной Российской Федерации. Проблема сохранения народного искусства как части культурной самобытности обрела особую актуальность в связи с ростом глобализации. В настоящее время происходит утрата строений, олицетворяющих традиционное жизнеустройство татар. Часть домов стареет, разрушается и сносится, фасад многих жилищ закрывается пластиком, ставятся

стандартные «евроокна», что меняет визуальный облик домов, общий вид улиц и деревень. Восстановление орнамента домовая резьбы требует опоры на научные разработки при проведении реконструкции и реставрации, а также при возведении домов в национальном стиле.

При выявлении генетических корней татарской орнаментальной традиции следует учесть, что на Средней Волге деревянные строения прошлых веков (до XVIII в.) исчезли по причине природной недолговечности материала, а также в результате потрясений от различных военных действий и пожаров, уничтожавших и жилые, и культовые сооружения. Поэтому нами привлекался материал, связанный с художественной обработкой дерева у этнически близких тюркских народов, а также далеких предков татар – ранних тюрков. Сопоставлялись образцы резьбы по дереву, камню, металлу, а также артефакты, обнаруженные в древних пратюркских могильниках первого тысячелетия до нашей эры.

Проводя сравнительный анализ, мы опирались на труды предшествующих исследователей: П. М. Дульского [7], Ф. Х. Валеева [3], Г.Ф. Валееву-Сулейманову [4] и др., где народное искусство татар Среднего Поволжья описывается как процесс, охватывающий все виды самобытного художественного творчества на всем протяжении исторического существования этноса на любой территории его проживания. Это позволило проследить пути трансляции технологий и визуального ряда. Ученые отмечали преемственность в типах орнамента с предыдущими культурами Казанского ханства, Золотой Орды и Волжской Булгарии. Наиболее древние связи в татарском орнаментальном искусстве домовая резьба обнаруживаются с культурой тюркского мира.

Тюрки-кочевники, далекие предки современных татар, появившиеся в Среднем Поволжье в конце VII века и составившие значительную часть населения домонгольской Волжской Булгарии [15, с. 114], взаимодействуя с коренными финно-уграми, перенимали на начальной стадии приемы возведения стационарных жилищ из дерева [9, с.629]. Отличаясь от автохтонов мировоззрением и, следовательно, эстетикой, номады применяли привычные для них сюжеты, приемы и способы узорной отделки деревянных поверхностей, вошедшие впоследствии в декоративную систему булгар. Орнамент наделялся охранительной функцией. Распространение получили такие виды резьбы, как рельефная и выемчатая, что подтверждается обнаруженными в раскопках образцами соответствующих культурных слоев.

Мастерство художественной обработки дерева у древних тюрков-кочевников достигло высокого уровня в VI–III вв. до н. э. [3, с. 92]. Узорная резьба наносилась на бытовые и культовые изделия. Изображения воплощали образы известного им мира фауны. Звериный стиль получил распространение в искусстве номадов с характерной для него плоскостной и условной манерой изображения, воспринятой предками татар, впоследствии ставший особенностью народного искусства домовая резьбы татарских мастеров, в которой распространение получили несколько типичных

элементов орнаментального декора. Например, в композициях, украшающих фасады татарских домов, устойчиво применяется симметричная пара рогообразных завитков. Возникновение этого орнамента связано с культурой ранних тюрков, которые оформляли конское снаряжение деревянными фигурками баранов [12, с. 105]. Образ барана (бараньи рога) олицетворял источник жизнеспособности для древних тюрков и их потомков.

Раскрытие семантического значения другого распространенного орнамента в домовой резьбе средневожских татар, приводит к древнетюркским символам, обозначающим предков-покровителей рода [4, с. 27]. В таком качестве, например, почитались гуси [1, с.160]. Это подтверждается находками богатого кимакского погребения. Образы гусей фиксируются в художественном металле и керамике ранних булгар (VIII-IX вв.). Воплощение гусей в предельно условной трактовке, известной как «целое по части», в которой птицу, замещает клюв каплеобразной формы, исполняется в настоящее время. В современном народном искусстве домовой резьбы встречаются и другие стилизованные орнитоморфные мотивы, связанные с тюркскими доисламскими верованиями.

Тотемное почитание животных или птиц вошло в тюркианство, являющееся основополагающей характеристикой тюркской культуры [6, с.76-86]. Народное искусство тюрков пронизывали образы верховного божества Тенгри и его супруги Умай, покровительницы дома и семьи, в мифологии часто принимавшей вид птицы [11, с. 286]. У многих тюркских и монгольских народов Евразии, существовал культ лебедя [10, с. 79]. Белый лебедь был тотемом рода Чингисхана [10, с. 81]. Фигуры птиц украшали золотоордынские зеркала XIV в. Образы белых лебедей встречаются в современном народном искусстве домовой резьбы у казанских татар [16, с. 40].

Образ Тенгри у древних тюрков ассоциировался с солнцем и небом и воплощался в виде солярной розетки. Многообразные формы розеток известны по памятникам Золотой Орды, Волжской Булгарии и артефактам древнего тюркского происхождения. Например, среди изделий из Пазырыкских курганов, созданных мастерами V-IV вв. до н. э., была обнаружена деревянная подушка, украшенная восьмилучевой розеткой. В форме четырехлепестковых розеток изготовлены деревянные бляшки седельных покрышек, найденных в могильнике на Алтае. Розетками декорировали изделия хазарские мастера, чье эстетическое влияние на раннебулгарское искусство [5, с. 594] связано с массовой волной переселенцев из Хазарского каганата на Среднюю Волгу [13, с. 74]. Воспринятые через творчество поколений орнаментальные розетки вошли в народное искусство домовой резьбы у татар. Традиционно крупные формы и их сегменты располагаются на воротах, что является отголоском кочевого прошлого предков современных татар. Древний обычай оформлять входные кошмы юрт родовыми знаками и орнаментом, послужил в дальнейшем основой для обычая украшать деревянные двери кочевых жилищ узорной резьбой. У

татар двери дома «спрятаны» за оградой, поэтому декорируются обозримые издали створки ворот.

В группу популярных мотивов татарской современной домовой резьбы входят трилистники. Мотивы орнамента транслированы из болгарского искусства, в котором образ трилистника широко распространился под воздействием хазарской культуры, его прототипом был, связанный с доисламским культовым представлением, цветок тюльпана, символизирующий возрождение сил природы [13, с. 69]. Воплощение трилистника отмечено в произведениях раннебулгарского декоративно-прикладного искусства [4, с. 30-31], [8]. Форма была генетически знакома булгарам, т.к. использовалась у древних тюркских племен времен Пазырыкской культуры и первоначально являлась стилизованным образом рогов лося. Вероятно, впоследствии привычный охранительный символ трансформировался в растительный орнамент.



Уздечные подвески.
VI–V в. до н. э.
Алтайский могильник.
Инв. № 2179/208,
из собрания Государственного Эрмитажа



Декор экстерьера Малого минарета. XIV в.
Резьба по камню. Булгар, Спасский р-н, РТ



Оконный наличник. Фрагмент. К. Р. Сиразиев. XX в.
С. Большая Атня, Атнинский р-н, РТ

К тюркскому пласту истории относится время возникновения плетеного (веревочного) узора – устойчивого мотива в декоративном искусстве татар. Ранние кочевники оплетали для прочности, деревянные опоры юрт веревками. Этот технический прием был воспринят номадами как обязательный элемент визуального образа жилища и преобразован мастерами последующих поколений в веревочный орнамент [14, с. 36–40], который в настоящее время применяется в домовой резьбе у татар.

Характерное для тюркских народов композиционное решение декора войлочных ковров нашло проявление в народном искусстве домовой резьбы у татар середины XX–начала XXI века. Узор, украшающий изделия из войлока, строился по принципу горизонтальной симметрии – два отдельных самостоятельных (темный и светлый) элемента орнаменталь-

ной отделки составляли единую композицию, свидетельствующую о дуалистическом мировоззрении в далеком прошлом.

Для создания такого эффекта в декоре экстерьера современных домов используется сочетание видов пропиальной техники (силуэтной и ажурной).

Колористическое решение внешнего вида тюркской войлочной юрты до настоящего времени воспроизводится в полихромной гамме строений татар Среднего Поволжья. У тюрков, голубым цветом, символизирующим вечность, окрашивалась купольная часть юрты. Вертикальное поле кочевого жилища у состоятельных номадов было желтым, служившим символом богатства и благополучия [8].

Таким образом, можно сделать вывод, что нормы декоративного искусства ранних тюрков, отразившие их мировосприятие, были восприняты предками татар и вошли в декоративную систему болгарского, а затем татарского народа. По сей день в сельской местности орнаменту тюркского происхождения в оформлении фасада жилища придается символическое значение благопожелания. Через тюркский культурный пласт в народном искусстве проявляется общее, не связанное с религиозной принадлежностью историческое прошлое локальных групп татар.

Список литературы

1. Арсланова Ф. Х. Образ птицы на головных уборах кимакских женщин // Маргулан. чтения. Сб. м-лов конф-ции. Ал.-Ат.: Б. и., 1989. – С. 156-160.

2. Баркова Л. Л. Скотоводы Алтая (Пазырыкская культура) в Скифскую эпоху // Кочевники Евразии на пути к империи: СПб: Принт, 2012. – 271 с.

3. Валеев Ф. Х. Татарский народный орнамент. Казань: Таткнигоиздат, 2002. – 302 с.: ил.

4. Валеев Ф. Х., Валеева-Сулейманова Г. Ф. Древнее искусство Татари. Казань: Таткнигоиздат, 1987. – 166 с.:ил.

5. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Булгарское искусство. Т2 // История татар с древнейших времен в 7-ми т. Казань: Рухил. 2006. С. – 594-602.

6. Гумилев Л. Н. Древние тюрки. М.: Наука, 1967. – 504 с.

7. Дульский М. П. Орнамент казанских татар // из архива П.М. Дульского, папка 2 «А» Рукописи. Искусство Татарстана. Казань. Промыслы. – 7с.

8. Ильина О. П. Жилища алтайцев X-XVI вв. // Искусство тюркского мира. Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов. Вып.1. Казань: Заман, 2009. С.291

9. Казаков Е. П. О взаимодействии волжских болгар с финно-уграми. Т. 2 // История татар с древнейших времен в 7-ми т. Казань: Рухил, 2006. – С. 629-630

10. Кукашев Р. Ш. Лебедь – птица шаманская // Символы тюркской культуры. Ташкент: ART-PRESS, 2011. – С. 79-83
11. Мухаметзянова Л. Х. Татарский эпос: книжные дастаны. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2014. – 380 с.
12. Степанова Е. В. Конское снаряжение кочевников Алтая скифского времени (по материалам курганов пазырыкской культуры) // Кочевники на пути к Империи. Из собрания государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб: Славия, 2010. – С.103-110.
13. Фоякова Н. А. Прикладное искусство Хазарии второй половины VIII–X вв. по материалам художественной металлообработки. Казань: Институт истории АН РТ. 2010. – 168 с.: ил.
14. Халитов Н. Х. Стили и формы средневековой архитектуры Казани: историко-архитектурное исследование. Казань: Тат.кн. изд-во, 2013. – 351 с.
15. Хузин Ф. Ш. К вопросу о времени возникновения оседлости у волжских булгар // Научный Татарстан. № 4. Казань: ФЭН, 2010. – С. 114–126.
16. Шкляева Л. М. Образ птицы в декоре экстерьера сельских строений татар Среднего Поволжья рубежа XX-XXI веков // Вестник Каз. Гос. ун-та культуры и искусств № 2. Казань, 2015. – С. 261–304.

**Резное дерево в быту кочевников.
Вечное движение и седловласый ящик...**
А.А. Беккулова

Для казахов слова "жить" и "кочевать" всегда были синонимами, так как постоянное передвижение со стадами скота являлось не только образом жизни кочевника, но и основой его мировоззрения. В казахских сказках и легендах кочуют облака и птицы, Солнце и Луна, души умерших и еще не рожденных людей, только земля и деревья остаются на месте. Порой путь, совершавшийся при перекочевках, был весьма протяженным и достигал 800-1200 км в одну сторону. В назначенный для перекочевки день вставали пораньше, гасили огонь в очаге, что категорически не допускалось в другое время. Женщины приступали к разборке юрты и упаковке вьюков, которые украшались коврами, узорными войлоками, перьями (филина – үкі) и т.д. Постоянная необходимость сниматься с места позволила кочевнической культуре выработать совершенные, рациональные формы хранения и перевозки вещей. Для упаковки имущества использовались легкие, транспортабельные емкости из разных материалов – главным образом, войлока и ткани, а также кожи, шкур, дерева. Казахи широко применяли войлочные чемоданы – шабадан (от 1 до 3 метров длиной), зачехленные сундуки, мешки, сумки и футляры, особые для каждого вида утвари. Деревянной мебели у казахов было немного – шести-вешалки для одежды (адалбакан), кровати

(төсекағаш, төсағаш), изголовье для подушек (жастықағаш), стол – дастархан, жозы, да различного вида лари – сундуки.

Юрта для кочевника – это не просто дом, но микрокосм, модель мироздания. Распределение внутреннего пространства юрты обусловлено традиционным расположением вещей, установившимся на протяжении многих веков. Центральное место юрты занимает очаг (ошак), оно почитается как святое место жилища, символизирующий благополучие дома. За очагом, напротив входа, там, где смыкается мужская и женская половины, находится наиболее почетное место (төр), застилаемое красивыми орнаментированными войлоком, коврами, меховыми подстилками для гостей, уважаемых людей и хозяина. Пространство слева от «тора» (от входа справа) считалось женской половиной – сол жақ, связанной с хозяйственными заботами; а справа от «тора» (от входа слева): мужской – оң жақ. Вплотную к кереге "тора" на деревянных подставках хранятся сундуки с одеждой, поверх которых помещают свернутые ковры, войлочные чемоданы, укладывают одеяла, подушки для гостей. Слово сундүк (сандық) имеет древнетюркское происхождение и означает изделие корпусной мебели с откидной или съёмной верхней крышкой, используемое как ёмкость для хранения предметов обихода, драгоценностей и других ценных вещей. Для казаха сундук был особым предметом, поэтому его украшению придавали большое значение. Отношение к этому предмету нашло применение и с устным фольклоре. Так существует пословица: Ум подобен золотому сундуку, открывается не каждому (Ақыл – алтын сандық, адамына қарай ашылар). В казахском языке существует множество различных названий сундука по его функциональному назначению, конструкции, размерам, методам декорирования.

Сундуки, как правило, ставились друг на друга горкой (мал мала меньше). Для предохранения от сырости делали отдельные резные, орнаментированные подставки-ножки жүк аяқ (подставки под тюки – ножки для мебели). Но общее оформление композиции старались делать в едином стиле. Иногда для сундука из войлока или ткани изготавливался красиво декорированный чехол, защищавший от пыли (сандық қап, әбдіре жапқыш).

Самый большой сундук Абдре (Әбдіре) делается больше 1 метра, имеет 4 ножки и 2 ручки для переноски – ушки (кұлақ), может быть инкрустированным. 2-й сундук длиной до 1 метра, высотой 45–50 см. В старые времена для этого вида сундука ножки не делали, но сейчас все чаще изготавливают. А так как в нем хранились ценные вещи, то делались петли для замка.

Жағлан – сундук размером поменьше (см. 80, в высоту 20–30 см.), обтягивался кожей, внешне напоминает чемодан, без ножек, ручки – ушки делались из кожи, передняя часть инкрустирована.

Кебеже – ящик для продуктов. По четырем углам крепятся стойки. У кебеже застежка была простая, часто кожаная, которая просто фиксировала крышку, не давая выпасть содержимому при перекочевке.

Асадал – шкафчик, предназначенный для хранения продуктов, а также различной посуды, скатертей, салфеток. Некоторые источники Асадал обозначают как этажерку с полками, которая вешается на две планки кереге (кереге бас), где хранится посуда для кумыса. Шкафчик изначально делался цельным, позже для удобства при перекочевке стали делать разборным из 2-х частей, и его стало легче привязывать к верблюдам. Для большей комфортности при переноске есть ручки с двух сторон, как и у сундука. Само же слово Асадал состоит из двух слов: Ас (еда), адал в смысле чистый, святой, что означает «чистая еда».

Распространение чая и традиции чаепития привнесло в быт казахов определенную утварь. Традиционно казахи хранили деревянную посуду в специальных войлочных сумках – аяқ қап, вытянутых в длину и закругленных к низу. Большое распространение у кочевников получили чинакап – шыныкап (букв. "мешок для китайской чашки") – футляры для фарфоровых кесе или широких туркестанского типа чашечек – пиал, которые очень берегли ввиду их немалой стоимости. Для хранения же чая плиточного или байхового у казахов существовали специальные маленькие сундучки – шай сандық (шай сандық) – деревянные, часто на ножках с петлей и замочком. Там хранилось все, что нужно для чаепития: помимо самого чая, курта, сладостей, сахара, конфет, часто более ценные сухие продукты, такие как перец. «Если пиала горячего напитка обожгла только тело, значит, вы пили воду. Ибо чай согревает и душу», – так говорил Абай о чайной церемонии на казахской земле.

На этом перечень сундуков не заканчивается. Так как существует еще и колтықша – сумочка для подмышки. Сундучок (сандықша) – используется для хранения ювелирки. Есть еще названия шкатулок – қобди, қобдиша ...

По технике декорирования и способам изготовления также есть несколько названий – колсандық – шкатулки были резными, инкрустированными. Сүйек сандық – декорировался инкрустацией ажурными костяными пластинками, которые прибивали серебряными гвоздиками. На просторах Интернета я наткнулась на упоминание сундука, названного – “Седовласый ящик”. Владельцем сундука был казахский султан Ураз-Мухаммед. В 1598 году правитель Борис Годунов провозгласил его управляющим Касимовского ханства. После убийства Ураз-Мухаммеда в 1610 году его книгохранилище и актив были переданы царскому двору. Посреди их был окованный серебряными накладками ящик – “седовласый ящик”. В нем преобладали книжки и рукописи, относящиеся к летописи Казахского ханства периода XV – XVI веков и сохранившиеся в архивах русского царя.

Отдельно хотелось бы выделить сундуки, так называемые профессиональные, в которых хранился инвентарь мастера-ремесленника. Уже по самому названию сундука понятно, кто был владельцем этого сундука зергер сандық, етікші сандық, ағаш-шебер сандық, ұста сандық и т.д.

Да и современная жизнь пополнила словарный запас и внесла новые определения: слово копилка переводится как жинақ сандықша, сандық ақша – деньги цифровые (электронные).

Для казаха часто владение ремеслом было неотъемлемой частью повседневной жизни. Обучались ремеслам, как правило, дома, наблюдая или помогая мастеру в работе. Нередко мастера владеют несколькими видами ремесел. Практически многие мастера по обработке дерева могут изготовить как резной сундук, так и вырезать музыкальный инструмент или ожау. Резьба по дереву – один из самых распространенных видов казахского народного искусства, наиболее популярный в областях Центрального Казахстана, Алатау, северо-западных и северо-восточных районах, где имелись большие лесные массивы. В северных районах для резьбы по дереву использовали лиственные породы, особенно красную березу с красивой текстурой, черную и красную ольху, клен, орех, ясень, дуб. Дерево этих пород легко режется и окрашивается, хорошо поддается обработке. В Семиречье же сундуки, подставки, шкатулки и многие другие вещи делались из яблони, ореха и облепихи. Ножки для столов, некоторые детали каркаса юрты вырезали из сосны, осины и тополя. В южных регионах и на Сырдарье также имелся материал для резьбы по дереву – чинара, орех, туранга, тал, кара ағаш, груша, акация, джида и другие. Использовались корни и наросты на стволах березы, карагача и ореха. Их корни, особенно березы, дают при обработке красивую текстуру.

Казахские умельцы резьбы по дереву владели контурной, объемной трехгранно-выемчатой и плоскорельефной, сквозной резьбой и часто дополняется росписью. В отдельных изделиях народных мастеров, дошедших до нас, присутствуют почти все виды резьбы. Противопоставление фона и рельефного узора характерно не только для плоскорельефной резьбы, но и для ажурной. В резных изделиях орнаментальные узоры подчеркивались игрой светотени. Характерной чертой композиций является сохранение равенства площадей фона и узоров. Как и в орнаментальных композициях ковровых изделий, народные мастера в резьбе по дереву четко выделяют центральное поле, заполненное розетками, медальонами или другими фигурами, и бордюр. Основными мотивами резьбы по дереву были классический геометрический орнамент, растительные узоры. Неизменные мотивы, которые народные мастера включали в резьбу – это сердцевидные и S-образные фигуры. Орнаментальные узоры резьбы всегда гармонично связаны с формой изделия. Резьба по дереву часто дополнялась росписью. Фон резьбы раскрашивался главным образом в темно-коричневые, а узоры – в красные, зеленые и другие, яркие или светлые тона. С резьбой по дереву сочетается инкрустация фигурными пластинами из кости, которые вырезали в виде кружков, треугольников, четырехугольников и т.д. Из них на декоративной стороне кроватей, шкафов, сундуков, створок дверей юрты составлялись различные геометрические фигуры, круглыми пластинами окаймлялись края изделий. Хорошо известны пластины из кости, вырезанные в виде парных рогов барана. В резьбе широко

применялись и рога архара, сайгака, быка. Также материалом служили челюсти, ребра, некоторые трубчатые кости лошадей, коров и верблюдов. Материал накапливался в течение зимы, отбирались кости упитанного скота, как более эластичные и больше поддающиеся резьбе. Их обезжировали, отбеливали, затем разрезали на фигурные пластинки и кипятили до тех пор, пока они не размягчались, после чего их выпрямляли с помощью тисков – искиенже (іскенже). Особенно хороши пластины их верблюжьих костей, которые становились по цвету похожими на слоновую кость.

Согласно народному преданию, самые прославленные мастера резьбы по дереву происходили из племен кереев, аргынов, кипчаков, алимов, жагалбайлы и конгратов. Изделия изготавливались не только для собственных нужд, но и на продажу. Вот и сейчас казахский национальный сундук во многих регионах Республики продолжает быть востребованным в быту и является незаменимым атрибутом для приданого невесты. А дело дедов и отцов продолжают славные умельцы – Бегимбет Темир, Айдархан, Турдугулов Жалауши, Иманбаев Наги с сыновьями (Алматинская область), Махамбет Жанибек (Кызылординская область), Ауэльбеков Яхия из Шымкента, мастера из Шубаркудука, что находится под Актобе и многие другие.

Хочу отметить, что за время деятельности программы по поддержке и развитию ремесленничества в Казахстане, что начата еще в 2006 году по инициативе ФЕЦА, Общественного фонда Our Heritage, при финансовом содействии компании Шеврон и Юнеско, было проведено несколько тренингов по резьбе по дереву в Восточном Казахстане, Караганде, Кызылорде, Актау и Алматы. Эти 5-дневные тренинги дали возможность многим мастерам увидеть технику резьбы ведущих мастеров Республики, познакомиться с приемами и инструментами, которые используются в работе. Что в свое очередь дало новый толчок по повышению качеству обработке дерева и резьбы. Немало пользы приносят и образовательные поездки за рубеж на крупные международные ремесленные фестивали, где есть возможность перенять опыт ведущих коллег из других стран. Открытием для наших мастеров стала поездка в Китай на Золотой Юбилей Всемирного ремесленного Совета в город Донянг. Город, где находятся более 10 000 мастерских по резьбе по дереву, где есть многоэтажный музей посвященный резьбе из тика, где есть специальные рынки по продаже инструментов, дерева и сопутствующих материалов, просто «рай» для мастеров.

Подрастает молодое поколение мастеров, что смело, экспериментирует с формой, цветом, инструментами. Они разрабатывают собственные дизайны для изделий с традиционными функциями, делая их более адаптированными в современных интерьеры и образ жизни.

К ним относятся; Алмас Мустафаев, Мадияр Жапабаев, Берикбол Молдабеков, Нуржан Орынбасаров, Миншарипов Даурен. И этот список можно смело продолжать.

Уфимские ворота. Искусство архитектурной резьбы в творчестве ремесленников – столяров и плотников в деревянном зодчестве Уфы XIX – нач. XX в.

А.Г. Янбухтина

У излучины трех рек, на крутом берегу Агидели раскинулась старая часть города Уфы. Резное кружево деревянных построек, кованых железных, литых чугунных ворот и оград, узорных дымников и водосточных труб создавали в прошлом архитектурно-художественный облик города, сложившегося на протяжении более трех веков и до начала XX века во многом сохранявшего характер посада.

В глубинах дворов, в зелени благоухающих садов, за высокими тесовыми воротами, еще в недавно минувшем столетии двадцатом скрывались дома с мезонинами, с высокими и открытыми балконами, непременно обращенными в сад. Мотивы и образы старой Уфы, прежде всего высокие, монументальных форм ворота, за которыми скрывался некий особый мир, изолированный от внешней среды, наводил на мысли о таинственности, загадочности частной жизни его обитателей, некогда глубоко провинциального с патриархальным укладом жизни одного из купеческих городов на Урале, в России. В художественно-образной структуре города, среди многочисленных элементов и мотивов в архитектуре прошлого особое место принадлежало деревянным резным воротам в единстве, вместе с калитками. В жизни каждой отдельной усадьбы, всей улицы и даже города в целом, они играли важную практическую и художественно-эстетическую роль. Высокие, глухие, массивные, часто с элементами ажурной резьбы, они были призваны, прежде всего, изолировать жизнь двора от внешнего мира. Отсюда их прочные, устойчивые, конструктивно отработанные формы, сложившиеся под влиянием их охранительной (заградительной) функции. Отсюда – система различных запоров, задвижек, защелок, вертушек, изобретательно самозакрывающихся конструкций, чаще всего кузнечной работы, нередко имеющие художественно продуманные решения.

Ворота – вход, начало, "запав" усадебной постройки и двора. Потому именно в его облике читаем, в первую очередь, те художественно-стилистические черты, которые затем получили развитие в характере самого дома и группирующихся вокруг него построек. Ворота – лицо дома. В нем воплощен хозяйственный взгляд и художественный вкус владельца дома.

Одновременно закреплено (конечно же, средствами искусства) его социальное положение и значимость в обществе. Потому были богатые и скромные ворота, большие и маленькие, выразительные и наоборот – малопримечательные. Следовательно, можно говорить о социальном, многослойном семантическом содержании художественно-образной структуры ворот.

Ворота – часть архитектурной застройки города. Они играли важную роль в его планировочной структуре как градостроительный элемент. Каж-

дый дом и двор обозначены воротами. Соединяясь с заборами и оградами, выходящими на "красную линию", выстраиваясь, все вместе, в единую строчку, они завершают в целом систему улиц, в которой ворота играют чаще всего роль доминанты, активной монументально-декоративной формы.

Стоит себе мысленно представить улицы, с которых исчезли бы ворота с калитками и заборами, как перед нами откроется картина с хаотически разбросанными дворами, хозяйственными и прочими постройками на склонах и кручах оврагов. В условиях сложного, изрезанного рельефа города Уфы, сложившаяся система планировки улиц была наиболее приемлемой и даже совершенно необходимой. Ворота с заборами придавали городу облик регулярности, организованности, а каждому двору и усадьбе – характер замкнутости и уединенности. Еще одну существенную функцию выполняли ворота в структуре городской застройки: обозначая границу, предел между личной и общественной территорией, частной и общественной жизнью.

Композиционные приемы и конструктивные решения уфимских ворот в целом аналогичны традиционным формам русских ворот, но их декоративно-художественные особенности во многом самостоятельны и несут черты местного деревянного зодчества. Конструктивную основу ворот и калиток составляют врытые в землю мощные столбы, на которые навешиваются полотнища, створы ворот. Столбы, вращаясь в землю, чаще всего расширяются книзу подобно контрфорсам. Часто к их основаниям наращиваются короткие, крепкие столбы – подпоры для наибольшей прочности конструкции.

Формы перекрытия ворот имела несколько вариантов. В простейших случаях воротные столбы, вместе с примыкающей к ним калиткой, перекрываются одним длинным, толстым бревном. Это были самой старой, простой формой ворота. В других: ворота вместе с калиткой, перекрыты единой, общей двухскатной крышей. Позже, в начале XX века, стали отдельно закрывать кровельным железом и ворота, и калитку и даже верхушки опорных столбов. Такой прием завершения композиции сильно напоминает раскреповки карнизов в классической ордерной архитектуре и, вероятно, появились не без влияния последней.

Композиция таких ворот всегда симметрична: в центре – сами ворота, а с двух сторон ее замыкают две одинаковые калитки. Одна из них примыкает прямо к дому, или, если сказать точнее, к его крыльцу, выполняя свое прямое назначение – вход во двор. Другая, наглухо зашитая досками с тыльной стороны – была ложной. Она обрела характер уютной, укромной ниши. В нее прочно врезалась широкая доска и получалась лавка, скамейка – излюбленное место отдыха и посиделок по летним вечерам, в теплое время года в общении с соседями, жителями своей улицы, особенно пожилых людей. Детям здесь было удобно встречаться и играть, рассаживая на скамейке кукол, раскладывая игрушки, даже прямо на траве, вдоль забора. А по обеим сторонам улицы – зеленые лужайки, трава –

мурава. Кроме того, в композиции ворот две боковые калитки подчеркивают ее симметричность, придавая равновесие массам, объемам, усиливая масштабность, внушительность, монументальность ворот.

И все-таки вторая калитка была функционально – полезной. В нишу прочно врезалась широкая доска и она становилась удобной скамейкой – излюбленным местом отдыха и посиделок по летним вечерам, в теплое время года, общаясь с соседями – жителями своей улицы. Особенно необходимые для пожилых людей. Детям здесь было удобно встречаться и играть, рассаживая кукол, раскладывая игрушки на скамейке и прямо на траве, вдоль забора. А по обеим сторонам улицы – зеленые лужайки, трава-мурава.

Способы художественного решения ворот были различными. Наиболее простой, когда полотнища ворот остаются гладкими, без каких-либо декоративных элементов. Их художественная выразительность складывается за счет традиционно-сложившейся формы ворот, выверенности ее пропорций по отношению к параметрам дома, привычной узнаваемости ее силуэта, а также благодаря хорошо выструганному тесу и добротности самой конструкции ворот, придающая им характер монументальной, устойчиво – замкнутой формы.

По орнаментально – декоративному решению можно выделить два основных типа ворот: оформленных методом сквозной, пропиленной, ажурной резьбы и способом, так называемого, «глухого» наложения декора на деревянную плоскость, широко используя при этом столярную систему филенок – «вязка филенками», как называли сами мастера, или «филенчатая отделка». Конструктивного и художественного решения другого типа ворот составляет оформление их филенками – «вязка с филенками», как называли сами мастера или «филенчатая отделка». Скрепив доски, затем, связывая их с помощью филенок в целостно-единую форму, возникает естественный «древесный» рисунок узора «в елочку», «в ромбы», «в квадраты», ритмично организуя дощатую поверхность, выразительно подчеркивая форму ворот.

Используя систему филенок, мастера условно «подражали» каменному зодчеству в целом, несколько стилизуя их под городскую каменную архитектуру. Например, столбы ворот тракуются как пилястры, а проемы ворот и калиток – как арки. В целом их художественно-образный характер ассоциируется с мотивами классической ордерной архитектуры. В провинциальном деревянном зодчестве XVIII – начала XX веков, в постройках купеческих домов и усадебных построек они были широко распространены.

Среди ворот, оформленных в накладной технике декора, излюбленный орнаментальный мотив изображен в виде круга, огромной розетки. В народном творчестве он получил поэтическое название «солнышко». В космогоническом мировидении – «солярный знак», «колесо жизни» – самый выразительный и запоминающийся в художественном оформлении ворот. Круг, составленный из деревянных клиньев и набитый на гладкий тес, в филенчатом обрамлении, почти полностью занимают створы ворот и калиток. В архитек-

турном решении ворот возникает внушительный, статично-замкнутый образ фасада усадьбы. «Мой дом – моя крепость». В нем прочитывается все многообразие функционального назначения ворот, вместе с заборами, ограждающими усадьбу. Они играют заметную роль в системе художественно – эстетической организации пространства улицы, влияли, таким образом, на облик самого города.

Хороши, нарядны дома и ворота в убранстве кружев ажурно-пропильной резьбой. В прозрачной, легкой прорисовке узора выразительно звучит его лирико-поэтическая интонация. Затейливость, прихотливость традиционного архитектурного декора в оформлении фронтонов, наличников, карнизов, крылец останавливает взгляд, очаровывают. Запорошены ли они зимой снегом или по веснам погружены в фиолетовость благоухающей сирени, в божественную белизну вишневых, яблоневых садов, или в золото осени, вдохновенные творения народных мастеров живут в гармонии, в неизменном единстве с самой природой.

Ворота со сквозным ажурным декором, нарядностью убранства и самого дома, сложностью, трудоемкостью исполнения работ были заметными в системе улиц. А лучшие из них создавали образ самого города, являясь его достопримечательностью, отразив и закрепив, таким образом, талант народных мастеров – плотников, резчиков в истории города.

Здесь следует остановить внимание на национальном характере уфимской домовой резьбы. Речь идет не только о безупречности технического исполнения работ. В языке орнамента закреплены жизненно-важные символы, знаки, сложившиеся глубинах истории. В душе мастеров еще пульсируют образы своей кровной культуры, сохраняя, может быть, неосознанно, связь времен, как проявление внутренней культуры народа. В лучших воротах, ведущих в дом, усадьбу выражена идея монументальности, торжественности, величия художественного образа. Он подобен силе воздействия храма.

В уфимской домовой резьбе преобладают закругленные, крючкообразные и спиралевидные мотивы – завитки, развитие которых можно проследить в многовековом орнаментальном творчестве башкир – тюркоязычных мусульман. Например, в искусстве аппликации с национальным названием «кускар», в искусстве войлока и кошмавалаяния, в традиционной народной вышивке. Вариативность этих мотивов – бесконечна. Своими корнями такие узоры восходят к искусству скифской цивилизации – Великой Степи (5 – 4 вв. до н. э.) гигантского пространстве Евразии, где формировался, в числе других народов, прапрабашкирский этнос, закладывалась его исконная культура.

Башкирия расположена на Южном Урале, в приграничье Европы и Азии, "там, где Азия встречается с Европой". Ее столица Уфа, как и соседний город, Челябинск (Чилиаби), далее – город Астрахань возникли некогда как города – форпосты на восточных рубежах Российской империи и служили перевалочным пунктом на пути с Востока на Запад, связывая в

единое гигантское пространство Евразийскую степь, по которому проходил и Великий Шелковый Путь. Здесь складывались у башкир свои, местные особенности культуры.

Архитектурная резьба старинных уфимских домов по художественной стилистике сходна с художественной резьбой домов в соседнем Челябинске, как признак общей культуры региона. На пролегающем здесь отрезке пути Сибирского тракта, сохранилась «Татарская улица», где в прошлые века были построены торговые лавки, частные дома, знаменитая Белая мечеть, оформленные аналогичной резьбой, родственной или близкой к уфимской. Челябинск, в основе своей, с прошлых веков, русский, уральский город. Но в развитии его культуры оказывали влияние жители соседних казахских степей. И орнаментика «татарской» архитектурной резьбы» складывалась под воздействием культуры, живущих здесь татар, башкир, в прошлом кочевников и полукочевников – тюркоязычных мусульман, испытывая соприкосновение с традициями широкого ареала восточного мира, сами являясь ее носителями.

Но под натиском урбанизации – современного градостроительства богатая резьба в деревянном зодчестве в культуре Башкирии, всего Южного Урала, начиная, примерно с 70 -х годов минувшего столетия, на глазах исчезает. Сносу подвергаются старинные дома, строения, резные ворота, фронтоны и наличники, давно ставшие реликтовой ценностью. Сохранились частично, лишь единицы домов, как памятники архитектуры. Фотографии, представленные в данной статье, сняты в 80-е годы фотохудожником В. М. Шибяевой совместно с автором данной статьи и были опубликованы в журнале ДИ СССР (1984, № 2) под грифом SOS – просьба о спасении.

Но, надо сказать, что радетели старины, из ряда чиновников, возлагают надежды на воссоздание утраченных памятников в виде копий с лучших исчезнувших образцов – новодел. Вплоть до создания в Уфе на их основе Музея деревянного зодчества. Но в результате таких действий памятники не получатся. Получатся реплики, совершенно ложный, порочный метод, недопустимый с историко-научных позиций и вообще здравого смысла. Чтобы сооружение обрело значение памятника, свое значение и смысл, ему необходимо пройти испытание временем, прожить, отведенное судьбой, историческое время, может быть, даже эпоху.

УДК: 74 (745.511)

Крымскотатарское искусство художественной обработки древесины: традиции и современность

Н. М. Акчурина-Муфтиева

В статье раскрываются традиционные виды художественной обработки древесины, техники и материалы, используемые в изготовлении элементов отделки архитектурных деталей (свесов крыш, потолков, колонн балконов, ажурных решеток), предметов быта (люльки, подставки, сундуки, столики, полочки, зеркала, туфли-ходули) и др. в XVIII–XIX вв. у крымских татар. Рассматривается современное состояние промысла, творчество отдельных мастеров-резчиков, работающих в национальных традициях, пути дальнейшего развития промысла, базирующегося на органичном использовании древних художественных традиций и способствующего формированию национальной архитектуры и дизайна.

Ключевые слова: крымские татары, художественная обработка и резьба по дереву, традиции, современность, мастера.

The art of woodcarving of the crimean tatars: traditions and modernity

N.M. Akchurina-Muftieva

This article defines traditional Crimean Tatar types of woodcarving, techniques and materials, used when producing finishing elements of architectural construction materials (eaves, ceilings, balcony columns, openwork grates), household items (cradles, stands, trunks, tables, shelves, mirrors, stilt shoes, etc.) in the 18th-19th century. It considers the modern state, artwork of individual carvers, working in keeping with national traditions, further industry development trends, based on the organic use of ancient artistic traditions and contributing to the formation of national architecture and design.

Keywords: Crimean Tatars, artistic processing and woodcarving, traditions, modernity, craftsmen.

Декоративное искусство крымских татар является сложной системой. В нем отражаются художественное мировоззрение народа, его творческая практика на том или ином историческом этапе развития, раскрываются процессы этногенеза, особенности быта, культуры, религии. Это искусство восходит к изделиям народных мастеров из крестьянской среды и к творчеству ремесленников города, а также к произведениям профессиональных художников.

К самобытным ремеслам с богатыми традициями крымских татар наряду с вышивкой, ткачеством, резьбой по камню, можно отнести и художественную обработку древесины. Когда-то это искусство было очень популярно в Крыму. Наличие лесов в Крыму естественным образом послужило использованием древесины в качестве природного материала для

изготовления отдельных деталей архитектурных элементов жилища, бытовых предметов, элементов декора интерьера. Мастера прошлого широко использовали пластические качества древесины в создании изделий различных по назначению, форме и фактуре. «При ханах в Крыму была распространена резьба по дереву и инкрустация. Резные потолки <...> украшают старинные городские дома...» [1, с. 91].

Большая выразительность и национальный колорит архитектурных построек, в частности жилища, достигались за счет использования деревянных резных деталей. Часто простой объем жилого здания «обогатился» за счет пристраиваемой к нему «изыщной» двухъярусной галереи, образованной тонкими деревянными колоннами с капителями, несущими резные лучковые арочки. Этот архитектурный прием был достаточно широко распространен в крымских постройках XIX в.

Другим выразительным акцентом архитектурной композиции являлось оформление широких свесов кровли резными деревянными планками. Как отмечал П.В. Никольский, во времена Крымского ханства вошли в моду (по типу турецких) черепичные крыши со свисающими широкими закругленными на углах навесами (сачакь), для защиты глиняных стен домов от дождя и создания дополнительной тени в жаркое время года. Такие свесы, как правило, подшивались деревом и украшались тонкими деревянными резными планками в виде геометрического узора [2, с. 15]. Более широкий спуск крыши служил навесом над галереей и опирался на колонки с резными капителями.

Аналогичная техника использовалась в конце XVIII – начале XIX века в оформлении потолков домов зажиточных граждан. Подшитый потолок, окрашенный, как правило, голубым или оранжевым цветом с участками белого, оформлялся деревянной аппликацией из полукруглых и фигурных, черного либо позолоченного цвета планок, создававших геометрический сетчатый, звездчатый или цветочный узор. В центре потолка часто размещался также деревянный плафон-розетка с расходящимися от него лучами рельефного геометрического орнамента. Резные потолки выполнялись из прочных пород дерева, чаще всего – ореха, и инкрустировались липой. Старинные городские дома с подшивными потолками сохранялись еще в начале XX века в Бахчисарае и Евпатории. Ныне в интерьерах Бахчисарайского музея использованы при реконструкции городские потолки из старых татарских домов. Подобные потолки выполняли и в мечетях, с той лишь разницей, что плафон был больше размерами и богаче орнаментирован. В орнаментальных мотивах, сложных с помощью резных планок, прослеживается сочетание мотивов османской эпохи с приемами более древними, связанными с орнаментикой Персии [3, с. 166].

В XVIII–XIX вв. в архитектуре домов зажиточных горожан окна, ниши и балконы часто закрывались декоративными ажурными решетками кьафес. Резные решетки выполнялись из маленьких плоских дранок, скрепленных между собой при помощи пазов и других соединений без

использования гвоздей, перпендикулярно или диагонально прибитых в выемках рам. Происхождения они турецкого и чаще всего употреблялись в женских отделениях частных домов, обеспечивая проникновение в жилище потока свежего воздуха, защиту от палящего солнца, и в то же время, позволяя обозревать окрестности, оставаясь невидимыми прохожим. Къафесы также украшали ниши внутри помещений, использовались в качестве раздвижных ширм.

Деревянные предметы быта выполнялись токарями и сундучниками в цеховых организациях «бешички ве сандыкчи», имевших собственный устав. Некоторые из этих мастеров были одновременно резчиками и инкрустаторами, а также осуществляли различные художественно-технические работы по отделке жилищ состоятельных граждан. В XVII–XVIII ст. во внутреннем убранстве домов татарской и караимской знати использовалась деревянная отделка, резьба, позолота и роспись, выполненная с исключительным мастерством и художественным вкусом.

Подробное описание декоративной отделки парадной комнаты в бывшем доме Бакши из Карасубазара дает Б. Н. Засыпкин: «...стена имеет деревянную декоративную отделку, начиная с двери, далее следует шкаф с полками, ниша размером 2,94 x 1,09 м, помост, который от пола возвышался на 0,54 м. Просвет ниши был обрамлен фигурными къафесами. Над дверью и нишей на высоте 2,42 м шла полочка из одной доски с фигурным профилем... Промежутки между окнами украшены декоративными арками с живописью на гофрированной поверхности... В добавление ко всему этому декоративному убранству стен нужно добавить, что все декоративные деревянные части раскрашены живописью (по-видимому, яичной) цветочным орнаментом» [3, с. 164].

Художественные работы по дереву использовались не только в отделке наружных элементов жилища, но и в помещениях. Внутренний ансамбль интерьера дополняли различные бытовые предметы из дерева: детские люльки-качалки бешик, специальные подставки под обеденные блюда сини, сундуки из орехового дерева и сундучки для мелочей, многогранные столики курсю и всевозможные мелкие предметы обихода (зеркала, навесные полочки для ложек и т. п.). Сундуки, шкатулки, столики, подставки под Коран украшали широко распространенной в XVIII–XIX ст. инкрустацией костью и перламутром. Инкрустированные белой и черной костью деревянные туфли-ходули налын (у степных татар – табылдырыкъ), выполнялись, как правило, из черного тополя [4], считались особенно нарядными и часто преподносились в качестве дорогого подарка. С середины XIX века получает распространение инкрустация изделий деревом светлого тона. Так украшали небольшие сундучки-шкатулки садефли-сандыкъ, ручные зеркала, столики курсю.

Особую группу бытовых предметов из дерева составляли выполненные токарным способом, детские люльки и подставки под обеденные блюда сини. Собранные из выточенных элементов, окрашенных в крас-

ный, синий, зеленый цвета, изделия создавали образ яркого современного самобытного художественного произведения народного искусства. Такие изделия изготовляли ремесленники-токари. Об изделиях токарей, посетивший Крым в середине XIX в. Г.И. Радде писал: «Кроме многих небольших деревянных вещиц, они (токари-ред.) устраивают колыбели из нескольких палочек, перпендикулярно укрепляемых обоими концами в две горизонтальные скругленные деревянные доски. Доски и палочки бываюи украшены различными фигурами, красятся сухими минеральными красками и натираются маслом. Главный предмет работы токарей составляюи чубуки, из которых самые простые от 1 до 1,5 ф. длины выделяются из крымского прямого орешника и стоят 0,5 до 1 копейки серебром. Лучшие чубуки делают из черешневого дерева, и они стоят, смотря по длине, от 2 до 6 рублей серебром» [4, с. 61].

В начале века производсто резной деревянной мебели и других изделий еще сохранялось в Бахчисарае, однако, значительно сокращается, не выдерживая конкуренции с фабричным товаром. Сохраняется лишь изготовление инкрустированных многогранных столиков, досок и ножей для хлеба, скалок, детских люлек, игрушек и некоторых других предметов обихода. Получает большее распространение роспись деревянных изделий.

К концу XIX в. в Крыму татарские токари и мастера-резчики по дереву использовали для работы местные породы древесины бука, дуба, сосны, черного тополя, орешника, можжевельника, черешневого и тутового деревьев. Для украшения и отделки изделий применяли техники резьбы, полировки, инкрустации, перламутровой насечки, раскраски сухими минеральными красками, натирания деревянной поверхности маслом, расшивки рейками и др.

В настоящее время в Крыму декоративное искусство крымских татар живет и развивается на основе духовного наследия народа. Сегодня старинный народный промысел на полуострове – резьба по дереву – вновь возрождается усилиями немногих мастеров. Актуальность проблемы возрождения и развития данного вида искусства продиктована целью сохранения и бережного отношения к национальным истокам и традициям крымских татар, использования их в современной практике архитектуры и этнического интерьера, содействия развитию искусства, базирующегося на органичном использовании многовекового опыта народных мастеров.

В настоящее время в Крыму художественной обработкой и резьбой по дереву в крымскотатарских традициях занимается всего несколько мастеров. Потомственным мастером художественной обработки дерева можно назвать Али Бекирова, который, вероятно, унаследовал природный талант своих предков «копчекчи» (колесник), занимавшихся в старину на протяжении многих лет изготовлением деревянной утвари и колес для различных повозок. Сочетание природного таланта, наследственности и художественного образования (Республиканское художественное училище им. П. Бенькова, Московский полиграфический институт, отделение графики) послужили рас-

крытию мастерства Али Бекирова не только как художника и мастера, но и педагога. В последние годы главным увлечением (кроме основного рода деятельности – художественный постановщик крымскотатарского театра) и направлением его художественной деятельности стала резьба по дереву. Он успешно возрождает старинные приемы обработки дерева и знает о них все: время и способы заготовки материала, совместимость пород в одном изделии, процесс выдержки древесины для достижения необходимого оттенка, инструменты для различных видов обработки, способы изготовления различных изделий. Своими обширными познаниями технологии изготовления деревянных изделий – ручек для ножей, колыбелей степного, центрального и южнобережного Крыма, предметов быта, традиционной женской обуви «налын», колес для арб, он делится с учащимися школ, мечтая о создании специальной мастерской для передачи молодежи ремесла художественной обработки дерева. Доминантой последней выставки Али Бекирова явилась резная колыбель «Алтын бешик» (золотая колыбель) для новорожденного, название которой символизирует исток возрождения народа, его искусства и обычаев, связь поколений и силу народных традиций. В эту работу художник вложил все свое мастерство, душу и любовь к народному искусству, соединив в нем практичность пользы и красоту. В своем интервью он рассказывает: «И я, и мои братья, все мы выросли в таких колыбелях, они очень удобны и для кормящей матери, и для младенца. Здесь учтены все нужды малыша <...>. Кроме того, колыбелька красива и изящна. Обычно мастер, исполняющий такую важную работу, сам подбирает для изготовления специальные породы дерева, в частности – гибкий и прочный фундук. А в резных торцах сделаны специальные «гнездышки для ангелов», которые будут охранять малыша. То есть, колыбель, помимо своего прямого предназначения и красоты, служила еще и оберегом. И в этом я тоже вижу продолжение наших прекрасных традиций» [5].

Будучи практиком и теоретиком, Али Бекиров собрал обширный материал по технологии обработки, изготовления, а также профессиональной терминологии художественной обработки дерева у крымских татар, подготовил рисунки, рабочие чертежи, пояснения к ним для того, чтобы в печатном издании поделиться своим опытом с начинающими мастерами.

Талантливым, творческим и наиболее плодотворным крымскотатарским мастером художественной деревообработки на сегодня в Крыму является Эмин Таймазов. В его творческой копилке малые архитектурные формы (ворота, беседки), предметы быта, сувениры, резные, инкрустированные, украшенные крымскотатарским национальным орнаментом, все, что может сегодня украсить и придать национальный колорит современному жилищу. С детства он рос в творческой семье, где мама прекрасно шила и моделировала одежду, сестренка замечательно рисовала и занималась музыкой, а отец – мастер по изготовлению деревянных деталей для охотничьих ружей, много занимался с ним выжиганием, выпиливанием и вырезанием по дереву. В их окружении было много художников и мастеров. Художественная школа,

училище искусств и, наконец, высшее художественное образование в Крымском инженерно-педагогическом институте сформировали художника-мастера, профессионала декоративно-прикладного искусства.

«Дерево – это удивительный материал – природный полимер. Работая с деревом, как будто пашешь, сеешь и жнешь. И конечно, насыщаешься плодами своего труда! Это гармоничный, живой материал. Дерево – партнер в работе – всегда есть место творческому выражению самого материала. Оттого и сохраняется интрига – ждешь, как же будет выглядеть изделие по завершении работы. Ждешь, что же продемонстрирует на этот раз дерево – твой соратник по труду!» [6] – говорит художник. Поэтому изделия, выполненные руками Эмина, всегда согреты огнем души, по-домашнему уютны, излучают мягкость, теплоту, приносят праздничное настроение в повседневную жизнь. Прежде чем начать вырезать какое-либо изделие, Эмин кропотливо и тщательно изучает его историю, традиции и технологию изготовления. В работе он использует различные породы деревьев: дуб, бук, клен, сосну, ясень, ольху, липу, грушу. Но особо любимым является орех. Наряду с традиционными столярными инструментами, специфическими резцами и электромеханизмами, Эмин пользуется и инструментами изготовленными самолично вручную.

Многогранные столики, стульчики, подставки для книг и Корана, столики для игры в нарды, различные шкатулки, полочки, сундучки, коробочки, колыбели, деревянная посуда, обувь, ширмы и другое, художник выполняет в соответствии с традициями, привнося в художественный образ национальный колорит и современные технологии декора. Изделия, украшенные традиционным и стилизованным орнаментом, отражающим крымскотатарскую символику, выглядят нарядно и празднично. Многообразие техник – роспись, плоская, рельефная и сквозная резьба, инкрустация, сочетание различных пород дерева, придают особый колорит, индивидуальность и неповторимость каждому изделию. Работы мастера завоевали широкую известность в Крыму и пользуются спросом, так как последнее время большую популярность приобретает организация современного интерьера в этническом стиле. В последнее время Эмин задумывается над созданием большой и просторной мастерской, в которой мог бы обучать учеников, передать свое мастерство подрастающему сыну.

Хотелось бы отметить также работы Максудова Рустема, отличающиеся богатым национальным растительным орнаментом в технике объемной резьбы. В основном это декоративные многогранные столики, шахматы, нарды. Несмотря на ограниченные физические возможности и отсутствие художественного образования, Рустем создает уникальные произведения, позволяющие бесконечно долго любоваться их красотой, изяществом форм и декора. Ему принадлежит инициатива создания объединения инвалидов желающих обучаться и зарабатывать средства к достойному существованию собственным трудом.

Таким образом, сегодня в Крыму медленно, но неуклонно растет популяризация традиционного крымскотатарского искусства художественной обработки древесины, использование художественных изделий в национальном стиле для создания современного этнического интерьера, что свидетельствует о востребованности и перспективности развития этого вида ремесла. Дальнейшее изучение традиционного наследия крымских татар будет содействовать развитию национальной архитектуры и дизайна, базирующихся на органичном использовании древних художественных традиций.

Список литературы

1. Крымские татары: Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре.– Симферополь: Доля, 2005.– 568 с.
2. Никольский П. В. Бахчисарай. Культурно-исторические экскурсии / П.В. Никольский. – Симферополь: Издание Крымохрис, 1924. – 92 с.
3. Засыпкин Б. Н. Памятники архитектуры крымских татар / Б.Н. Засыпкин // Крым. – 1927. – № 2(4). – С. 113–168.
4. Радде Г.И. Крымские татары / Г.И. Радде // Вестник имп. Русского географического общества. – 1856–1857. – № 6, Т. 18–19. – 330 с. (Оттиск).
5. Бородина Е. Бекиров Али. В его руках дерево словно поет / Е.Бородина. – Электрон. Дан. – Режим доступа: <http://franco.crimealib.ru/proekty/khudozhnik-v-biblioteke/bekirov-ali.html>
5. Усеинова Г. Ваяние из дерева – романтика форм и красноречие орнаментов / Г.Усеинова // Голос Крыма. 03.08.2015. – Электрон. Дан. – Режим доступа: <http://goloskrimanew.ru/vayanie-iz-dereva-romantika-form-i-krasnorechie-ornamentov.html>

Иллюстрации



а



б



в

Илл. 1. Деревянные резные детали в архитектурной отделке крымскотатарского жилища XVIII–XIX вв. а) капитель резной колонны; б) подшитый деревом и украшенный деревянными резными планками свисающий навес крыши сачакъ; в) фрагмент фигурной решетки кьафес. БИКЗ



а



б

Илл. 2. Колыбель для новорожденного.

а) Бешик. Работа токарей Бахчисарая. XIX в. БИКЗ; б) Али Бекиров. Алтын бешик. 2014 г.



а



б



в



г

Илл. 3. Предметы быта XVIII–XIX вв. БИКЗ. а) шкатулка садефли-сандыкъ, инкрустированная деревом светлого тона; б) инкрустированные костью туфли-ходули налыны; в) сборная из точеных элементов подставка под обеденное блюдо сини; г) инкрустированный костью многогранный столик курсю



Илл. 4. Работы Таймазова Эмина



Илл. 5. Работы Максудова Рустема

УДК 745/749

Искусство резьбы по дереву в Азербайджане: история, традиции и современность

К.М. Алиева

В статье речь идет об искусстве резьбы по дереву в Азербайджане. История этого вида искусства своими корнями уходит в раннее средневековье. Традиционно все технологические способы, применяемые во многих странах мира – сквозная, прорезная, глухая, геометрическая, накладная, объемная, контурная, рельефная резьба и инкрустация использовались также и азербайджанскими мастерами. В статье описываются и анализируются художественное своеобразие отдельных памятников, исполненные из различных пород дерева. В Азербайджане особенно широко была развита сквозная резьба, заполненная различными цветными стеклами, которая называется «шебеке». Один из оригинальных памятников XVIII века – Дворец Шекинского хана имеет нестандартную композиционную структуру главного пятичастного фасада, которая имеет сплошное витражное окно с ажурной шебеке. Традиция художественной обработки дерева, продолжается в Азербайджане и по сей день. Мастера и по ныне используя технику глухой, накладной резьбы изготавливают различные декоративные предметы, украшают музыкальные инструменты, нарды и шахматные доски.

Ключевые слова: резьба, дерево, инкрустация, трон, бочка, археология, деревянные ложки, музыкальные инструменты, Тебризские мастера, Шах Исмаил Хатаи.

Wood carving art in Azerbaijan: history, traditions and modernity

K.M. Aliyeva

In the article the art of wood-carving in Azerbaijan is spoken about. The roots of this art run deeply in early midcentury period. Archeological excavations prove that artisans in that time created different things for everyday life and religious objects from wood. While creating them, artisans always tried to decorate them by different ornaments and put on their surface zoomorphic motives. One of such

things, of tub form was found while archeological excavations in Mingachevir. Traditionally, all kinds of technological means, used in different countries of world, such as through, cutting, blind, geometrical, way-bill, volumetric, contour, relief carving and incrustation, were used by Azerbaijani artisans also. In the article, artistic singularity of separate monuments, made from different species, e.g. oak, beech, pear tree, nut wood and others are described. In Azerbaijan through carving, filled by different colored glasses, called “shebeke” was developed very highly. One of most original samples of XVIII century national architecture is Shaki Khan Palace. The main façade of palace is of substandard composition structure. That facade consists of five parts and its compact, stained glass window is decorated by open-work “shebeke”. Ornamental geometrical pattern of “shebeke” and its colored glasses harmonize with ornamented flatness of plaque, which divide facade. The traditions of artistic wood carving are continued in Azerbaijan nowadays also. Artisans, using the technique of blind and way-bill carving, made different decorative things and decorate musical instruments, nards and chessboards.

Keywords: carving, wood, incrustation, throne, tub, archeology, wooden spoon, musical instruments, cradle, Tebriz artisans, Shah Ismail Khatai.

Азербайджан имеет богатую флору. Согласно исследованиям специалистов, до начала XX века в Азербайджане площадь лесного покрова составляла 1213,7 тысяч гектаров. В наших лесах произрастает 450 видов деревьев и кустарников. Всем известно, насколько важны леса для жизни человека. Именно леса, зеленые насаждения защищают землю, водоемы, дороги, жилые участки, от вредного воздействия различных негативных факторов, позитивно влияют на климат, уменьшают воздействие сухих теплых ветров, ослабляют испарение и предупреждают экологические катаклизмы. С этой точки зрения, самая большая значимость деревьев заключается в том, что в течение одного года поглощая на одном гектаре 10-20 тонн углекислого газа, они вырабатывают взамен большое количество кислорода. Один гектар лесных насаждений поглощает восемь килограммов углекислого газа в час, что равняется объему углекислого газа, который выдыхает 200 человек. В настоящее время, деревья являются незаменимым материалом не только для создания произведений искусства, украшающих жизнь людей, но и как источник кислорода, столь необходимого для людей, страдающих от недостатка чистого воздуха. Возможно, все сказанное выше и не имеет непосредственного отношения к теме нашей конференции, однако неоспоримым является факт, что зеленые насаждения, леса занимают первое место среди природных факторов, сохраняющих здоровье человека.

Флора Азербайджана представлена самыми редкими растениями и деревьями. Для изготовления деревянных изделий чаще всего употребляются железное дерево, дерево грецкого ореха, дуб, сосна. В национальной архитектуре Азербайджана навесы, декор веранд, различные столбы, колонны и подпорки, окна, двери, в быту – чепраки, прялки, чесалки, ков-

роткацкие станки веками производились именно из дерева, посредством несложных инструментов.

Древесина используется также для изготовления бытовых предметов, таких как кадки, корыто, ложки, бочки. Кроме того, дерево является основой каждого музыкального инструмента. Наконец, многие предметы, веками используемые в быту азербайджанцев – столы, сундуки, детские колыбели, сёдла, ружейные приклады – также изготавливались из дерева.

Дерево играло значимую роль в быту терекеме – кочевых племен азербайджана, занимающихся овцеводством. Их жилища, называемые «алачуг», состояли из прутьев дерева граната и кизила. Лохани для воды, тазы для теста, «нехре» – маслобойки, ложки и небольшие миски также были деревянными. Т.о. употребление древесины в быту, в повседневной жизни способствовало формированию нового направления в декоративно-прикладном искусстве – художественной резьбы по дереву.

В Мидии, являвшейся одним из древних государств Азербайджана деревянные изделия широко применялись еще до нашей эры. Древнегреческий историк Геродот, описывая дворец правителя Мидии Дейока в городе Экбатана, упоминает установленные здесь деревянные колонны из кедра и кипариса, покрытые золотом. Во время археологических раскопок, проводимых в Мингячевире, была обнаружена деревянная утварь, деревянные бочки, что доказывает широкое применение дерева еще до нашей эры. (рис. 1)

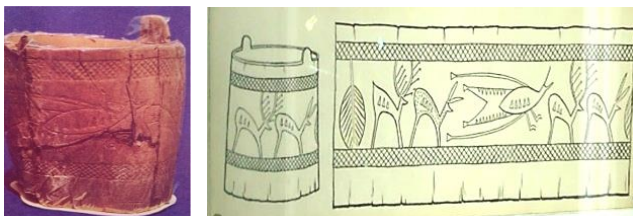


Рис.1. Деревянная бочка. III–VII вв. Мингачеур. Азербайджан. Обнаружен археологом С. Газиевым (Зарисовки также сделаны С. Газиевым).
Из коллекции Национального музея истории Азербайджана

Вместе с тем, наличие на этих предметах быта геометрического и растительного узора, выполненного способом поверхностного нанесения, изображения птиц и животных доказывает достаточно высокий уровень развития искусства орнамента. Так, узоры на одной из бочек видны достаточно ясно и выглядят очень лаконично. На округлой поверхности бочек узоры также расположены сферически. Вокруг горловины и в части, ближе к тулову бочки выполнена опоясывающая кайма, которая формируется двойным горизонтальным сеточным узором.

В центре тулова бочки внимание привлекают изображенные в профиль, друг за другом четыре лани, и стилизованная летящая птица. Повтор изображений создает ритм и динамику. Листья, дополняющие раппорты в общей

композиции, представлены анфас и в более реалистической манере. В целом, в государстве Манна (древнее государство Азербайджана, конец III тысячелетия до н.э.), т.н. «зооморфный стиль» играл ведущую роль. Не случайно, русский ученый П. Луконин опираясь на серьезные факты, доказывает, что «зооморфный стиль» в иранском и скифском искусстве был заимствован именно из искусства Манны. Вот он что пишет: «Цари государства Манна принимали активное участие в политике, вмешиваясь в борьбу Ассирии, Урарту и Элама. Здесь же несколько позже сложилась мидийская держава, здесь же, согласно Геродоту, в середине или в конце VII в. до н.э. скифские племена и их вожди усилились настолько, что в течение двадцати восьми лет были «владыками Азии». Искусство этой территории (Манна, К.А) было той базой, на которой формировалось и искусство скифов, и искусство мидян, и искусство персов» (1, ст. 34).

Как известно, после принятия Ислама, во многих странах исламского мира, в том числе и в Азербайджане, в Средней Азии, в Иране, в Турции помимо каллиграфов, которые разными почерками переписывали Коран, профессиональные художники, мастера-зодчие стали создавать великолепные архитектурные памятники с прекрасными, художественными оформлениями фасада. В этом декоре преобладали геометрические, а позже и растительные узоры. Этому еще больше способствовало развитие точных наук. Говоря об орнаменталистах Азербайджана прежде всего следует упомянуть мастеров XV века. Декоративное оформления Джума-месчети в Герате было выполнено Али Хафизом Тебризи, Шахризязский дворец Аксарай поражает богатейшей гаммой красок и бесконечным разнообразием орнамента – растительного, геометрического, эпиграфического. Над его воплощением работал тебризский мастер Мухаммед Юсуф. В знаменитом Самаркандском комплексе Шахи Зинда своими стройными пропорциями выделяется мовзалай Туман-Ака. Его фасад облицован созвучной по тону резной изразцовой мозаикой «каши», преимущественно растительного и эпиграфического характера. Над разработкой декора работал мастер Шейх Мухаммед ибн Хаджи Бандгир ат-Тугра Тебризи.

Следует отметить, что еще в XII–XIII веках города Шемаха и Тебриз славились искусством художественной обработки дерева. Одним из самых замечательных резчиков по дереву был Абульгасан Али, отец великого азербайджанского поэта XII века Хагани Ширвани. Хагани в своем диване в 90 стихотворных строках описывает инструменты отца, восхваляет его ловкие пальцы, умение и талант.

К числу азербайджанских мастеров, внесших значительный вклад в развитие гератской школы, относятся также Ходжа Али Мусевир, Гавам ад-Дин Тебризи, Гияс ад-Дин и, наконец, мовлана Джафар Тебризи Байсонгури – заведующим «китабхане» (библиотека) Байсонгура, под руководством которого работало 40 художников. (2,ст.31)

Как известно, Турция сравнительно молодое государство, однако искусство турецкого народа имеет глубокие самобытные корни. На

территории бывшего сельджукского и османского султаната, были созданы замечательные памятники архитектуры. Жемчужиной сельджукского зодчества является великолепный архитектурный комплекс XIII века Кубадабад. Дворец, (который к сожалению в данный момент не существует) поражал великолепием внутреннего и внешнего убранства. Изразцы, которые были использованы в художественном оформлении были исполнены азербайджанскими мастерами, переехавшим из различных областей Азербайджана, в том числе из Ширвана и Тебриза.

Одним из памятников, над художественным оформлением которого работали профессиональные мастера искусства майолики и резьбы по дереву является «Ешил Джами» (турки под голубым цветом подразумевают зеленый) в Бурсе. Строительство мечети началось в 1424 году, и продолжалось около 10 лет. Идея строительства мечети принадлежит Султану Мухаммеду I Челеби, автором проекта был Гаджи Иваз-паша. В связи с темой статьи интересен тот факт, что входные двери этой мечети и деревянные витражные окна были исполнены мастером Гаджи Ахмед оглы из Тебриза (рис. 2, 3).



Рис. 2. Дверь, фрагменты двери и медальон Голубой мечети в Бурсе, выполнена тебризским художником Али ибн Гаджи Тебризи

Благодаря точному математическому расчёту, сложнейшие орнаментальные узоры и эпиграфические мотивы, сохранили свой первозданный облик. Великолепные прорезные геометрические орнаменты выполнены мастером Гаджи Ахмед на самом высоком уровне.



Рис. 3. Окно Голубой мечети (Яшил Джами), выполнено в восточном стиле шебеке-витраж из дерева и из стекла. Бурса, Турция

Оконная рама выполнена из дерева в виде арки с композицией молитвенного ковра. Срединное поле окна украшено отдельно вырезанными в

виде отдельных узоров деревянными элементами, затем соединенными, напоминающими цветочную вазу, из которых поднимаются вверх симметрично расположенные пластичные элементы арабесков и 4 куполами по центральной оси, соединяющимися в верхней центральной части. Возможно мастер Али ибн Гаджи выполнил всю орнаментальную часть из дерева целно, так как узоры и композиции, в отличие от техники витража, выполнены на цельном стекле, которое выступая как фон с мелкими цветочными узорами красного, синего, желтого, зеленого, голубых тонов, придает деревянным элементам особую выразительность и величие. Ковровый стиль повторяется и в бордюре, который обромляет серединное поле, в виде отдельно повторяющихся картушей, соединенные между собою медальонами в виде цветка с четкими контурами, которые придают общему построению композиции окна ритмичность и особую выразительность.

Скромным композиционным оформлением отличается деревянное надгробье Шейха Джунейта, деда I Сефевидского правителя XVI века Шаха Исмаила Хатаи, находящееся в селе Хазра Кусарского района Азербайджана. (рис. 4)



Рис. 4. Деревянное надгробье Шейха Джунейта, деда Шаха Исмаила Хатаи. В селении Хазра Кусарского района Азербайджана. XVI в.

Надгробье имеет прямоугольную форму. Его нижняя часть поперечно поделена на несколько квадратов, три из них которые украшены прорезным орнаментом в виде ромба, а два – прямоугольником с выпуклым центром. Верхняя часть украшена сложнейшим узором в виде удлинённых листьев, соединённых концами друг с другом. Узор имеет в центре круглый элемент, также сверху окружёнными листьями. Динамическое повторение листьев, напоминает архитектурные карнизы с узорами мандра. Поражает мастерство резчика, разработавшего сложнопереpletённый узор с четко выделяющимися горизонтальными контурными линиями, украшающими всю верхнюю поверхность надгробья.

Помимо резьбы по дереву в Южном и Северном Азербайджане сохранились многочисленные памятники, выполненные в технике инкрустации. Трон Шах Исмаила Хатаи – первого правителя Сефевидского Азербайджана (XVI в) является одним из таких шедевров (рис. 5).



Рис. 5. Трон 1 Сефевидского правителя Шаха Исмаила Хатаи. Музей Топкапы. Истанбул. Начало XVI в.

Благодаря прекрасному образованию и глубокой вере во Всевышнего, Шах Исмаил Хатаи сформировался как один из самых лучших, гуманных правителей в истории человечества.

Азербайджанский ученый Ляtif Керимов, в своей книге говоря о троне азербайджанских правителей, пишет, что седьмой правитель Эльханидов Казан-хан в 1228 году, будучи в городе Тебризе, приказал лучшим умельцам и строителям сделать дорогой харгях – (большой круглый шахский шатер), трон и различные сопутствующие предметы. Это задание выполняла в течение трех лет группа тебризских мастеров. Шатер и стоявший в нем трон были украшены золотом и драгоценными камнями. Что касается трона Шаха Исмаила Хатаи, Ляtif Керимов отрицает версию турецких искусствоведов, которые считают, что хранящийся в музее дворца Топкапы в Стамбуле трон Шаха Исмаила Хатаи относится к XVIII веку и был привезен Надир шахом из Индии, а позже послан им в подарок турецкому султану" (3, ст. 24–25).

Являющийся шедевром XVI века этот редкий трон по нашему мнению так же был выполнен в Тебризе в технике инкрустации, украшен драгоценными камнями (жемчугом и изумрудом, слоновой костью) и является редчайшим произведением искусства. Вместе с тем, не исключено, что в создании этого трона участвовали также и могольские – индийские мастера. Что касается художественного оформления трона, возможно, массивная форма ножек трона не очень гармонирует с нежными цветочными рисунками общей композиции, хотя сама композиция, украшающая этот трон, больше нигде не повторяется в таком варианте. Этот трон оформлен в конце XV века, когда геометрический рисунок в искусстве Азербайджана был заменен абсолютно новым, флоральным рисунком относительно абстрактного типа, основанном на свободно нарисованных цветках и листках (2, ст. 35–36). Особенно привлекает внимание гармония камней разных цветов – белого жемчуга, зеленого изумруда, красного рубина и бесчисленное количество мелких золотистых пластинок, покрывающих всю внешнюю сторону трона и сиденья.

Техника инкрустации (хатемкарлыг) развиваясь веками, традиционно применялась также в декоре народных струнных музыкальных инструментов, таких как «тар», «саз» и «кяманча» (рис. 6).



Рис. 6. Азербайджанские национальные струнные инструменты «саз», «кяманча» и «тар»

Дворец Шах Аббаса в Исфахане, является шедевром архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Художественное оформление этого дворца было выполнено художником, прекрасным знатоком своего дела Али Риза Тебризи, который также был выдающимся каллиграфом, мастером почерков «сульс» и «наسخ». Али Риза Тебризи был приглашен Шахом Аббасом на должность придворного каллиграфа и был не только придворным художником, но был и приближенным шаха, заслужившим его милость и расположение, и был титулован его именем – Риза Аббаси.

Дворец, построенный для Шах Аббаса в Исфахане поражает своей красотой резьбы по дереву (рис. 7).



Рис. 7. Дворец Чихиль-Сутун. Художественный оформитель Али Риза Аббаси. Исфахан. XVII в.

В период правления династии Сефевидов, комплекс дворцовых построек обычно состоял из павильонов, расположенных внутри парка. Один из фасадов дворца Чихиль-Сутун (40 Колонн. 1590) в Исфахане был снабжен террасой, построенной вдоль бассейна. В бассейне отражался фасад здания и

окружающий его парк, что по замыслу архитектора придавало дворцу легкость. Художественным оформителем дворца (внутреннего и внешнего интерьера) также является Али Риза Аббаси.

Не только 18 колонн, но и карнизы, пространство под крышей были выполнены Али Риза Аббаси в технике инкрустации с применением мелких, золотых, серебряных частиц, слоновой кости и перламутра. В художественном оформлении были также использованы отдельные породы дерева с оттенками разных цветов. При оформлении была использована композиция, проходящая по всему пространству под крышей, состоящая из повторяющихся геометрических узоров и напоминающих ковровые, паркетные, изразцовые полы средневековых строений.

Фасадная часть верхнего карниза оформлена в виде коврового бордюра. В XVIII–XIX вв. в архитектуре Азербайджана, в оформлении открытых балконов жилых домов применялись деревянные наличники, исполненные техникой сквозной резьбы. Иногда они дополняются декоративными резными кронштейнами. Для декоративного оформления дома применяется узорчатый фриз с ажурными кронштейнами. Мастера изготавливали отдельные части фриза из разных пород дерева в технике сквозной резьбы, затем ими украшали карнизы балконов.

Как известно, после принятия Ислама в Азербайджане было построено много мечетей. Обязательным религиозным элементом в убранстве мечетей были специальные кафедры, где во время религиозных обрядов должен был сидеть Шейх-уль Ислам.

Один из экземпляров кафедры-минбар, относящейся к XVII в., ныне хранится в мечети Шах Аббаса в городе Гянджа (Азербайджан). Этот минбар был изготовлен из дубового дерева и можно, сказать, что по своему размеру и по оригинальности формы совершенно отличается от других минбаров, которые ныне хранятся в музеях Азербайджана. Так, этот минбар при входе имеет проем вроде наличников для двери, а в верхней части имеет прикрытие в виде купола, который прикреплен к минбару четырьмя стойками (ножками). Кафедра-минбар выполнена в технике ажурной шебеке.

Другой минбар «моложе» на 100 лет, т.е. изготовлен в XVIII веке, из светлых пород дерева (бук, груша, сосна) и отличается простой формой (рис. 8).



Рис. 8. Кафедра-минбар, выполнена в технике шебеке. Ордубад.
Из коллекции музея истории Нахичевана. XVIII в.

Геометрические узоры в виде сетки украшают всю поверхность минбара. Кафедра состоит из четырех частей: каждая часть исполнена в технике шебеке с повторяющимся крупным геометрическим медальоном.

В Азербайджане мастерами веками изготавливали прекрасные деревянные ложки с ажурными ручками, которые, кроме повседневных бытовых целей, использовались и в религиозных обрядах (рис. 9).



Рис. 9. Деревянные ложки для шербета. Работа нахичеванских мастеров. Из коллекции Национального Музея Истории Азербайджана. XIX в.

Как известно, в десятый день месяца Мухаррем все мусульмане мира отмечают день смерти внука пророка Мухаммеда. В этот день верующие, оплакивая его смерть, приносят раны своему телу, истекают кровью. В это время правоверным положено помочь пострадавшему. Ему полагается оказать первую помощь – уложить, напоить сладким шербетом с различными приправами. Затем из большой кастрюли специальной ложкой шербет подают всем присутствующим. В Азербайджане такие ложки называют «шербет-кашыгы».

Из Мекки также привозили большие деревянные ложки, но они были без узоров. Для этих же целей, местными азербайджанскими мастерами изготавливались орнаментальные ложки из дерева. По форме такие ложки (şərbət qaşığı), напоминали ковш и мастера старались разукрасить их различными прорезными орнаментами. В художественном оформлении предпочтение отдавалось узору «бута», миндалевидному орнаменту, который является символом «Древа Жизни». Образцы таких ложек до сих пор хранятся в коллекции Музея Истории Нахичевана и Государственном Музее Истории Азербайджана.

В технике ажурного шебеке мастерами были изготовлены шкатулки (müsgü), предназначенные для хранения женских украшений и для других целей (рис. 10).



Рис. 10. Шкатулка-муджри для хранения женских украшений. XVIII век. Работа нахичеванских мастеров. Национальный музей искусства Азербайджана, Баку

В этих ларцах женщины держали свои драгоценности, а мужчины хранили деньги, золотые монеты. Один из таких ларцов, относящийся к XVIII в. был сделан нахичеванскими мастерами. Особенно поражает форма, мелкие узоры шебеке и массивные металлические элементы, которые не только подчеркивают устойчивость и крепкость шкатулки, но также дополняют, удачно найденную форму. Указанная шкатулка хранится в Национальном Музее Искусства города Баку. Привлекает внимание специальная подставка для книг – «рахил», сделанная из различных пород дерева. Изготовление «рахил» было широко распространено по всему Ближнему Востоку и в Азербайджане (5, ст. 28) (рис. 11).



Рис. 11. Подставка-рахил для книг. Национальный музей истории Азербайджана

Также выделяются, искусно оформленные троны правителей, столики и беседки, установленные во дворах и в садах.

Следует отметить, что техника «шебеке» (сквозная, ажурная резьба) больше всего использовалась в ханских дворцах, в кафедрах и застекленных галереях витражной формы. В конце XVIII – начале XX вв. в столице Карабахского ханства – Шуше в отдельных домах с балконами и выходом на улицу окна украшались в технике витража – «шебеке» (рис. 12, 13).



Рис.12. Дом известного азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова в Шуше. XIX в.

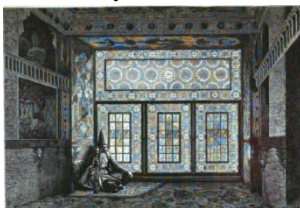


Рис. 13. Интерьер шущинского дома с оконными витражами-шебеке. Рисунок В. Верещагина 1865 г.

Мой дед, отец, знаменитый азербайджанский ученый-ковровед Лятиф Керимов и многие другие знаменитости жили в таких же домах. В доме с такой дверью, в Шуше прошло мое детство. Под солнечными лучами Двери с таким витражом сверкали как роса, переливаясь цветными прозрачными бусинами. Дробясь, лучи синего, зеленого, желтого цвета падали на узоры красного ковра на полу и они вспыхивали как густое голубое пламя, чудесное сияние наполняло комнату светом, напоминая сказку «Тысяча и одна ночь» (6, ст.12).

Слово «шебеке» как пишет Э. Саламзаде, по-русски означает «сетка» или «решетка», которая составляется из отдельных деревянных брусков. Т.е. через прорези один брусок вдевается в другой, и все они соединяются друг с другом без клея, без гвоздей, по заранее обдуманному чертежу. Технология изготовления традиционной формы шебеке своими корнями уходит в эпоху Средневековья. Сначала мастера изготавливают деревянные детали брусков различных размеров, далее по готовому рисунку монтируют узоры на наличнике окон и дверей, стеного шкафа или беседки. Каждая традиционная композиция имеет свое название – «джафари», «секкиз» («восемь»), «он алты» («шестнадцать»), «гюллабы», «шамси» («солнцеподобный»), «гелли» («с медальоном») и «бенди руми» («румское крепление»), которое известно каждому мастеру шебеке.

Традиционно узоры этих шебеке составляются из повторяющихся по всей поверхности окон, дверей восьмиугольниками, между которыми образуются четырехугольные звезды, либо ромбические и формы, виде картушей. В итоге получаются сквозные деревянные рамы, в которые также вдеаются разноцветные стекла красного, зеленого, голубого и желтых тонов. Э. Саламзаде справедливо указывает, что «по своему виду искусство шебеке имеет некоторые общие черты с витражом. Основным материалом этих видов искусства служит цветное стекло» (7, ст.5–6).

Дворец Шекинских ханов является шедевром азербайджанской архитектуры XVIII в. (рис.14).



Рис.14. Фасад с витражами-шебеке во дворце шекинского хана

Этот дворец был построен в 1762 году Гусейн ханом, писавшим свои стихи под псевдонимом «Муштаг». В постройке дворца применены особо оригинальные приемы, витражи, которые украшают главный фасад дворца, также привлекают внимание сложностью технологии. Каждый квадратный метр шебеке состоит из 5 тысяч деталей.

Геометрический орнаментальный рисунок шебеке главного фасада Ханского дворца в Шеки, с заполняющими их цветными стеклами, прекрасно гармонирует с орнаментальными плоскостями лопаток, расчленяющих фасад. Орнаментальные стены ажурного шебеке фасада представляют собой высокохудожественное выражение внутренней планировочной структуры и конструктивного решения дворца (8, ст. ?).

Традиционность технологии шебеке четко вырисовывается в миниатюрах Азербайджана XIV-XVII веков, где можно встретить рисунки, отражающие образцы искусной резьбы по дереву (рис. 15).



Рис. 15. «Обманутый вор». «Калила и Димна». 1390 г.

Традиция украшать балконы, веранды орнаментальными деревянными карнизами, наличниками, а перила – балясинами, в некоторых регионах Азербайджана продолжались до XX века. Красиво оформленные балконы и веранды в городе Нахичевань заслуживают особого внимания (рис. 16).



Рис. 16. Веранда жилого дома, выполненная в технике орнаментальной сквозной резьбы. Нахичевань. XVIII–XIX вв. Из книги А. Алиевой «Художественная обработка дерева»

Традиция резьбы по дереву продолжается в Азербайджане и по сей день. Мастера Т. Расулов, Б. Балабеков, М. Мустафаев и другие изготавливают различные сувениры – светильники, декоративные блюда, подставки для книг и другие предметы (рис. 17, 18, 19).



Рис. 17. Современные сувениры. Мастер Т. Расулов



Рис. 18. Современные сувениры. Мастер Т. Расулов



а



б

Рис. 19а. Настольная лампа конца XX века. Рис. 19б. Декоративная тарелка.
Мастер М. Мустафаев. 1989 г.

Литература

1. В. Г. Луконин «Искусство Древнего Ирана». Искусство. 1977.
2. К. Алиева «Гебризская ковровая школа XVI-XVII в. Баку – Элм – 1999.
3. Л. Керимов «Азербайджанский ковер» том 2. Баку, Гянджлик. 1983.
4. А.Алиева. Художественная обработка дерева. Из серии памятники материальной культуры Азербайджана. Баку. «Элм», 1986.
5. К. Алиева, Э. Ибрагимов «Ляtif Керимов. Жизнь и творчество». «Азполиграф». Баку, 2007.
6. Ертекин Саламзаде, Тофик Расулов. «Шебеке». Истамбул. «Мега».
7. А.Р.Саламзаде, М.А.Исмаилов, К.М.Мамед-заде. «Шеки. Историко-архитектурный очерк». Баку, «Элм», 1988
8. М. Кязимова. Художественные особенности искусства резьбы по дереву в Азербайджане. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философии в области искусствоведения. Баку, 2016.

История развития искусства резьбы по дереву в Азербайджане – с прошлого по настоящее

Х.В. Асадова

Резьба по дереву в Азербайджане уходит своими корнями в глубокую старину. Основными центрами развития искусства резьбы по дереву в Азербайджане были Губа, Лянкяран, Шемаха, Шеки и Нахчыван. Здешние леса с богатым разнообразием обусловили развитие искусства резьбы по дереву. Искусство резьбы по дереву со временем обрело более современный облик. Этим направлением искусства, приобретшим централизованный характер в Баку, Шеки, Шемахе, Нахчыване и Гарабахе, занимались народные умельцы и профессионалы, их опыт перенимали молодые, значительно оживив и усовершенствовав мастерство резьбы по дереву. Поньше в Институте рукописей работает мастер С. Мансимоглу, возвысивший это искусство с бытового до совершенного каллиграфического уровня. Среди профессионалов особое место занимает Народный художник Азербайджана О. Эльдаров, чьи работы хранятся в Национальном Музее Искусств Азербайджана.

Ключевые слова: искусство, дерево, традиция, ремесло, современность.

History of woodcarving art development in Azerbaijan – from past to present

A.V.Khadija

Wood carving in Azerbaijan has a very ancient history. The main woodcarving skill development centres in Azerbaijan were Guba, Lankaran, Shamakha, Sheki and Nakchivan. Local forests with rich variety of types became the condition for the development of woodcarving. Woodcarving art would have modern view with time. National skilled craftsmen and professional artists were occupied with this type of art, acquired centralized character in Baku, Sheki, Shamakha, Nakhchivan and Garabagh. Young masters adopted their practices modernizing and improving the craftsmanship of woodcarving. Elderly master wood carver Seyfaddin Mansimoghlu who raised this art from everyday needs level to calligraphic mastery works up to the present in Manuscripts institute named after Fuzuli. Among many professional masters of woodcarving we should note People's Artist Omar Eldarov whose works are protectively kept in National Art Museum of Azerbaijan.

Keywords: Art, tree, tradition, handicraft, modernity

Существует множество разновидностей декоративно-прикладного искусства, среди которых особое место занимает очень популярное ремесло – резьба по дереву, уходящее своими корнями в глубокую старину. Известно, что еще в V веке до н.э. скифы мастерски изготавливали крытые повозки

(одна из которых найдена на Пазырыкском кургане, изготовлена из березы, хранится в Государственном Эрмитаже), а также седла, зооморфные украшения мифически-фантастических сюжетов и др. деревянные изделия. Первыми изделиями из дерева, обнаруженными в ходе археологических раскопок на территории Азербайджана, являются найденная в Ханларе и датированная бронзовым веком молотильная доска, а так же относящаяся к концу II тысячелетия до н.э. деревянная сахарница, обнаруженная в Мингячевирском кувшинном погребении. Раскопанные в Мингячевире другие деревянные изделия украшены искусным орнаментом и относятся к раннему средневековью. Исторические факты свидетельствуют о том, что ремесло – искусство резьбы по дереву испокон было высоко развита в Азербайджане. Живший в XIV в. Хамдуллах Газвини, отмечал занятие местного населения резьбой по дереву, изготовление мастерами-умельцами различных хозяйственных принадлежностей и предметов быта из дерева. Побывавший в Азербайджане в XVII в., французский путешественник Ж.Шарден писал об умении местных мастеров виртуозно изготавливать двери, окна и потолки, украшенные великолепными орнаментами. В том же веке миссионер Рафаэль Дью Ман, пришедший в восторг от работ мастеров «шебеке» (сетка) в Азербайджане, отмечал изготовление местными плотниками больших окон с множеством рам, сделанных в основном из чинары и орешника [1].

Ныне известны образцы некоторых надгробных памятников в Азербайджане, выполненных искусной резьбой по дереву. Одним из таких является датированный XVI веком мавзолей, построенный над могилой деда шаха Исмаила – шейха Джунейда в селе Хазра Гусарского района [2]. Надгробие в мавзолее, построенном из обожженного кирпича и покрытом большим куполом, сделано из крепкого дерева и окаймлено искусно выполненной рамкой. Также можно отметить минбар (кафедра) мечети шаха Аббаса в Гяндже, относящейся к XVII веку.

Мечеть примечательна имеющимся в ней уникальным минбаром, выполненным из крепкого дуба методом «шебеке» без единого гвоздя. Надпись на минбаре гласит о том, что он, можно сказать, ровесник мечети. Минбар мечети, пострадавший от вражеских нашествий в разные годы, был отремонтирован в 1897 году по указу правителя Гянджи Джавад хана Шахверди хан оглу Зиядоглу-Гаджара. В последующие годы древесины, техника «шебеке» и резьба по дереву были широко использованы в постройке Дворца Шекинских ханов, также являющегося уникальным произведением искусства.

Широкое развитие и повсеместное распространение в Азербайджане искусства резьбы по дереву, в первую очередь, продиктовано наличием в стране обильных лесных насаждений, богатых исходным материалом, а так же спросом на деревянные бытовые принадлежности и орудия производства. Основными центрами развития искусства резьбы по дереву в Азербайджане были Губа, Лянкяран, Шемаха, Шеки и Нахчыван. Здесь

леса с богатым видоразнообразием обусловили развитие искусства резьбы по дереву. Произрастающие в этих лесах вяз, дуб, граб, ясень, тис, липа, нил, железное дерево, кизил, алыча, боярышник, мушмула, орешник, фундук и др. виды деревьев, широко использовались местными мастерами в изготовлении посуды, орудий производства, были задействованы они и в строительстве. В средневековье резьба по дереву стала одним из самых распространенных в народе ремесел. Оно считалось ремеслом, ведущим летопись жизни человека от самого рождения (колыбель) до смерти (надгробие). Каждый край славился своими умельцами, в каждой азербайджанской семье использовались в быту такие кухонные принадлежности как половник, ложка, корыто, лоток, скалка, ступка; бытовые приборы – футляр для зеркальца, сумка, пенал, подсвечник, подставка для чтения книг, книжная обложка, печать, расческа, столешница, корыто, колыбель, люлька, сундук, шкатулка; прядильные приспособления – прялка, гребень, станок, позументные станки, деревянные трафареты (штамп) для нанесения узоров на ткани, а также декоративные детали, рамы для окон и дверей в форме «шебеке», духовые, ударные и струнные музыкальные инструменты – саз, уд, тар, кяманча, гавал (бубен), нагара и пр. Производимые местными мастерами-умельцами деревянные изделия, находили применение, как в самой стране, так и продавались за рубеж. В это время создавались многочисленные мастерские мануфактурного типа, выполнявшие заказы на строительство мечетей, дворцов, караван-сараяв и др.

В начале XVII в. шемахинские купцы, наряду с другими товарами, привезли в Астрахань 1000 деревянных гребешков, изготовленных местными мастерами [3].

Этнографические зоны выделялись друг от друга, каждая своими специфичными особенностями, порой одной зоне были присущи несколько отличий. В ходе исследования было установлено, что мастера выбирали для каждого изделия соответствующие виды древесины. Некоторые деревья использовались также как декоративные материалы. На Абшероне миндалевое, фиштакковое деревья и черный тутовник применялись как декоративные материалы. При выборе дерева для изготовления того или иного предмета учитывалось то, где этот предмет будет использоваться.

Главным в искусстве резьбы по дереву было вовремя срезать и заготовить древесину для последующей работы. Мастера строго соблюдали сроки вырубki дерева, которым считалось время прекращения сокодвижения в стволе. Этот период начинался с наступлением осенних заморозков и продолжался вплоть до зимы, то есть до конца «кичиг чилле» (2 февраля). С потеплением деревьев «просыпались», в народе это время называли периодом «движения древесных соков». Древесина, пропитанная соком, не годилась для резных работ, а потому не вырубалась. Еще одним условием считалась вырубка здорового дерева. Деревья в солнечных местах развивались лучше и были здоровее. Срубались ровные стволы без сучков [4].

Во избежание червоточин дуб, вяз, боярышник, железное дерево срубали с наступлением темноты, граб и чинару – при лунном свете.

Развившиеся со временем и усовершенствованные ремесла резьбы по дереву, всегда отличались художественностью и изысканностью. В этой связи особое место занимают резьба по дереву, интарсия, обжиг, «шебеке» и окрашивание готовых деревянных изделий. Резьба по дереву велась двумя способами. Первый способ подразумевал одногранную резьбу, второй – двугранную, требующую от мастера тонкой, искусной работы. В этой связи особый интерес вызывают хранящиеся в наших музеях черпаки для шербета, сделанные искусной двугранной резьбой. Этим способом также изготавливали сундуки, шкапулки, окна, двери, поручни и арки.

Нанесенные красками орнаменты придавали готовым изделиям более привлекательный вид. Изделия с мастерски нанесенными на них орнаментами в виде полос, косых линий, волн и кругов, и поныне как ценные экспонаты хранятся в музеях Азербайджана. Это искусство еще более развилось в средневековье. Религиозные тексты (молитвы), классические восточные сюжеты и образы правителей виртуозно вырезались местными умельцами на древесине. Безусловно, более совершенные, богатые сюжетными композициями деревянные изделия создавались на основе народных традиций, которые, выступая в синтезе с совершенными методами обработки, придавали изделию особый колорит и роскошь.



Рис. 1. Черпак для шербета. Гарабах. Середина XIX века. Материал: ореховое дерево, техника: резьба. Из коллекции Национального Музея Искусств Азербайджана. Инв. № 937

Можно выделить несколько хранящихся в Азербайджанском Национальном Музее Искусств деревянных изделий, отличающихся особой резьбой и изысканностью. Черпак для шербета с инв. № 937 изготовлен в Карабахе (рис.2), отделан искусной резьбой, окрашен натуральными красителями и отшлифован. Черпак для шербета с инв. № 939 также изготовлен карабахскими мастерами (рис. 3). Оба изделия относятся к XIX веку и вырезаны из цельного дерева. Легкие и очень утонченные изделия выполнены из орешника. Верхнюю часть рукоятки черпака, вырезанную в форме венца, украшают две пары национального орнамента – бута. Подобные черпаки широко использовались в Азербайджане при разливании шербета.

Изготовленная тебризскими мастерами в 1280 г. хиджры/1864 г. по григорианскому календарю, чаша для сбора подаяний с инв. № 855 сделана из пальмового дерева (рис. 4), на ней выгравированы имена «Нурали-

шах и имам Али ан Наги, имам Мухаммед Таги, имам Гасан Аскер» и др., а также 36-я сура Корана – «Ясин». С двух сторон к чаше припаяна медная цепочка. Весьма примечателен и пенал, изготовленный с применением аналогичной техники (рис.5). Изделие с инв. № 1327/1-2, изготовленное из мрамора, дерева и металла, считается инкрустацией. О том, когда было произведено это изделие, говорит выгравированная на нем дата – 1317 год по хиджре/1900 г. по григорианскому календарю.



Рис. 2. Пенал. Хиджры 1317/1900. Материал: дерево, мрамор, металл, техника: резьба. Из коллекции Национального Музея Искусств Азербайджана. Инв. № 1327/1-2

Помимо этого, в Азербайджане из различных сортов деревьев и кости с применением техники инкрустации перламутром изготавливались столешницы, шкатулки, пеналы, подставки для чтения книг, папки для книг и пр. Особое внимание привлекает искусно выполненная тебризскими мастерами подставка для чтения книг, основа которой сделана из дерева, украшена костью и декоративной росписью с применением техники «хатемкарлыг».



Рис. 3. Штамп. Баскал. Середина XIX века. Материал: дерево, техника: выпуклая резьба. Из коллекции Национального Музея Искусств Азербайджана. Инв. № 1146

Мастера, занятые деревообрабатывающими ремеслами, изготавливали различные печати и трафареты, дошедшие до наших дней и поныне используемые народными умельцами в росписи шелковых и др. тканей (рис. 3).

По традиции, в этих трафаретах, сделанных из мягкой породы грушевого дерева, фон крошился и устранялся, а на деревянной поверхности оставалась лишь орнаментальная часть. На ткань и шелковые «келагаи» наносились узоры в форме цветов, «бута», волнообразные и даже целые сюжеты. Порой мастер запечатлевал на печати, нанесенной на ткань или головной убор, свое имя (рис. 4). Примером тому является печать, принадлежавшая одному из шекинских мастеров середины XIX века. Вырезанная

из дерева, печать содержит имя автора – «Раб божий Мирза Амираслан» и дату – 1269 г. хиджры /1842 г. по григорианскому календарю.



Рис. 4. Штамп. Баскал. Середина XIX века. Материал: дерево, техника: выпуклая резьба. Из коллекции Национального Музея Искусств Азербайджана.
Инв. № 1146

Старинный и искусный метод «шебеке» требовал особого мастерства, внимания, прилежания и навыков. Мастера «шебеке» украшали этим орнаментом двери и окна, балконы и остекления домов, дворцов, перегородки и минбары мечетей. Существуют три вариации нанесения «шебеке» – методом выемок и выступов на ровной поверхности, глубокой обработки и сборный методы. Первый считается более древним, его применяли в украшении усыпальниц. Метод глубокой обработки применяли для придания клинообразной конфигурации массивным потолкам и дверям, третьим способом декорировали оконные рамы и боковые части минбаров мечетей. Окна дворца Шекинских ханов выполнены искусным методом «шебеке». Солнечный свет, проникавший сквозь проходящие на витражи цветные стекла, переливался на полу, потолке и стенах гармонирующими друг с другом узорами. «Шебеке» состоял из геометрических орнаментов и узоров, именуемых «джафари», представляющих собой остроконечные звездочки. Обычно эти орнаменты симметрично повторялись в закрытой композиции.

В коллекции Азербайджанского Национального Музея Искусств хранятся деревянные подставки для книг, собственноручно изготовленные и декорированные прославленным художником-каллиграфом, шущинцем Мир Мохсуном Наввабом (1833–1918). На двух подставках искусно вырезаны имя автора «Амале Мир Мохсун Гарабаги» и композиция из растительных орнаментов.



Рис. 5. Сейфеддин Менсимоглу. «Мовлана Джалаледдин Руми». 2000-е годы. Материал: ореховое дерево, техника: резьба

Различные ремесла, опыт в изготовлении музыкальных инструментов говорит о присущих азербайджанскому народу богатых традициях де-

ревообработки и особой роли этого искусства в быту местного населения на протяжении многих веков.

Искусство резьбы по дереву со временем обрело более современный облик. Этим направлением искусства, приобретшим централизованный характер в Баку, Шеки, Шемахе, Нахчыване и Гарабахе, занимались народные умельцы и профессиональные художники, их опыт перенимали молодые, значительно осовременив и усовершенствовав мастерство резьбы по дереву. Однако немало и хранителей тайн этого искусства – устатов – виртуозов резьбы по дереву. Поньше в Институте рукописей им. М.Физули в Баку работает пожилой мастер резьбы по дереву Сейфаддин Мансимоглу, возвысивший это искусство с бытового до совершенного каллиграфического уровня. Труды устада – плод его творческого, художественного подхода к работе с деревом. Не ограничившись созданием образов из дастана «Китаби-Деде Горгуд», портретов Узеира Гаджибекова, Мехсети Гянджеви, Мухаммеда Физули, Хагани Ширвани, Имадеддина Насими, шаха Исмаила Хатаи, Моллана Джамаладдина Руми, Ататюрка, Гейдара Алиева, Алишера Навои и др. выдающихся личностей, автор, идя в ногу со временем, создает сюжеты, используя миниатюры, а также характерные элементы – герб, звезду, карту, надписи религиозного толка, музыкальные инструменты (рис. 5). На панно из красного дерева, фисташкового и орехового деревьев художник создает уникальные по своему философскому содержанию композиции в стилях арабской каллиграфии – куфи, сульс, насталик повосточным мотивам, напоминающим дорогу в вечность... В своих работах он использует методы «шебеке» и резьбы по дереву.

Не зря говорят, что народное искусство – гордость края. В Ордубадском районе Нахчыванской АР живет мастер резьбы по дереву по имени Джабир Исмаилов. В своем доме он организовал подлинный музей резных деревянных изделий, выполненных им вручную. Народный умелец создает настоящие произведения искусства из дерева – различные панно, «гиюлабданы» (резервуары для розовой воды), подставки для чтения книг, жбаны, лоханки и даже мебель. Джабир Исмаилов также виртуозно изготавливает тар, уд, гавал и кяманчу, обтягивая музыкальные инструменты кожей сома, дубленной особым образом. Тонкость и прозрачность рыбьей кожи придает инструментам особое звучание. В своих работах методом обжига и резьбы автор воссоздает восточные мотивы (образы «Фитны» и «Ширин» из произведения великого Низами), а также европейские сюжеты. Использует он, в основном, орешник.

В Азербайджане много известных мастеров резьбы по дереву, среди них можно отметить Али Аскерова из Товуза, Талыта Мехтиева, Джебранила Гулиева, Гасыма Гасымова – из Баку.

Славятся в Азербайджане устаты, профессионально создающие потрясающие по своей красоте скульптуры из дерева. Они подходят к работе по дереву с позиции скульптора, создавая весьма примечательные композиции.

Среди них стоит особо отметить устада, народного художника Азербайджана Омара Эльдарова. Вырезанный им в 1968 году из цельного корня оре-

хового дерева портрет художника Саттара Бахлулзаде привлекает живостью и профессионально воссозданными психологическими чертами образа.

Интересна также его композиция «Четыре цвета времени», в которой автор в образе четырех женщин изобразил юность (весну), молодость (лето), зрелость (осень) и мудрость (зиму). В основе всех вышеприведенных работ, созданных как народными умельцами, так и профессиональными, именитыми мастерами, неизменно лежит традиция. Этот принцип, проходящий этапы от простого к высокому искусству, продолжает свое развитие и поныне.

Литература:

1. Гейдаров М.Х. Ремесленное производство в городах Азербайджана в XVII в. Баку, 1967. 98 с.

2. Электронный ресурс. Режим доступа: az.wikipedia.org/wiki/Şeyx_Cüneyd_türbəsi

3. М.Х.Гейдаров. Указан.литер., 99 с.

4. Этнография Азербайджана. Институт Археологии и Этнографии при Национальной Академии Наук Азербайджана. Т. II, Баку, 2007. 449 с.

УДК 5527

Резное дерево эпохи Амира Темура и Темуридов

Э.Ф.Гюль

Период правления Амира Темура и Темуридов (последняя четверть XIV–XV вв.) ознаменован взлетом всех сфер художественной жизни, в том числе – искусства резьбы по дереву. Резное дерево этой эпохи – это и элементы архитектурного декора, и различные бытовые изделия. Основные способы работы с деревом – декоративная резьба и столярные наборы. При резьбе изделия покрывались эпитафическими, геометрическими и растительными узорами, также использовалась инкрустация серебром и перламутром, ценными породами дерева, раскрашивание. При обработке часто сохранялась естественная фактура материала, поверхность не полировалась и не покрывалась лаком.

Ключевые слова: эпоха Амира Темура и темуридов, резьба по дереву, архитектурные элементы, столярные наборы, декор, инкрустация, раскрашивание.

Carved wood of the Amir Temur' and Temurids era

E.F.Gyul

The Amir Temur and Temurids government period (the last quarter of 14–15 centuries) is marked by the rise of all spheres of art life, including wood carving. The carved wood of this period are represented by both architectural decor elements (doors, columns, details of ceilings), and household items (laukh, lattices-pandzhara, caskets, etc.). There were two main kind of work with a wood. These are a decorative carving and joiner's sets. At a carving work different items were covered by epigraphic, geometrical and floral patterns. Artisans preserved a natural surface of material, didn't polish it and didn't use a lacquer. The most interesting methods are incrustation by silver and mother-of-pearl, by valuable species of a wood, and a coloring. The lattices-pandzhara, doors, details of ceilings and also the whole pavilions (the last ones are known according to written sources) were produced in technology of joiner's settings. There are the most unique examples of wood carving of that era in the paper, including the characteristic of their décor.

Keywords: Amir Temur and Temurids era, woodcarving, architectural elements, joinery items, decor, inlay, colouring.

Эпоха правления Амира Темура (1370–1405 гг.) и его потомков (вплоть до начала XVI в.) вошла в мировую историю как время великих свершений, отразившихся на судьбе всего мира. Изменения затронули все сферы жизни государства, в том числе – культуру. Небывалого размаха достигает строительство, уровень которого впоследствии уже не смог достигнуть ни один правитель, расцветает придворное искусство и ремесла.

Среди множества видов ремесла значимое место принадлежит резьбе по дереву. В первую очередь дерево играло огромную роль в строительной практике. Из этого материала изготавливались различные архитектурные конструкции и элементы: колонны, консоли, двери, наборные детали потолков, решетки. Кроме того, резное дерево той эпохи – это и самостоятельные многофункциональные бытовые изделия (лавхи, решетки-панджара, шкатулки и прочее).

Существовало два основных способа работы с деревом: декоративная резьба и столярные наборы. При резьбе изделия богато декорировались эпиграфическими, геометрическими или растительными узорами. Стилистически эти узоры перекликались с теми, которые использовались в других видах искусства – на камне или керамических плитках, ганче, текстиле или изделиях из металла. Таким образом, благодаря художникам-декораторам создавалась стилистически единая среда, репрезентующая эстетические предпочтения мусульманского средневековья. Как отмечал Л.И. Ремпель, «по запасу орнаментальных мотивов и форм резное дерево даже превосходило терракоту, и ганч» [1, с. 170].

На архитектурных деревянных деталях узор был крупнее, высокого рельефа, в то время как для бытовых характерна более тонкая резьба. Предпочтение отдавалось прочным породам – ореху, чинару, арче, тутовнику или карагачу. При обработке сохранялась естественная фактура дерева, поверхность не полировалась и не покрывалась лаком.

Особый интерес вызывают приемы инкрустации серебром и перламутром, ценными породами дерева, раскрашивание готовых изделий.

В технике столярного набора изготавливались решетки-панджара, двери, наборные детали потолков, а также целые павильоны (последние известны по письменным данным). Для этого вида работ выбирались более мягкие породы древесины: тополь или липа.

До наших дней сохранились далеко не все образцы резного дерева темирской эпохи. О некоторых уникальных памятниках известно лишь по письменным источникам. Так, Захиреддин Бабур в своих мемуарах упоминает о выстроенной в годы правления Улугбека мечети Мукатта («Резная»), потолки и стены которой были декорированы наборами из резных и обточенных деревянных деталей [2, с. 61]. Знаменитый потомок Амира Темура приводит также название этой комбинированной техники – кута-кута: наборные детали сочетались со вставленными между ними дощечками с нанесенной на них резьбой с узорами ислими и хатаи.

Резные колонны и двери, украшенные изысканным растительно-цветочным и эпиграфическим многоплановым декором, составляют наиболее значительную группу сохранившихся памятников, представляющих данный вид прикладного искусства. Лучшие из дверей мы встречаем в оформлении мавзолеев, посвященных святым персонам. Это деревянные резные двери мавзолея Шейха Шамс ад-Дина Куляла (Шахрисабз, XIV–XV вв.), мавзолея Хазрати Имама (Шахрисабз), мавзолея Ходжа Ахмада Яссави (Туркестан), мавзолея Кусамы ибн Аббаса (Шахи-Зинда, Самарканд), мавзолея Гур-Эмир (Самарканд).

Замечательная коллекция резных дверей хранится в Эрмитаже: из мавзолеев Ходжа Ахмада Яссави (Туркестан), Кусамы ибн Аббаса (1404–05 гг., Шахи-Зинда), Гур-Эмир (Самарканд, нач. XV в.); все они являются яркими образцами таланта темирских резчиков по дереву. Изысканная резьба подчас сочеталась с инкрустацией перламутром и серебром, более дорогими породами древесины, слоновой костью, выполненной с ювелирной тонкостью.

Пристальное внимание к декору дверей не в последнюю очередь было обусловлено тем сакральным смыслом, который вкладывался исламом в само понятие двери. Этот на первый взгляд сугубо служебный элемент архитектурного пространства трактовался гораздо шире, как олицетворение божественных врат, сакральной переходной зоны из мира бренного, земного, в мир верхний, небесный. Известно, что михраб в интерьере мечетей первоначально был просто ложной дверью [3, с. 103]; в этом смысле дверь можно рассматривать как дериват михраба.

Композиция декора дверей носила стандартный характер: плоскость каждой створки разбивалась на три неравных по высоте сектора – по квадрату в верхней и нижней части и удлинённому прямоугольнику в середине. Центральный прямоугольник, как правило, заполнялся изысканным растительно-цветочным декором в стиле ислими, символом райского сада. В верхнем квадрате, композиционно маркирующем собой мир божественный, нередко на фоне закручивающей к центру спирали, унизанной листьями и пальметтами, размещались арабские надписи, как правило, имена Бога. В подобном размещении надписей проявлялось особое отношение к священному слову в культуре ислама. Наконец, нижнюю часть чаще всего украшала цветочная розетка. По краю створки и между секторами шла полоса бордюра, украшенного цепочкой из картушей и медальонов, – мотив, хорошо известный по более ранним памятникам архитектуры как сельджукская цепь.

В оформлении дверей мавзолея Шейха Шамс ад-Дина Куляла использована глубокая трехплановая резьба, при которой основной рисунок, расположенный в средней части створок – удлинённый медальон с фестончатыми краями – выступает над расположенным под ним более мелким узором – тончайшей растительно-цветочной вязью. Такой прием придает поверхности створок сходство с филигранной работой ювелира (дверь хранится в музее Шахрисабза).

Двери при входе в мавзолей Кусамы ибн Аббаса (находятся на самом памятнике, Самарканд, Шахи-Зинда, мастер Юсуф Ширази) выполнены из карагача. В верхней части двери расположен выполненный почерком сульс хадис (высказывание Пророка): «Райские врата открыты для бедняков. Милость Аллаха падает на милосердных»; также указано имя мастера [4, с. 89]. Также в этой части вырезаны некоторые имена Аллаха почерком куфи: «Проявляющий большую милость», «Податель щедрот».

Средняя, вытянутая по вертикали часть створок имеет богатую трехплановую резьбу с узором из многочисленных парных листьев ислими и удлинённых пальметт, размещённых на фоне из тончайших спиралей. Тщательная проработка мельчайших деталей придает поверхности дерева сходство с ювелирной филигранью. Общее впечатление роскоши дополняют инкрустация слоновой костью и цветная тонировка деталей узора. Наконец, на планке левого полотна двери, в верхней и нижней части, расположена монограмма мастера: «Работа мастера Юсуфа Ширази, год 807 (1404–1405)». В 2005 г. дверь была реставрирована.



Рис. 1. Дверь в мавзолее Кусамы ибн Аббаса (фрагмент). Юсуф Ширази, 1404–1405 гг. Дерево, резьба, раскраска. Комплекс Шахи-Зинда, Самарканд. Фото автора

Выразителен декор резной двустворчатой двери мавзолея Гур-Эмир из Эрмитажной коллекции, столь же совершенный, как и оформление стен мавзолея. Мастер разместил на фоне кружевного растительного фона цветочный куст, «вырастающий» из стройной вазы; его верхняя часть в форме луковки идеально вписана в ажурный арочный свод. Весь рисунок, несмотря на обилие мелких деталей, строго симметричен и прекрасно организован. В оформлении использована инкрустация разноцветным деревом, костью и металлом. Надпись в верхней панели гласит: «Поистине (этот) мир и богатство (даны) в долг царю»; содержание надписи свидетельствует о том, что дверь была исполнена специально для спальни [5, с. 144]. Другая дверь мавзолея имеет надпись: «Власть принадлежит Богу. Да будет успешным завершение!» [4, с. 109].

Две замечательные по своему декоративному оформлению двери сохранились в мавзолее Ходжа Ахмада Яссави – основная входная, в настоящее время снятая с петель, и дверь, ведущая в гурхану. Оформление обеих дверей выполнено в единой манере – каждая из створок разделена по вертикали на три неравных сектора, украшенных трехплановой резьбой в стиле ислими, с использованием эпиграфического декора в верхней части; по краям створок идет полоса бордюра, состоящего из картушей и медальонов.

Основной мотив первой двери – крупные мадохили, образующие вертикальную композицию на двух ее створках. Изящный узор первого плана скрывает под собой фоновый растительный декор, своей тонкостью уподобленный паутине.

С еще большим вниманием оформлена дверь в гурхану. Ее основной декор – мелкие цветочные розетки в обхвате парных листьев ислими, образующие вертикально ориентированную сеточную композицию. Второй, заглубленный план, образуют такие же листовые мотивы и пальметты, однако гораздо более мелкие по пропорциям. Надпись вверху крупная, геометризованная, хорошо просматриваемая, в то время как подложенный под нее спиральный мотив, унизанный многочисленными листьями, также поражает воображение мельчайшей прописанностью резных деталей, придающих композиции глубину второго, и даже третьего плана. Сочета-

ние строгого графического шрифта, основанного на пересекающихся вертикалях и горизонталях, и тончайших спиральных кругов с изысканно загнутыми листьями создает художественный контраст, столь характерный для исламской орнаментики, где строгость геометрического декора всегда оттеняется плавностью растительно-цветочной вязи.

Такого рода двух-, трехплановая резьба была рассчитана на постепенное восприятие – в обоих дверях более крупный узор был хорошо читаем издали, в то время как вблизи вам открывалась более мелкая заглубленная цветочная вязь, как олицетворение скрытого, намек на постижение сути, возможное лишь при приближении к святому порогу.

Помимо резных узоров второго плана столь же поражает художественное решение бордюра, где использована инкрустация различными по цвету породами дерева, а также слоновой костью. Детали инкрустации удивительно мелки и идеально подогнаны друг к другу. Именно в такой технике выполнены, в частности, медальоны сельджукской цепи: набранные из множества элементов, они создают эффект бесконечно дробящихся многогранных драгоценных камней.



Рис. 2. Инкрустация двери мавзолея Ходжа Ахмада Яссави. Автор неизвестен. Конец XIV–XV вв. Дерево, слоновая кость, ценные породы древесины. Фото автора



Рис. 3. Декор двери в мавзолее Ходжа Ахмада Яссави. Автор неизвестен. Конец XIV–XV вв. Дерево, резьба. Фото автора

Выразительным дополнением к оформлению дверей были бронзовые халка (колотушки), демонстрирующие уникальное мастерство литейщиков и чеканщиков. Так, на створке входной двери закреплена массивная прямоугольная пластина, на которую подвешена собственно халка –

ударная часть в форме фестончатого медальона, с расположенным внизу удобным для захвата пикообразным выступом. Сама пластина украшена чеканным узором в стиле ислими, более крупным в нижней, ударяемой части, и мелким – в верхней. Также сверху, в специально отведенном картуше, размещена арабская надпись. Надпись и цветочный узор верхней части выполнены в технике инкрустации: детали из серебра и желтого металла создают богатую полихромную узор. Халка выполнена в прорезной технике шабака; ее тонкие перегородки образуют форму изящной пальметты. Еще одна интересная деталь – ударник крепится к своей основе с помощью фигурной детали, выполненной в форме головы кошачьего хищника. Оформление халки заставляет удивляться тому, как в одной на первый взгляд служебной детали совмещались различные приемы и способы художественной декорации.



Рис. 4. Халка двери мавзолея Ходжа Ахмада Яссави. Автор неизвестен. Конец XIV – XV вв. Металл, ковка, чеканка. Фото автора

В меньшей степени сохранились колонны; в настоящее время большая их часть находится в коллекциях различных музеев. Так, две резные колонны из Туркестана (1352 и 1471 гг.) представлены в Музее истории Узбекистана; к XV в. относится колонна из ханаки Ходжа Ахмада Яссави [6, с. 23].

Замечательный образец столярного набора – сквозная решетка-панджара, расположенная в стрельчатом проеме, отделяющем гурхану, где находилось надгробие, от зиаратхоны, в усыпальнице Кусамы ибн-Аббаса. При изготовлении подобного рода решеток тонкопрофилированные бруски соединялись друг с другом по принципу пазлов, без гвоздей или клеящих составов. Основу рисунка решетки составляют два вписанных друг в друга шестиугольника и парные полосы, проходящие через их центры. Обрамляющий решетку трехполосный бордюр украшен вьющимся растительным побегом.

В ряду резных артефактов следует также упомянуть надгробие в мавзолее Чашма-Аюб (XV в., Бухара), где эпиграфика сочетается с растительным декором, выполненным в технике неглубокой резьбы, а также ажурное резное надгробие с могилы суфия XIV века Сайфиддина Бохарзи

и доску 1414 года с эпиграфическим декором с ворот знаменитого медресе Улугбека (XV в.). Последние два экспоната хранятся в Бухарском архитектурно-художественном музее-заповеднике, насчитывающем 1085 единиц хранения из дерева.

Мавзолее бухарского шейха Сайфиддина Бохарзи расположен в юго-восточной части Бухары, в местности. Родился шейх в 1190 году в Хорасане, религиозное образование получил в Герате, и позже переехал в Куня-Ургенч, на обучение к знаменитому суфию Нажмиддину Кубро, основателю ордена Кубравийя. Позже Бохарзи был послан в Бухару наставником, где и прожил около 40 лет. Умер в 1261 г., резное надгробие же над его могилой датируется рубежом XIII–XIV вв.

Что касается резных, из дерева, предметов быта темуридского времени, их сохранилось весьма мало. Здесь можно упомянуть сандаловую шкатулку XV в., связываемую с именем Улугбека (хранится в музее Топ Капы, Стамбул, Турция), а также лаух предтемуровского времени, 1360 г., работы мастера Хасана ибн Зайна ибн Сулаймана ал-Исфагани (хранится в Метрополитен музее, Нью-Йорк, США).



Рис. 5. Лаух. Хасан ибн Зайн ибн Сулайман ал-Исфагани. 1360 г. Дерево, резьба. Метрополитен-музей, Нью-Йорк, США

Место их изготовления назвать довольно сложно, учитывая миграции мастеров того времени, но несомненно одно – оба предмета демонстрируют тот уровень резьбы, который сложился в предтемуридскую и темуридскую эпохи.

Лаухи относятся к совершенно самобытному виду изделий, которые производились во всех странах мусульманского мира. Их оформлению уделялось особое внимание, ведь лаух предназначался в первую очередь для Корана, главной святыни ислама. О том, что лаухи были распространены в быту темуридского времени и имели статус святыни, свидетельствует в частности, гигантская мраморная подставка для Корана, установленная во дворе соборной мечети Биби-Ханым (1399–1404 гг., Самарканд).

Лаухи резались из цельного куска дерева, без использования каких-либо крепящих либо соединительных материалов. Это было поистине уникальное изобретение, которое словно символизировало целостность и многообразие мира, созданного Богом – образ, достойный главной святы-

ни ислама. Упомянутый лаух из коллекции Метрополитен-музея представляет собой две раздвигающиеся доски, с подвижным соединением в месте раздвижения, позволяющим раскрывать подставку на необходимую ширину и высоту. Декор, покрывающий внешние и частично внутренние стороны досок, восхищает. В нем сочетаются растительные и геометрические мотивы, при доминировании изысканной эпитафики. Резьба трехплановая, что обогащает художественные достоинства изделия. В надписях упоминаются слова Аллах, Али, Мухаммед. Основная надпись гласит: «О, Аллах! Да благословит Он Мухаммеда и его семью и мир и что (...) / ... и полководец верующих ‘Али ибн Аби Талиб/, пусть божественное благословение будет над всеми ними! / В дар медресе Садр-абад в Анар, пусть Аллах защищает и сохраняет его от преходящего (времени)! [сделанный в] в [месяц] Dhu l-Hijja [года Хиджры] 761 [октябрь-ноябрь 1360]. Кроме того, имеется имя мастера (почерком насх) [7].

Приемы резьбы, композиция и элементы декора лаухов в целом переключаются с теми, которые использовались и при оформлении дверей.

Традиции темуридской резьбы по дереву найдут свое достойное продолжение в творчестве мастеров последующих веков.

Литература:

1. Ремпель Л.И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент. – 1961. – С. 170.
2. Бабур-наме. В переводе М.А. Салье. Ташкент. – 1958. – С. 61.
3. Шукуров Ш. «Шах-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция. М. – 1983. – С. 103.
4. Шедевры архитектурной эпитафики Узбекистана. Альбом. Ташкент. – Изд. «Узбекистон». – 2011. – С. 89.
5. Во дворцах и шатрах. Исламский мир от Китая до Европы. Каталог выставки. Эрмитаж. СПб. – 2008. – С. 144.
6. Воронина В.Л. Конструкции и художественный образ в архитектуре Востока. М. – 1977. – С. 23.
7. 14th Century Qur’an Stand. Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://islamic-arts.org/2014/14th-century-quran-stand/>

УДК 745, 511

Деревянное резное надгробие Сайф ад-Дина Бохарзи в Бухаре

О.О. Мавланов

В статье описывается деревянная резьба средневековых памятников зодчества Бухары. Раскрываются орнаментальные мотивы декора мавзолеев шейха Сайф ад-Дина Бахарзи (1190 – 1261) и монгольского хана Буян Кули (XIV век). Выявляются способы, приемы и средства художе-

ственной обработки дерева, которую применяли мастера Бухары, используя местные породы дерева.

Ключевые слова: резьба по дереву, средние века, мастера Бухары, памятники зодчеству.

Woodcarving threshold Sayf ad-din Boharzi in Bukhara

O.O. Mavlanov

The article describes the wooden carvings of medieval monuments of Bukhara architecture. The ornamental motifs of the decor of the mausoleums of sheikh Saif ad – Din Baharzi (1190 – 1261) and the Mongolian Khan Buyan Kuli (XIV century) are revealed. Methods and means of artistic wood processing, which were applied by masters of Bukhara, using local species of wood are revealed.

Keywords: woodcarving, the Middle Ages, masters of Bukhara, monuments to architecture.

В юго-восточной части Бухары (в прошлом пригород Фатхобод) расположены рядом два памятника зодчества. Один из них мавзолеем видного религиозного деятеля, известного на мусульманском Востоке шейха – суфия (шейх ал – алам) Сайф ад-Дина Бахарзи (1190 – 1261гг)⁸, другой – мавзолеем монгольского хана Буян Кули (правил в 1348-1358 гг.), суфия и почитателя «шейха ал-алама». Для первого характерны лаконичность, простота и ясность архитектурного решения, крупные, монументальные формы, кирпичная фактура стен. Второй отличается небольшими размерами, изящными пропорциями, полихромным кружевом декоративной облицовки из резной поливной терракоты [5, с. 38].

Суфизм на рубеже VIII – IX веков являлся мистико – аскетическим течением в исламе. После X в. суфизм, отделившись от аскетизма, сформировался как прогрессивное для своего времени самостоятельное религиозное, философско-нравственное течение в рамках ислама и получил широкое распространение по всему мусульманскому миру, от Египта и Испании на западе до Восточного Туркестана на востоке, в том числе в Иране и Средней Азии[1, с. 128–129].

Начиная со второй половины XIII века джагатайитские, золотоордынские, монгольские ханы, и феодальная свита принимая мусульманскую веру, почтительно и уважительно относилась к Шейхам суфийского

⁸Один из талантливых учеников великого Хорезмского шайха Нажмиддин-Кубро, основателя суфийского ордена кубровия, Сайфад-ДинБахарзи родился в Хорасане, в долине Бахарз. В юности учился в медресе Хирата, совершенствовал знания в Бухаре, Нишапуре и Багдаде. Совершил паломничество в священные города Мекку и Мадину. В Хорасане Сайф ад-Дин учился у Али ат-Гусий, а в Багдаде – у великого мистика ШахаббудинаСухраварди.

братства и многие ханы, царевичи и высоко поставленные чиновники становились (мюридами) учениками шейхов суфиев. Шейх Сайф ад-Дин Бахарзи духовный наставник хана Золотой Орды Беркахана который десять лет правил государством, в последствие сыграл огромную роль для развития и распространения мусульманской веры и культуры тюрко-язычных народов от северного Кавказа до Сибири. В знак почтения и уважения монгольские ханы дали Сайф ад-Дину Бахарзи титул шейха вселенной (шейх аль-алам) и городу Бухаре (Бухоро-и Шариф – это значить «Почтенная Бухара»). По данным исторических источников – великий полководец, завоеватель Амир Тимур в обязательном порядке посещал мавзолей Сайф ад-Дина Бахарзи, каждый раз, когда останавливался в Бухаре.

Резьба по дереву один из древних видов народного декоративного прикладного искусства Узбекистана. Этот вид ремесла широко применяли на территории Узбекистана с античных времен и по сей день. Для строительства домов, монументальных сооружений, декора зодчества, а также для изготовления бытовых предметов. В зодчестве дерево использовалось в качестве важных архитектурных деталей в конструкций, таких как колонны, карнизы, двери потолки и решетки. Художественная обработка дерева вбирала в себя изготовление обширного круга предметов от мебели до мелких домашней утвари. В качестве материала использовались местные породы дерева; чинар, абрикос, тутовник, карагач, орех, джида, которые отличались разнообразием текстуры и рисунка. Основными центрами искусства резьбы по дереву с древнейших веков являлись Хива, Бухара, Самарканд, Ташкент, Коканд, Фергана и др. Характерной чертой мастеров-резчиков была способность к выполнению работ в разнообразных приемах, способах, а также различных профилях. Они одновременно были плотниками, столярами, строителями, резчиками, (уймачи, панжарасоз-мастер, изготавливающий музыкальные инструменты). Выбирая материал, мастера отдавали предпочтение местным сортам древесины – караману (разновидность вяза) и тополю. Резные двери для богатых домов изготавливались из древесины урюка, тутовника.

В Бухарском музее заповеднике в отделе тариката Б. Накшбандия выставлен шедевр выполненный мастерами конца XIII века кенотаф из мавзолея Сайф ад-Дина Бахарзи. По исследованием археологов и ученых в начале XX в. По стилистическим признаком датированный XIV в. (В.А.Шишкин) или, что вероятное XIII в. (Б. М. Бабажанов). Деревянный кенотаф был вывезен из Гур-ханы еще в конце 20-х годов XX в. В 1907 г. Часть его была похищена неизвестными грабителями. Кенотаф представлял собой прямоугольный ящик на ножках, собранный из 4 полотнищ, сплошь покрытых резьбой, и перекрытый плоской крышкой.

Резьба по дереву на сохранившемся боковом полотне композиционно состояла из четырех разномерных прямоугольных панно и сплошного бордюра по всему периметр. Эпитафия на центральном панно бакового полотнища написан, по заключению Б.М. Бабаджанова, на арабском языке особым декоративным почерком «дивани» с небольшим количеством диакритиче-

ских знаков, лишь там, где требовалось исключить двойственное прочтение. Б.М. Бабаджанов предполагает, что кенотаф изготовлен в XIII в., судя по палеографии, вероятно, сразу после смерти Сайф ад-Дина Бахарзи в одном из ремесленных центров в Средней Азии.

Текст эпитафии составлен рифмованной прозой «саджа», точнее его наиболее сложными видами – «мутавази» и «мутарраф». В тексте очень тонко использована игра слов и суфийских терминов. Автор добился не только внешнего благозвучия, но и глубокого суфийского смысла.

Эпитафия изобилует терминами и намеками, характерными для суфийских теоретических сочинений. Начало эпитафии скомпоновано построчно (17 строк) в средней части одного из полотен, завершающаяся часть эпитафии написана по периметру вокруг первой части. Создателем кенотафа из мавзолея Сейф ад-Дина Бахарзи был безымянный мастер суфий, отшельник (факир,) который смог передать сквозь века средствами своего искусства божественные мысли, в честь великого Шейха своего времени.

Прилагаю текст эпитафии, переведенный на русский язык полностью: Буквально текст касательно шейха гласит следующее:

1–3 строки: Приветствие Аллаха рабам Его!

Знай, о паломник, посетивший эту обитель, ведущую к Аллаху!

4-5 строки: Поистине здесь (находится) сокровищница божественных знаков, место хранения божественных тайн. И (это) место погребения сокровища сокровенных знаний, место (последнего) упокоения.

6 строка: Избранника Милостивого; И /это могила/ воспитанного в помещении (худжра) Истинного (аль – Хакк) ,

7 строка: Любимца Творца и сотворенного им (мира), украшенного (?) лучами.

8 строка: Пресвятого, размещенного в обществе собеседников (Аллаха), навечно утвердившегося в красоте

9 строка: Его красоты и растворившегося в совершенстве Его совершенства, богатого Его обильными достоинствами,

10 строка: Нуждающегося в Его приеме и покровительстве. А путь его (покойного) в поклонении Аллаху (т.е. в суфизме)

11 строка: Знаменит, а знаменья его рассыпаны по странам земли,

12 строка: Помыслы его переполнены дарами собеседников (Бога),

13 строка: Сердце его просветлено лучами Пресвятого, доказательство его.

14 строка: Ясное, а управление процветающее; (и он) самый высокочтимый из высокочтимых

15 строка: Абу-л-Ма ‘алифСа ‘ид ибн ал-Мутаххар ибн Са’ида напоят Аллах его

16–17 строки: Влагой, приближающей к Нему, и посадит на самые близкие к себе места, и да позволит (нам) встретиться с ним в обещанный (=судный) день.

А Он (=Аллах) – ведущий по истинному пути!

Текст продолжается по периметру вышеприведенной надписи:

«А временном проявлении света его сущности и возникновения света его появления (т.е. рождения) была суббота 9 ша'бана 586 г.х. И поистине все сущее возрадовалась вести его прихода (рождения) и мир расцвел от его шагов. Затем он исчез под купол величия, вернувшись с радостью к Господину господ (Богу), после того как небо покрылось тучами, субботней ночью 25 зи-л-ка'да 659 г.х.» [1, с.132-133]

Композиция рисунка на полотне с эпитафией следующая: в центре – фестоначатая арка с полуколоннами на углах (имитация михраба). Над аркой в небольшом прямоугольном панно арабская вязь, переплетенная с «узлами счастья». По сторонам от эпитафии – расположены полотна с распространенным в Средней Азии гирихом из шестиконечных звезд и шестигранников. Нижний плинтус покрыт одним из самых известных геометрических построений в XI – XV вв., из шестигранных звезд и полукрестовин (в монументальной форме известен по порталу Рабат-и Малик XI-XII вв., Магаки Аттари XII в, и мавзолея Саманидов X век). Резьба по дереву кенотаф Сайф ад-Дина Бахарзи – это уникальное художественное произведение.

Резная техника исполнения глубокая, изящная, многоплановая, сложного растительного, геометрического и эпиграфического характера. Необычайная точность столярных сопряжений рельефно профилированных брусочков, соединенных врезкой в потайной шип, причем вся система соединений осуществляется без единого гвоздя и без применения клея. Ее выполнение было возможно лишь при высоком владении правилами практической геометрии и при виртуозной технике фигурной обработки каждого элемента. Сложное движение и гибкость элементов орнаментальной композиции требуют большой пластической мягкости, а распределение резьбы в двух и даже в трех пространственных планах – исключительной точности руки. Варьируя наклон резца, мастер создает то почти вертикальную, то скошенную грань узора, то округленную, как жгут. И все этот богатый репертуар композиций выполнен гениальным мастером орнаментального искусства своего времени [2, с. 298].

В статье использованы научно – исследовательские труды, проводимые во второй половине XX века археолога, среднеазиатского ученого Н.Б.Немцевой, архитектурного комплекса Сайф Ад!Дина Бахарзи в Бухаре. И по некоторым источникам исторических, искусствоведческих, и востоковедческих анализов ученых 20-века. Наверное, надо особенно подчеркнуть, с развитием науки и восточной философии, поэзии суфизма IX–XIII веков. А также ныне существующие созданные, гениальными мастерами прошлого, неповторимые классические памятники архитектуры в Бухаре; Мавзолее Саманидов, минарет Калян, мечеть Маггоки Аттори X–XIII века. Богатый, ажурный, орнаментальный декор фасадов и интерьеров, которые дополняют художественно-эстетическую красоту архитектуры и общую гармонию с природой мусульманского города. И мастер создатель кенотафа из мавзолея

Сайф ад-Дина Бахарзи был хорошо знаком с традициями орнаментального искусства своих предшественников и современников. Можно предположить, что резной деревянный кенотаф в честь Великого шейха был изготовлен по заказу меценатов и выполнен виртуозным мастером Средних веков, уже после смерти Шейха вселенной к концу XIII века. Еще за столетие до высокого расцвета восточного ренессанса эпохи династии Тимуридов.

Литература:

1. Немцева Н.Б. Ханака Сайф ад-Дин Бахарзи. Бухара, 2003. 214 с.
2. Немцова Н.Б. Ханака Сайф ад-Дина Бахарзи в Бухаре // Эхо Истории. № 3(23), 2004. С. 38.
3. Пуганченкова Г.А., Ремпель Л.И. История искусств Узбекистана. М.: Искусство, 1965. 686 с.
4. Хакимов А. Искусства Узбекистана. Ташкент: Санъат, 2010. 502 с.
5. Омоналлах Муталов. «Великий мыслитель востока Сайфуддин Бахарзи» // Эхо Истории. 2000. № 1–2 (5–6). С. 54.



Мавзолей Сайф ад-Дин Бахарзи и Буйан-кули-хана в Бухаре XIII – XV вв.



Деревянный кенотаф из мавзолея Сайф ад-Дина Бахарзи. Государственный Бухарский архитектурно-художественный музей-заповедник

Искусство резьбы из дерева в быту и культуре кыргызского народа
Ж.К. Кадыркулова

В статье рассматриваются изделия из дерева в традиционной культуре и быту кыргызского народа. Описываются техника резьбы дерева с различными орнаментами

Ключевые слова: изделия из дерева, кыргызский орнамент, резьба, юрта, музыкальные инструменты.

The art of wood carving in everyday life and culture of the kyrgyz people
Z.K. Kadyrkulova

The article with products in traditional culture and way of life of the Kyrgyz people. Describe the technique of carving wood with various ornaments.

Keywords: wood products, Kyrgyz ornament, carving, yurt, musical instruments.

Изделия из дерева занимали в XIX в. довольно обширное место как в хозяйственной жизни кыргызов, так и в их быту. Резным орнаментом покрывают иногда двери и дверные рамы в юрте, сундуки и шкафчики, музыкальные инструменты. Узор на изделиях из дерева выполнялся, главным образом, рельефной округлой резьбой (спирали, вихревые розетки).

В качестве материала использовали растущие на юге Кыргызстана арчу, иву (тал), березу (кайын), тополь (терек), урючное дерево (урюк), ореховое (жангак).

Применяют две техники резьбы; плоскую и глубокорельефную, при этом плоская резьба часто окрашивается красной, синей, белой, желтой красками.

Инструменты для резьбы – резцы, долото, деревянный молоток, колотушка и нож с кривым выгнутым лезвием. Наиболее распространенные виды изделий, украшавшейся резьбой по дереву – подставки под “джук” (секичек), низкие шкафы с раздвижными дверцами (жаван), сундуки (сандык), детские колыбели (бешик). Мотивы резьбы – растительные и геометрические.

Резьба по дереву, как и художественная обработка металла, производится, как правило, мужчинами (жыгач уста), остальные виды прикладного искусства составляют область художественного творчества женщин.

Для кыргызов характерна плоскорельефная резьба по дереву. Ее мы можем встретить на футлярах для пиал. Орнамент крупный, имеет закругленные линии, преобладает типичный мотив завитка, встречаются реалистические изображения животных, птиц, других элементов окружающей природы, а также предметов быта. Наряду с ними, особенно в вышивках и

аппликациях, применяются фантастические сюжеты, называемые кыял[5.Гаврилов М Ташкент, 1929].

Резьба, которой украшают лицевую сторону подставок под “джук”, довольно примитивна. Орнамент вырезается по контуру острым ножом. Узор несложен – сетки, косые кресты, различные розетки. Исследования кыргызского орнамента показали, что он формировался постепенно, в его состав входят и древние, и более поздние элементы, в ряде случаев на нем отразилось влияние тех народов, с которыми кыргызы и их предки входили в разное, время в тот или иной контакт. Наиболее древние элементы кыргызского орнамента – простейшие геометрические мотивы, встречающиеся главным образом на предметах из дерева, отчасти в вышивке и на войлоке. Однако более распространены и определяют общий характер кыргызского прикладного искусства рогообразные мотивы, волна с завитками, крестообразные фигуры, пальметты и другие, которыми кыргызы украшают изделия из кожи, дерева, металла, войлока. Этот комплекс орнаментальных мотивов восходит, по-видимому, к искусству поздних кочевников (IX–XII вв.). В кыргызском орнаменте, несомненно, отразились и связи с искусством оседлого населения Средней Азии. Кроме орнамента, кыргызам был известен и тематический рисунок, применявшийся начиная с XVIII в. в росписи надгробных сооружений. После перехода кыргызов к оседлости искусство резьбы стало приходить в упадок, поскольку уже не пользовалось таким спросом. В наши дни с развитием туристической индустрии это ремесло обрело второе дыхание в производстве сувенирной продукции. Из дерева кыргызские мастера изготавливали деревянный остов юрты, ее двери и косяки, и предметы домашнего быта.

Без сомнения, юрта – одно из выдающихся достижений цивилизации кочевников, ее устройство у всех неоседлых народов практически одинаковое, а национальная самобытность проявляется через элементы декора и внутреннего убранства. Юрты кыргызов поражают многообразием способов изготовления и декором предметов интерьера, яркостью и затейливостью узоров соперничая, разве что, с самой природой.

Для транспортировки этого легкого и компактного жилища требуется всего несколько лошадей или верблюдов, а установка юрты, которой занимаются практически, только женщины, не займет больше полутора часов.

Летом юрту ставят прямо на землю, зимой сначала стелют настил из дерева.

Основанием для юрты служит деревянный каркас, который обычно изготавливают из ивы, намного реже из ели. Нижняя часть остова состоит из складывающихся решеток – «кереге», где все рейки скреплены с помощью эластичных ремешков, сделанных из телячьей или верблюжьей кожи. Количество «кереге», определяет, какого размера будет юрта. Чем больше решеток, тем вместительней получится дом. «Кереге» связывают между собой плетеными ремнями – «терме», которые опоясывают решетки и прочно удерживают всю конструкцию. Очень интересно устройство крыши юрты.

Она образуется шестами – «уук», которые одним концом привязываются к «кереге», а другим вставляются в, так называемый, «тюндюк», который представляет из себя колесо, с деревянными перекладинами, образующими крест. «Тюндюк» является и окном и дымоходом одновременно, иногда его еще называют – «чамгарак» – «дверь в небо». В больших юртах «тюндюк» поддерживается деревянным шестом «бакан», а в маленьких хватает и натяжения веревок. Каркас дома укрывают белыми войлочными циновками – «кииз», вокруг «кереге» пускают длинную войлочную циновку – «чий», богато украшенную национальными орнаментами, нижние части шестов – «уук», закрывают войлочными накидками [А.Ю.Мальчик. Б 2005].

Резьбой, а иногда росписью, украшали двери и дверную раму юрты; деревянные подставки под джук – такта, на которые складывали кошмы, ковры и постель, в южных районах они имели также вид поставца – джаван с украшенной передней стенкой; сундуки для лепешек – укёк; шесты-вешалки для одежды и для конской сбруи – ала бакан; луки детских седел – айырмач и мелкие бытовые предметы: футляры для пиал – чыны кап; мешалки для кумыса – пишкек, черпаки для разливания жидкой пищи – чёмюч, деревянные подставки для светильников – чырак пая и т.д.

В качестве материала для изготовления бытовых предметов использовались различные по степени твердости и упругости древесины породы дерева: береза, тополь, ива, арча, орех. Кыргызские мастера – деревообделочники применяли две техники резьбы: рельефную и плоскую, при этом плоская резьба часто украшалась красной, синей, белой и желтой красками. Техника плоской резьбы имеет в кыргызском прикладном искусстве древнее происхождение. В этой технике выполнен орнамент на деревянных плакетках таштыкской эпохи. Орнамент, встречающийся в кыргызской резьбе и росписи, немногочислен. Это, главным образом, различные сочетания рогообразных завитков (мюйюз), соединенных или попарно (кош мюйюз), или по четыре (тёрт мюйюз); спирали, сочетающиеся с вихревой розеткой и S-образными фигурами; а также узколепестковые розетки, мелкие круги, квадраты, ромбы. Кыргызская резьба и роспись наиболее близка прикладному искусству казахских мастеров. [Бачинский Н. М.. Ленинград, 1947].

Судя по биографическим сведениям кыргызских мастеров по дереву, их мастерство предавалось по наследству. В технике производства деревянных изделий применяются точение, долбление, выжигание, сгибание. Мастеров, работавших на токарном станке, называли кырмачы. Этот станок в различных районах Кыргызстана имеет одинаковое устройство и ничем не отличается. Длина вращающегося вала варьируется от 30 до 50 см, соответственно этому и меняется диаметр – от 7–8 до 10–12 см. Вращается вал при помощи ремней, приводимых в движение руками (вращение производится в обе стороны). На вал станка насаживается предварительно грубо обработанная с помощью тесла «керки» форма [Абрамзона С. М. СЭ, № 1, 1950].

На ней у поддона для прикрепления оставляется «собачка» (кучук), т.е. лишняя часть, которая после обработки вещи на токарном станке обрезается. Обработка вращающейся детали производится мастером с помощью крючкообразного, острого (с двух сторон) наточенного ножа (кыргыз), который прикрепляется к деревянной ручке длиной 30–35 см. Во время вращения обрабатываемой посуды мастер держит нож обеими руками. С помощью ножа на поверхность предмета наносятся желобки (курбу) разной ширины и глубины. На токарном станке делают чашки аяк (в некоторых районах называют их – кесе), разной величины и глубины, с разными профилями, днищами и поддонами. Некоторые из них бокалообразной формы, другие – широкие. Чашки были необходимой принадлежностью домашней утвари. Для детей мастера выделывали маленькие чашечки (чөйчөк), которые обычно имели более изящный вид, тонкие стенки. В качестве материала для этих чашечек иногда употребляли корень дикой вишни (чийе). В хозяйстве кочевника миска имела широкое применение. В ней замешивали тесто, складывали куски мяса в сыром и вареном виде, ею пользовались при подаче разных кушаний. На токарном станке обрабатывали и небольшие цилиндрические сосуды (высота 12–15 см, диаметр 8–10 см). В них хранили соль. Некоторые деревянные предметы принято было украшать росписью с резьбой. Для кыргызов была характерна плоская рельефная резьба по дереву [Капалбаев О. Э. 2016. – №13. – С. 617–620].

В целом, наиболее распространенной и употребляемой посудой у кыргызов была кожаная и деревянная. Их производство имеет самобытный характер и уходит корнями в глубину веков. Производство посуды у кыргызов была связано с потребностью кочевого уклада жизни, скотоводческого характера хозяйства. Эта посуда была прочная и удобная, в условиях частых переездов.

Список литературы:

1. Гаврилов М. Орнамент киргиз Сусамыра. Ташкент, 1929.
2. Мальчик А.Ю. История кыргызского народного прикладного искусства: эволюция кыргызского орнамента с древнейших времен до XX в. – Б.: Кыргызский государственный университет им. И. Арабаева, 2005.
3. Бачинский Н. М. Резное дерево в архитектуре Средней Азии. Ленинград, 1947.
4. Абрамзона С. М. Киргизский национальный узор // СЭ. № 1. 1950.
5. Капалбаев О. Э. Традиционная посуда и домашняя утварь кыргызского народа // Молодой ученый. – 2016. – №13. – С. 617–620.

Традиционные орнаменты кыргызского народа в XIX–XX вв.

Г. К. Абдалиева

Кыргызский орнамент второй половины XIX – начала XX вв. отличается простотой, строгостью художественных форм, декоративностью цветовых сочетаний, плавностью и мягкостью линий контуров. При небольшом количестве орнаментальных мотивов узор всегда создает впечатление сложности и разнообразия, что достигается определенными приемами: цветные обводки контуров, насыщенность цвета, цветовые повторы и ритмы.

Ключевые слова: кыргызский, орнамент, виды.

Traditional ornaments of kyrgyz in the XIX–XX centuries

G.K. Abdaliyeva

Kyrgyz ornament of the second half of the XIX – early XX centuries. is characterized by simplicity, strictness of artistic forms, decorative color combinations, smoothness and softness of contour lines. With a small number of ornamental motifs, the pattern always creates the impression of complexity and variety, which is achieved by certain techniques: color strokes of the contours, color saturation, color repetitions and rhythms.

Keywords: Kyrgyz, ornament, tracery, species.

Среди источников, привлекаемых для решения проблемы этногенеза тот или иного народа, для выявления его национальных традиций и особенностей, важное место принадлежит этнографическим описаниям материальной культуры и народного прикладного искусства. В свою очередь полноценное описание этих сторон народной жизни требует обстоятельного исследования домашних промыслов и ремесел как части материального производства, на базе которого удовлетворялись в прошлом бытовые потребности и эстетические запросы населения. Наиболее плодотворно был исследован кыргызский орнамент на предметах прикладного искусства второй половины XIX – первой половины XX вв. В начале XX в. русским художником-этнографом С.М. Дудиным были собраны для Государственного русского музея первые коллекции по народному искусству Кыргызстана. В годы советской власти появилось несколько работ по кыргызскому орнаменту, которые имели главным образом общий характер. Это, прежде всего, исследования С.М. Дудина, В.Н. Чепелева, А. Ромма, М. Гаврилова и М.С. Андреева [1]. Первую попытку вскрыть семантику кыргызского повествовательного орнамента предпринял художник М.В. Рындин в альбоме «Киргизский национальный узор» [2].

Подлинным прорывом в изучении орнамента и прикладного искусства кыргызского народа стала деятельность Кыргызской археолого-

этнографической экспедиции в 1953–1955 гг., материалы которой были изданы в пяти томах. Второй, третий и пятый тома «Трудов КАЭЭ» включают научные статьи С.М. Абрамзона, С.В. Иванова, К.И. Антипиной, А.К. Айтбаева, Е.М. Маховой, Н.В. Черкасовой и Г.Л. Чепелевецкой, в которых рассмотрены виды кыргызского народного прикладного искусства и проанализированы мотивы кыргызского орнамента [3].

Кыргызская народная техника связанная с деревообделочным производством, в прошлом веке занимала довольно большое место в хозяйственной жизни кыргызов. Характер производимых предметов из дерева определялся условиями скотоводческого быта, потребности кочевого уклада жизни. Наиболее широко было распространено изготовление деревянных каркасов для юрт. Техника изготовления, используемая в XIX в., остается неизменной до сих пор. Мастера-деревообделочники (жыгачуста) занимались изготовлением и сельскохозяйственных орудий. На простейшем токарном станке вытачивали разнообразную посуду, выделывали деревянные предметы для отдельных видов домашнего производства: ткацкие станки, веретена и различную домашнюю утварь, детские колыбели и прочее. Наиболее искусные мастера занимались производством музыкальных инструментов. Некоторые деревянные предметы принято было украшать росписью с резьбой. Характерна для кыргызов плоскорельефная резьба по дереву. Инструментами для резьбы служили резцы, деревянный молоток, колотушка и нож с кривыми выгнутым лезвием.

По В.М. Рындину, кыргызский орнамент состоит из 173 основных элементов. Сто семьдесят три узора разбиваются на четыре группы:

1. Животный мир – 98 элементов;
2. Растительный мир – 20 элементов;
3. Ландшафты и явления природы – 10 элементов;
4. Предметы быта и религии – 45 элементов;

Среди них: “паук”, “скорпион”, “змея”, “летучая мышь”, “крыло”, “нога”, “позвонок”, “ребро”, “цветок джиды”, “еловая ветвь”, “листья тальника”, “решетка юрты”, “подкова”, “гребень”, “ушко котла”, “плавающий”, “прыгающий”, “бегущий”, “солнце”, “луна”, “звезда”, “брови”, “голова”, “губы”, “узор ситца”, и многие другие. Однако наиболее устойчивыми орнаментальными мотивами в этот период были узоры, получившие названия “мойюз” (рога), “кыял” (фантазия) и “карга тырмак” (когти ворона).

В Кыргызском орнаменте есть чисто отвлеченные, например ромбические узоры, истоки которых восходят еще к эпохе бронзы. Ромб чрезвычайно широко распространен среди кочевников и, по нашему мнению, подсказан ромбическим просветом кереге – решетчатой основы юрты.

А.Ю. Мальчик выделяет четыре основных видов орнаментальных мотивов в XIX-XX вв. Каждая из них представляет совокупность родственных по происхождению однотипных орнаментальных мотивов и связана с определенными приемами исполнения, с тем или иным кругом

бытовых предметов. Каждая группа несет определенные традиции в стиле и цветовом оформлении орнамента, а также в терминологии. Выделенные группы надо рассматривать, с одной стороны, как наслоение различных периодов в этнической истории кыргызов, с другой, как выражение их былых историко-культурных связей с другими народами. Последнее обстоятельство особенно важно потому, что оно, в совокупности с другими источниками, подводит нас к пониманию тех или иных этнических компонентов в кыргызском этногенезе.

Первую, наиболее многочисленную группу, составляют круги, квадраты, пересеченные квадраты, треугольники, зигзаги, овалы, восьмиугольники, крупные кресты и ромбы, и другие орнаменты. Ромб чрезвычайно широко распространен среди кочевников и, по нашему мнению, подсказан ромбическим просветом кереге – решетчатой основы юрты. Они встречаются обычно на ковровых изделиях, циновках из чия, предметах из дерева и отчасти в вышивке. Большая часть этих мотивов (за исключением восьмиугольников и крупных крестов) имела широкое распространение на таштыкских керамических сосудах, кожаных и деревянных предметах I–V вв., керамике, костяных накладках колчанов, железных деталях узды и сруи енисейских кыргызов VI–XIV вв. [4]. Восьмиугольники и крупные кресты вошли в кыргызский орнамент позднее: возможно, в XV–XVI вв. в период формирования кыргызской народности на Тянь-Шане. Следует также отметить, что входящие в первую группу круги и кресты известны как кыргызские родоплеменные тамги: кушчу тамга, баарын тамга, кыпчак тамга, кош тамга и т.д.

Вторая группа включает в себя пальметты, полупальметты, крестообразные фигуры, рогообразные мотивы, «волну» с завитками и некоторые другие мотивы. Встречаются эти узоры на изделиях из кожи, дерева, металла и имеют широкое распространение. Вторую группу мы находим на металлических изделиях енисейских кыргызов IX–XII вв.

Кроме того, у кыргызов существовали тамги в виде рогообразных отвлечений: бугу тамга, багыш тамга, азык тамга и др. Как мы уже отмечали, входящие во вторую группу орнаментальные мотивы включают в себе кыргызские тотемистические верования и представления о “мировом дереве”. Необходимо особо остановиться на рогообразных узорах, имеющих названия “бугунун башы” (голова оленя), “жаш бугунун мюйюзю” (рог молодого оленя) и “бугунун мюйюзю” (рог оленя) [5]. Эти узоры, на наш взгляд, являются наглядным примером сохранения тотемизма в религиозных верованиях кыргызов. Как известно, кыргызы верили в происхождение племени бугу от оленя или от рогатой матери, считавшейся “дочерью оленя”. Тотемный предок – оленя – изображался кыргызами полуживотным-получеловеком. Тотемными животными, скорее всего, были горный козел и баран, которых кыргызы называли божьим скотом [6]. В связи с этим рогообразные мотивы с названиями “теке мюйюз” (рог горного козла) и “кочкор мюйюз” (рог барана) также могут отражать тотемистические представления кыргызов. Сами образы оленя, горного козла и барана были широко распространены еще в скиф-

ское время, в том числе в памятниках прикладного искусства тагарско-таштыкского археологического комплекса (VI в. до н.э. – V в. н.э.).

Большинство исследователей считают, что эти животные являлись тотемами далеких предков иранских племен и в искусстве скифо-сибирского «звериного стиля» были связаны с тотемистическими пережитками. В частности, олень принадлежал к числу ведущих тотемов, что отразилось в имени саков: “сак” в переводе означает “олень”. Это животное, по мнению А.И. Мартынова, у носителей тагарской культуры было основным общетагарским божеством, связанным с солнцем. Схожую семантическую нагрузку, вероятно, несли образы горного козла и барана, которые, как и образ оленя, в скифское время были широко представлены в наскальных изображениях и бронзовых изделиях Южной Сибири, Алтая, Монголии, Ордоса и Забайкалья [7].

Для третьей группы характерны цветочно-растительные мотивы и сложные розетки (вышивка). Эти орнаментальные мотивы свидетельствуют о взаимодействии кыргызов с искусством оседлого населения Средней Азии. В кыргызском орнаменте эти мотивы, очевидно, формировались на протяжении XVI–XIX вв.

В четвертую группу вошли некоторые центрально и восточноазиатские знаки, меандр и облаковидные узоры. Эти мотивы распространились в кыргызском искусстве в результате взаимодействия кыргызов с оседло-земледельческим населением Средней Азии, монголами и китайцами, вероятно, в XV–XVI вв.

Принимая во внимание тесные культурно-исторические связи кыргызов со среднеазиатским земледельческим населением, особенно с узбеками и таджиками, можно предположить, что вместе с растительными мотивами кыргызы восприняли и тот символический смысл, который вкладывали в эти узоры оседло-земледельческие народы.

Небезынтересно, что одним из названий меандра в кыргызском орнаменте является «айлампа» – «водоворот». В этом названии, очевидно, следует видеть первоначальное значение меандра в орнаменте кыргызов, которое сопоставимо с китайскими анимистическими представлениями. Как показало сравнительное изучение кыргызского орнамента, наиболее древними являются орнаментальные мотивы первой группы, многие из которых зафиксированы на изделиях таштыкской культуры I–V вв. Однако к эпохе Нового времени первая группа обогатилась новыми орнаментальными мотивами (восьмиугольники и крупные кресты). Начало этого процесса, скорее всего, относится к концу XV – началу XVI вв., когда слияние кыргызских, древнетюркских и могольских племен привело к образованию кыргызской народности на Тянь-Шане.

Вторая орнаментальная группа сложилась в эпоху средневековья у енисейских кыргызов не позднее IX–XII вв. Входящие в эту группу рогообразные мотивы могли широко распространиться у земледельческого

населения Средней Азии в результате интенсивных контактов с представителями кыргызской народности.

Третья и четвертая группы имеют более позднее происхождение и, вероятно, начали формироваться в XV–XVI вв. Аналогии, приведенные этнографами, указывают на то, что третья группа развивалась под влиянием оседло-земледельческих народов Средней Азии – узбеков и таджиков, а четвертая группа, кроме среднеазиатских земледельцев, испытала влияние монгольского и китайского искусства.

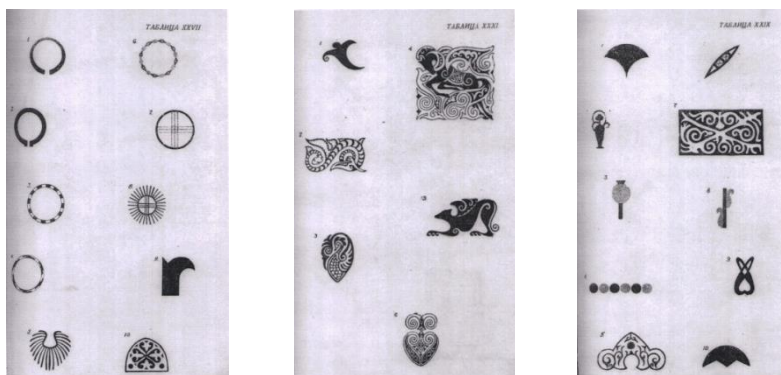
Использование отдельных мотивов орнамента из первой и второй групп в качестве родоплеменных тамг подчеркивает важное значение, которое имели для кыргызов рогообразные мотивы, круги и кресты. Тамги подобной формы, по нашему мнению, могли содержать архаические пласты религиозно-мифологических представлений кыргызского народа. Для кыргызского орнамента характерными являются применение законов симметрии и превращение фоновых (негативных) частей в самостоятельный узор (позитив). Симметрия в искусстве является одним из важных факторов красоты форм. В широком смысле симметрия – это понятие, отображающее существующий в объективной действительности порядок, пропорциональность и соразмерность между составными частями целого, определенное равновесное состояние, относительную устойчивость. Понятие симметрии в искусстве тесно связано с понятием структуры. Обладая сложной художественной структурой, произведения декоративно-прикладного искусства представляют органическое переплетение и взаимопроникновение различных подструктур – отдельных компонент художественной выразительности. В прикладном искусстве понятие симметрии главным образом ограничивается ортогональными группами и группами движений, имеющими дело с конгруэнтными и зеркально равными геометрическими формами: симметричные розетки, бордюры, ленты, орнаменты. Все многообразие орнаментальных форм кыргызов может быть сведено к трем категориям симметрии: розетке, бордюру и сетке. Розетка – это замкнутая фигура (квадрат, прямоугольник, ромб и т.д.) с вписанным в нее узором. Узорной розетке присущи ось симметрии и проходящая по ней плоскость симметрии. Для плоскости симметрии характерен признак зеркального отражения. Примеры симметрии часто встречаются в произведениях кыргызских народных мастеров. В частности, типичным образцом розетки является узор “тёрт мюйюз”, имеющий крестообразное строение.

Рассматривая кыргызский орнамент данного периода, нельзя обойти стороной цвет, который является в орнаментальном искусстве средством передачи образа. Цвет в узорах, как и в искусстве вообще, имеет огромное значение, без него невозможно существование многих видов кыргызского прикладного творчества. Народные умельцы уделяют ему такое же большое внимание, как и орнаментальной фигуре. Это особенно заметно в кыргызских узорах, где полузабыта или совсем забыта древняя символика, и изображение носит чисто эстетический характер.

Характерная черта художественного вкуса кыргызов – любовь к яркому и красочному. Поэтому цветовые композиции в их прикладном искусстве всегда решены в ярком и красочном колорите, в чистых и насыщенных тонах. Цветовой контраст в полихромных композициях выступает как любимый декоративный прием.

Подтверждением этого служат схожие технические приемы и аналогии в мотивах орнамента. Кроме того, общие истоки связывают кыргызское прикладное искусство с искусством предков якутов, тувинцев, бурят, башкир и казанских татар, что хорошо прослеживается в изделиях из дерева, металла и кожи, в вышивке.

Приложение



Литература:

1. Антипина К. И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных кыргызов. – Фрунзе, 1962. – С.124–152.
2. Рындин В.М. Киргизский национальный узор. – Л., 1948.
3. Труды Кырг. Арх. Этн.Экспед. т II. М., 1959. – С. 357.
4. Мальчик А.Ю. История киргизского народного искусства: эволюция кыргызского орнамента в древнейших времен до XXв. – Бишкек, 2005. –С. 27.
5. Труды Кырг. Арх. Этн.Экспед. т II. М., 1959. – С. 357.
6. Акматалиев А. С. Кыргыздардын кол өнөрчүлүгү: Колдонмо / Көркөмдөлгөн сүрөтчү К. Коёналиев; Илим. проп. «Мурас» ишкер долбоору. – Б.: Кыргызстан, 1996. – 328 б.: илл.
7. Мартынов А.И. Лесостепная тагарская культура. Новосибирск, 1979. – С. 3.
8. Мальчик А.Ю. Роль орнамента в формировании архитектуры Кыргызстана. – Б: Кыргызстан. 2010.–С. 53–60.

Минбар и двери в анатолийских мечетях XII–XV веков в турецком искусстве резьбы по дереву

Тюлин Чорухлу

Традиционное турецкое искусство резьбы по дереву является важным продолжением глубоко укоренившейся традиции. Этот вид искусства начал свое развитие еще с появления прототюркских племен на древней отчизне тюрков и в частности, в Центральной Азии, а затем распространился на других территориях, где проживали тюрки. Археологические находки подтверждают это суждение. В статье рассматриваются образцы XVII–XV веков, встречаемые в религиозной архитектуре (дверь, окно и минбар) эпохи бейликов, созданные в Анатолии после сельджукского завоевания, а также раннего периода Османской империи. Представлены художественные центры XIV и XV веков (гг. Конья, Анкара, Токат, Бурса и Эдирне).

Ключевые слова: традиционное турецкое искусство, минбар, двери, искусство деревообработки, искусство анатолийских сельджуков, Османское искусство, смыкание/ техника кюндекари, резьба по дереву

Minbar and doors in anatolian mosques of the 12TH-15TH centuries in turkish wooden art

Dr. Tülin Çoruhlu

Woodworking in Traditional Turkish art is very important as a continuation of a deep-rooted tradition. This branch of art is an art which has continued since the Proto-Turk communities in the old homeland of the Turks and especially in the Central Asia and has been transferred to the geographies where the Turks spread. Archaeological finds support this idea.

It was used in wooden architectural constructions, furniture, daily wares and even in the art of sculpture. It reveals important evidences about the art of wooden engraving in the steppe cairns of antique ages related to the Turks. Various daily use wares, masks and appliques available in cairns prove it. The objects made with 'curve cutting technique' in the reliefs reveal the Turks' mastery in the art of wood. Although tree species used in the art of wood are associated with the vegetation of the geography, the materials used in woodworking are mostly walnut tree, chestnut, apple tree, pear tree, cedarwood, ebony-tree, cornel tree and rose tree. Besides, all kinds of forest trees that can be easily obtained and conveniently worked such as oak, white birch, pine and linden tree are also used. Techniques such as carving, inlaid, painting, incineration, scraping, interlocking and riveting are used in the art of woodworking.

The subject of traditional Turkish woodworking that we will address in this report is the examples encountered in Anatolia with rich examples in the 12th and 15th centuries. The works that were included in the evaluation were

selected from the examples of religious architecture such as door, window and minbar of the period of beyliks covering the Anatolian Seljuks and the early Ottoman period. The works were selected from the most important art centers of the 12th and 15th centuries such as Konya, Ankara, Tokat, Bursa and Edirne. The works are usually present in the structures to which they belong, and some of them are in museums.

The subject to be discussed with the support of pictures and drawings will be evaluated in terms of techniques, motives and compositions, material and period features in a way to indicate the traditional Turkish world woodworking.

INTRODUCTION

In traditional Turkish arts, wood/woodworking is of great importance as a continuation of a deep-rooted tradition. This branch of art is an art that has been carried to geographies where the Turks spread, which started as of the Proto-Turk communities and continued with the Huns in the old homelands of the Turks, especially in Central Asia. Archaeological finds support this idea. It was used in wooden architectural constructions, in furniture, in daily wares, and even in the art of sculpture. It reveals important evidences regarding wood carving in steppe cairns of ancient ages related to the Turks. Various daily wares, furnitures, masks and appliques found in the cairns prove it. The objects made with 'curved cutting technique' on reliefs reveal the mastery of the Turks in wooden art.

Wood carving can be defined as cutting and carving wooden boards as desired. To carve means deepening anything by engraving or scratching it. In Turkish wood art, besides carving, it is used in the technique called "openwork/hole work" or tracery, and this technique has a similar meaning with the French word "de'copage" meaning removing by cutting. In Traditional Turkish wooden art, the techniques are handled under two groups as construction techniques and decoration techniques. Sometimes construction techniques and decoration techniques overlap with each other in the production of work.

Construction technique; 1. Driving technique; it is formed by joining together the design parts that constitute the structure by being driven with metal, bone or wooden nails. 2. künde-kari technique; it is performed by joining together the design parts in geometric forms that constitute the structure by interlocking method without using any adhesive or nail. In this technique, each piece that forms the construction interlocks, grabs and clutch each other⁹.

Decoration techniques; 1. Künde-kari, 2. Carving, 3. Mounting, 4. Scratching

1. Künde-kari¹⁰ technique is regarded as both construction and decoration techniques. Composition is established by bringing together the pieces in geometric forms. This situation, with respect to decoration techniques, is the same in genuine or imitation künde-kari techniques. Depending on the feature of the design,

⁹ C.E.Arseven, Art Encyclopedia, 3rd volume, p. 1195.

¹⁰ Rüstem Bozer, 'Wood Art', Anatolian Seljuks and Beyliks period civilization (Architecture and Art), V.2, Ankara, p. 534.

additional decorations are also made on the pieces with suitable size in carving, scratching and mounting techniques.

2. Carving technique¹¹; one of the most commonly used techniques in decoration. It is divided into subgroups within itself; in the first one, the **motif** and **ground** are the **same** level. Motif contours are carved vertically. This is called flat carving. The second one is the **round surface carving**. The ground and motif contours are rounded. It emphasizes the depth increase on the surfaces, and running effective motives emerge. Applications are mainly encountered in decorative texts and inscriptions. The third one is the **grooved carving technique**. It has been used in plant decoration with the aim of bringing texture. The fourth one is the **double-layer carving**. This has a double layer decoration surface. The decoration surface at the bottom is flat-surface carving, and the decoration at the top is round surface carving to draw attention to depth and layered appearance¹². The fifth technique is the **curved cutting**¹³ **technique**. In this technique, the ground is removed, the direction of the carving is composed of intersecting lines, and the ground and motif are coherent. A moving and running image is formed in the composition¹⁴. This technique started since the Huns period with the objects removed from the cairns in Central Asian Turkish art and has been moved to Anatolia¹⁵. The sixth one is the **lattice technique**¹⁶. This technique is used as both construction and decoration techniques when it is made with strips. When the ground is carved by removing, it is called openwork/hole work. The seventh technique is **scratching**, and the last one is the **mounting**¹⁷ technique. In mounting technique, the materials of different colors such as wood, bone, mother-of-pearl, stone or metal are placed in carved cases. Mountings are made by sticking, driving or squeezing.

Although tree species used in the wood art are associated with the vegetation of the current geography, the materials used in woodworking are mostly walnut, chestnut, apple, pear, cedar, ebony, cranberry and rose tree. Besides, all kinds of forest trees such as oak, white birch, pine and lime tree are also used. The wood samples discussed in this study are composed of architectural pieces such as mimbar, sultan/bey gathering-place, ambo, door, window shutters, gathering-place, wooden posts, ceiling joist and cladding, and guardrails, and architectural decoration items for architecture-dependent decoration.

¹¹ Bozer, 'Wood Art', p. 537–538.

¹² Bozer, 'Wood Art', p. 539.

¹³ Bozer, 'Wood Art', p. 538.

¹⁴ Sedat Bayraktar, *Early Ottoman Mimbars*, İstanbul 2008, p. 27.

¹⁵ Yaşar Çoruhlu, *Early Turkish Art*, İstanbul 2000, 143–144.

¹⁶ Bozer, 'Wood Art', p. 540–541.

¹⁷ Bozer, 'Wood Art', p.540/Erdem Yücel, *Woodworking in Turkish Architecture, Culture and Art*, S.5, İstanbul 1977, p. 23.

Mimbar is the pulpit with steps from which the khutbah is delivered by the preacher on Fridays and bairam days, which is located in the west side of the mihrab in the mosques. The top section of the mimbar is the mimbar pulpit and is covered with a cone that is carried over the place by columns. **Ambo** is an open-top platform with steps on which the preacher sits to preach a sermon, which is located in the east side of the mihrab in the mosques. **Gathering-place** is the reserved balcony or section in the mosque. There are two types as gathering-place for women (the section with cage guardrails that is usually placed along the northern wall of the sanctum sanctorum and reached through stairs) and Sultan/Bey gathering-place (the special section with cage guardrails dedicated to the sultan in big mosques that is reached through stairs).

WOOD ART EXAMPLES OF THE 12th AND 15th CENTURIES

The subject of Turkish woodworking to be discussed here is the rich examples we encounter in Anatolia in the 12th and 15th centuries. The works that were included in the evaluation consist of the examples of religious architecture involving the Anatolian Seljuks and Early Ottoman era and the door, window, mimbar and wooden building elements of the period of Beyliks. The works were selected from major art centers of the 12th and 15th centuries such as Konya, Ankara, Tokat, Bursa and Edirne. The works are usually present in the buildings to which they belong and in some museums.

1. Konya Alaaddin Mosque is one of the important constructions built in Konya, the capital of the Anatolian Seljuk period¹⁸. The current form of the building, the first form of which was built during I.Mesut (1116–1155) period, was shaped by the additions and changes made by II.Kılıç Arslan (1155–1192), I.İzzeddin Keykavus (1211–1220) and I.Alaeddin Keykubat (1220–1237). It is understood that the building was initiated to be built during the last period of reign of Sultan I.Mesut and then completed with the enlargements during the Sultan I.Alaeddin Keykubat. The most important data of the first period of the building are its mimbar and the inscription on it.

Mimbar of Konya Alaaddin Mosque: according to the single-line inscription in kufic form on the entrance door, the mimbar was made of Ebony tree by a master carpenter named Mekki, the son of Ahlatlı Hacı Berdi, on 550 Rajab/1155. A part of the mimbar pulpit and its cone were renovated. In addition, the names of I.Mesut and his son II.Kılıçaslan are also mentioned on the mimbar¹⁹. The genuine künde-kari technique is seen in its side stern-board, under pulpit and door stern-board. The top of geometric parts developed from eight-armed stars on side stern-boards is decorated with plant motifs in the carving technique. The decorations consisting of octagons on the stair guardrails and the decorations consisting of hexagons on the pulpit guardrails are in lattice technique. The door arch is cusped arch, and the top of the

¹⁸ Abdullah Kuran, *Mosque in the First Period Ottoman Architecture*, Ankara 1964, p. 32.

¹⁹ Sedat Bayraktar, *Early Ottoman Mimbars*, İstanbul 2008, p. 41.

columns carrying the arch is plant decoration. The upper part of the mimbar door ends with a triangular cap stone. (Pictures 1)

2. Ankara Aslanhane Mosque (1289-1290); Another name of the work is Ahi Şerafettin Mosque. The building was built by Ahi Şerafettin during the period of Akhi, who was founded in Ankara during the Anatolian Seljuk period. According to the inscription on the mimbar of the mosque, its architect/master was Ebubekir Mehmet. The collected materials of the Roman period were used in the building. Due to an ancient lion statue among these collected materials, the mosque was known by the name of Aslanhane among the people. The building has an important place in the group of 'wooden pole and wooden ceiling' in the typology of Mosque.

Mimbar of Ankara Aslanhane Mosque: it is understood from the inscription on the door arch stern-board that it was built during the period of the Seljuk Sultan II. Mesut, and it is understood from the inscription on the eastern guardrail that its master/carpenter was Mehmet bin Ebubekir. The mimbar was made of walnut tree in the imitation künde-kari technique and was decorated by carving and driving techniques²⁰. On the side stern-boards of the mimbar, there are geometric compositions on an infinite continuing basis of four-way motifs developed from eight-armed stars. The internal parts of künde-kari pieces in different forms are filled with rumi motifs in the carving technique. On stair guardrails, there are also octagons in geometric sequence in the technique of lattice with strips. A part of the mimbar pulpit and its cone were renovated. There is a rich woodworking on the wooden posts and ceilings of the mosque. The gathering-place guardrails were made in the technique of lattice with strips. (Pictures 2)

3. Tokat Gök Madrasah; The construction inscription of the building is lost. However, It has been accepted that it was built between 1257 and 1277. Its builder and architect was Muineddin Süleyman pervane. (Pictures 3)

The double-wing wooden door of the building is exhibited in the Tokat museum. There are the names of carpenter Selim and master Muslim, and the date of 1267 on the door made of ebony-tree. Both wings of the door were decorated symmetrically with the mirroring technique. Carving was used in the decoration technique. The plant border surrounding the edges of the door wings is joined in the form of a round arch on the door. The internal parts of the quadrangular panels in the arch are filled with plant motifs with rumi composition, and the panels are surrounded by the inscription arch. There are panels written with thuluth calligraphy in the form of leaning rectangular table under the rectangles. At the door hub, there is a geometric composition formed by octangular star nets reminiscent of imitation künde-kari.

²⁰ Gönül Öney, 'Wood Techniques of the Seljuk and Beyliks periods in Anatolia', Sanat Tarihi Yılığı III, İstanbul 1970, p.137-138, Gönül Öney, Buildings of the Turkish Period in Ankara, Ankara 1971, p.23, Gönül.Öney, Ankara Aslanhane Mosque, Ankara 1990, p. 6.

4. Beyşehir Eşrefoğlu Mosque (1296-1299); It was built by Eşrefoğlu Süleyman Bey between 1297 and 1299 during the Eşrefoğulları Beyliks, founded after the disintegration of the Seljuks, in Beyşehir district of Konya. It is one of the most important examples of the mosques with wooden post and ceiling in Anatolia. The cedarwood was used in the beams of the pillar and the covering system constituting the carrier system of the building ²¹. The building looks like a museum of wood arts by this form. The main entrance door of the mosque, which was stolen to Denmark in 1996, was brought to Turkey in 2000 and is now exhibited in the Konya Sahip Ata wooden works museum.²² The name of the master carpenter in the form of ‘Amel-i İsa’ is written on the door that was made of walnut tree.

Mimbar of Beyşehir Eşrefoğlu Mosque; The mimbar made of ebony tree in künde-kari technique maintains the Seljuk tradition ²³. The name of its master in the form of ‘Amel-i İsa’ is written at the door arch corners of the mimbar. The same statement is also written in the inscription on the crown gate/gateway of the mosque. In other words, the door and the mimbar were made by the same master. The attributes of God, the name of the four caliphs, and Eşrefoğlu Süleyman that is the name of the builder of the building are written with kufic letters on the door panel of the mimbar. The door jambs are surrounded by writing of Ayat Al-Kursi starting with Basmala. The cusped arch on the door of the mimbar, the star networks on an infinite continuing basis in the carving künde-kari, curved cutting techniques on the stern-boards of the mimbar, and the geometric decorations consisting of octagons in the technique of lattice with strips share similarity with the mimbars of Konya Alaeddin Mosque and Ankara Aslanhane Mosque.

The ‘Bey Gathering-places’ inside the mosque are competing with the Sultan gathering-places. The colored hand-drawn decorations on wood in addition to wood carving and driving craftsmanship on the Bey Gathering-place, muezzin gathering-place, door, ceiling, column headers and guardrails, and the decorations surrounding the muezzin gathering-place are remarkable. The expressions such as ‘be blessed, be welfare, how lovely gathering place made by them, the clerk Seyyid Muharram’ are written on the writing cartridges surrounding the gathering place. It is understood that these scripts were written by the clerk Seyyid Muhammad. In addition, the window shutters were also made of woodworking designed in the form of geometric panels. (Pictures 4abc)

5. Konya Ermenek Grand Mosque (1302); The building, which is located in a place that dominates the city in Ermenek Castle was built by Mahmutbey, who was bey of Karamanoğulları, in 1302-1303. The last meeting place was added in 1543 by İshak Bey’s son Hacı Seydi Ali. The double wing

²¹ Charles Texier, *Small Asia*, Translation; (Ali Suat), V.3, İstanbul p.202/ İsmail Efe, *Eşrefoğlu Mosque and Complex*, Konya 2012, p. 83.

²² Efe, *Eşrefoğlu Mosque and Complex*, p. 59.

²³ Bayraktar, *Early Ottoman Mimbars*, p. 51.

main door of Ermenek Grand Mosque provides entrance from the last meeting place to the sanctum sanctorum. On the inscription written with thuluth calligraphy on the door, it is written that the building was built in H.702. Turkish translation of the inscription is as the following; This honorable mosque was built by Karamanoğlu Mahmud Bey during the year 702 Hijra of The Prophet (pbuh).²⁴

The door, which has been on the building until recently, has been moved to the Konya Sahip Ata Museum with the aim of protecting it. A door of its copy was installed in its place. The door processed by carving technique is surrounded by a border with plant motif. The internal parts of this border on both wings are decorated with leaning rectangles at the bottom and at the top including a rounded one in the middle, and geometric motifs consisting of eight stars and four-star stars. The door and the construction inscription of the building are inside the leaning rectangular panel on both wings at the top of the door.

Mimbar of Ermenek Grand Mosque; The mimbar was made of walnut tree on H.1242/M.1826, according to the inscription on the pulpit arch. There are hand-drawn decorations processed with carving, driving and madders on the mimbar in the rural style. Similar workmanship is also found in the gathering-place and gathering-place guardrails. (Pictures 5)

6. Bursa Green Mosque (1419-1420)²⁵; Çelebi Sultan Mehmet made architect Hacı İvaz bin Ahi Bayazıd build the building in 1419/1420 ²⁶. The architectural pieces from the Byzantine period were used as collecting in the building. The wooden works of the mosque were made by the carpenter master Ali bin İlyas from Tabriz. It is the most important structure of woodworking of the Ottoman period in Bursa.

The doors and window shutters of Bursa Green Mosque were made of walnut tree and appear as the important examples of the first quarter of the 15th century. The dimensions of the door wings are 3.5x1.10m. Decorating styles reflect the characteristics of the period while door constructions maintain traditional forms. The main door of the mosque was made by genuine künde-kari technique, and 'O Lord Rabbah, open us good doors' is written on the inscription written with thuluth and kufic style on the flowery ground, on the inscriptions on the top of the door²⁷. The baroque folds seen in the decorations indicate that these parts were renewed in the 18th century. The window shutters protecting their original form were decorated with genuine künde-kari and carving techniques. The doors are framed with a plant border according to

²⁴For the ways of reading of all inscriptions on the building, see. İ.H. KONYALI, History of Karaman with its Monuments and Inscriptions, Baha Matbaası, İstanbul, 1967, p. 704–707.

²⁵ Oktay Aslanapa, Ottoman Architecture, İstanbul 2004, p.47–47.

²⁶ Abdullah Kuran, Mosque in the First Period Ottoman Architecture, Ankara 1964, p. 80–83.

²⁷ Ayla Ersoy, XV. Century Ottoman Woodworking, İstanbul 1993, p. 19.

tradition, there is a big navel stone in the middle, there is a footplate at the bottom, and there is a Verse table at the top. The Kundakarians begin with six-armed stars and spread radially. The dimensions of the window shutters are 2.27x0.80 m. (Pictures 6ab)

7. Bursa Muradiye Mosque (1426)²⁸; it was built by Sultan II. Murat in 1425-26. The mimbar of the building, which is discussed in the inverted T-group in the mosque typology, ²⁹ was burnt as a result of a fire experienced at the beginning of the 18th century, and it was replaced by the new mimbar in rococo style built in 1897.

Door of Muradiye mosque; The double-wing wooden door providing access to the main space is one of the most important and beautiful examples of the period and is made of ebony tree. The dimensions of the door wings are 2.85x0.95 m. The künde-kari and round carving techniques were applied in the decoration of the door, which was made by genuine künde-kari technique. In the door hub, abstract rumi style plant motifs are processed on suitable pieces in the composition that starts with ten-pointed stars and goes with six-armed stars and that include geometric parts with different geometric forms. The cap stone plates of both wings are leaning rectangular-shaped, and there is a plant curvy branch motif in the plates, and there is an inscription in a flowering kufic style at the top. (Pictures 7)

8. Edirne Mosque with Three Minaret Balconies (1443–47)³⁰; The mosque built by Sultan II. Murat is the important building of transition to classical period in Turkish architecture. Its big dome has six supports and is 24 meters in diameter ³¹. The work was built by the architect Muslihiddin. The plan of the mosque made a great contribution to the development of the centrally planned building type in Turkish architecture.

The double wing courtyard entrance doors and main entrance doors of Edirne Mosque with Three Minaret Balconies are important in terms of woodworking. The name of Şahabeddin is written on the inscription on the door as a master carpenter. The dimensions of the courtyard doors are 4.40x1.35 m ³². The künde-kari, carving and mounting techniques were used as the decoration techniques on the doors. It is made of walnut tree. In decoration motifs, there are geometric decorations starting with ten-pointed stars and continuing on infinite principle, and inscriptions in leaning rectangular panels at the top of the doors. At the main entrance doors, plant decorations in carving technique were used on künde-kari parts and around the door plates. The building has 24 original window shutters. (Pictures 8)

²⁸ Oktay Aslanapa, Oktay Aslanapa, Ottoman Architecture, p. 56–59.

²⁹ Abdullah Kuran, Mosque in the First Period Ottoman Architecture, p. 84–88.

³⁰ Oktay Aslanapa, Ottoman Architecture, p. 74–77.

³¹ Abdullah Kuran, Mosque in the First Period Ottoman Architecture, p. 54–55.

³² Ayla Ersoy, XV. Century Ottoman Woodworking, p. 31.

9. Edirne II.Beyazıt Mosque (1484-88); It is one of the important buildings with early inverted-t plan of the Ottoman architecture³³. The establisher of the mosque, which was built by the architect Hayrettin, is Sultan II.Bayazıt. The building located on the bank of the Tunca River is a part of a complex consisting of Mosque, İmaret, Madrasa, Hammam, Healing house and stores.

Beyazıt mosque is among the important structures of Turkish woodworking. Its gateway/main door and window shutters are made of walnut tree and are the continuation of the traditional door form. The künde-kari, carving and mounting techniques were applied as the decoration techniques on the door and window shutters made in genuine künde-kari technique. Different colored tree, bone and mother-of-pearl were used in the reliefs. The borders and compositions made up of geometric joints, star nets, rumi and hatai style plant motifs were used in decorations. (Pictures 9)

EVALUATION AND CONCLUSION

The wood material and decoration in religious architecture in the 13th and 15th Centuries in the Anatolian Turkish Art appear in mimbars, doors, window shutters, columns and beams, and railing sheets. The techniques used in woodworking and the geometric decorations processed with an understanding of eternity during the Anatolian Seljuk period in the 12th and 14th centuries also maintained their effects during the Beyliks and the Ottoman period in the 14th and 15th centuries. However, later on, the period styles also manifested themselves along with the new techniques and composition schemes. In addition to the geometric designs provided by the künde-kari technique and the traditional rumi (this style is seen as a decoration element in all samples as of the mimbar of Konya Alaeddin Mosque which is the earliest example) style, plant motifs borders and compositions such as hatai style, that formed a new école in the Beyliks and the Ottoman period, were also included in decoration programs (the plant hatai decorations encountered in hand-drawn pieces in Beyşehir eşrefoğlu mosque are the remarkable examples of this situation). Besides, the symbolic motifs derived from ancient Turkish traditions (such as moon-star-sun-four directions etc.) continued to be used. Writing has an important place in decoration. The verses from the Qur'an, prayers, literary texts, praises for the establisher, master names and construction and building inscriptions are the expressions that are encountered in writings. The writings are generally in Arabic alphabet and in Turkish. Regarding the style of writing, Kufic writing style is seen in naskh, thuluth and especially monumental inscriptions. In the examples in which kufic writing style is used, the letters sometimes end with leaves and flower motifs (as in Konya Alaeddin Mosque) while they were sometimes processed in the form of plant decoration at the bottom like a two-stage ground and writing at the top (as in Bursa Green Mosque, Bursa Muradiye Mosque, Edirne Mosque with Three Minaret Balconies, Edirne II.Beyazıt Mosque).

Durable and sturdy trees such as ebony, cedar and walnut were used in woodworking dependent on monumental architecture. They appear in the wood

³³ Abdullah Kuran, Mosque in the First Period Ottoman Architecture, p. 23–24.

works that were processed in künde-kari, carving, and mother-of-pearl, ivory mounting technique as of the 15th century. The earliest sample with mother of pearl inlaid is seen on the door of Edirne II. Beyazit Mosque³⁴. In addition, wood and bone inlays are also seen on the doors of Edirne Mosque with Three Minaret Balconies. The curved cutting technique appearing since the Iron Age cairns in the Asian Turkish archeology is less common in the Anatolian Turkish wood art.

Human being's feeling of decorating the ware valued by them has existed since existence. While Turkish people developed the arts of decorating and working since the early times during which they existed in their homeland Central Asia, they also carried the art of 'wood carving', which is an important branch of art of the steppe life, to the geographies where they migrated and settled, and they also developed this art in the places where they went. The examples presented in this study are valuable examples of Traditional Turkish woodworking art moved to the Anatolian territories by the Seljuks and Ottomans.

Турецкое искусство резьбы по дереву берет свое развитие с древнейших времен. Оно применялось в отделке и украшении деревянных архитектурных сооружений, мебели и повседневных товарах и даже в скульптурном искусстве. Также прямыми доказательствами являются гравировки по дереву в могильных курганах античного времени, принадлежащих туркам. Различные изделия повседневного использования (маски и аппликации) подтверждают этот факт. Изделия с резьбой по дереву говорят о мастерстве тюрок в искусстве деревообработки. Резьбу по дереву можно охарактеризовать как рубку и вырезание деревянных досок по своему желанию. Вырезать означает сделать углубление посредством гравировки или царапанием определенного места. В турецком искусстве деревообработки помимо резьбы применяется ажурная работа или масверк, и эта техника имеет схожее значение с французским словом «декупаж», означающее извлечение посредством вырезания.

Техники в традиционном турецком искусстве резьбы по дереву можно разделить на две группы: строительные техники и декоративные техники. Иногда в производстве применяют как конструктивную, так и декоративную техники.

Конструктивная техника: 1. Приводная техника; формируется при помощи соединения узорчатых частей, которые создают, целую структуру прибавлением металлических, костяными или деревянными гвоздями. 2. Техника кюндекари, исполняется соединением узорчатых частей в геометрических формах, которые формируют структуру методом соединения без использования клея либо гвоздя. В этой технике части, формирующие конструкцию, соединяются и цепляются друг к другу.

Декоративные техники: 1. Кюндекари. 2. Резьба. 3. Крепление. 4. Высе-
кание

³⁴ Ayla Ersoy, XV. Century Ottoman Woodworking, p. 73–74.

1. Техника кюндекари представляет собой как конструктивную, так и декоративную техники. Композиция создается соединением деталей геометрической формы. Что касается декоративной техники, ситуация такая же, как и в подлинной или поддельной технике кюндекари. В зависимости от особенности дизайна, делаются дополнительные декорации на деталях подходящего размера в технике резьбы, выгравирования и крепления.

2. Техника резьбы, одна из часто используемых в декорации техник. Она делится на подгруппы; мотив и основание находятся на одном и том же уровне. Контуры мотива вырезаются вертикально. Это называется плоской резьбой. Вторая подгруппа называется резьбой по круглой поверхности. Контуры поверхности и мотива округлены. Это подчеркивает увеличение глубины поверхностей, возникают непрерывные эффективные мотивы. Аппликации в основном применяются в декорационных текстах и надписях. Третья техника называется рифлёной техникой резьбы. Используются растительные декорации с помощью соединяющей текстуры. Четвертая называется двухслойной резьбой. Имеет двухслойную декорационную поверхность. Декоративная поверхность на дне в технике плоской резьбы, декорация на вершине выполнена в технике резьбы по круглой поверхности, чтобы привлечь внимание к глубине и слоистой поверхности. Пятая техника – криволинейная техника резьбы. В этой технике основание удалено, направление резьбы состоит из скрещивающихся линий, основание и мотив гармоничны. В композиции сформированы подвижный и последовательный образы. Эта техника, получившая свое начало в период гуннов в турецком искусстве Центральной Азии и распространилась в Анатолии. Шестая – решетчатая техника относится как к конструктивной, так и декорационной технике, когда материал сделан с полосами. Когда основание выгравировано монтажом, это называется ажурной работой. Седьмая техника – высекание, последняя техника – крепление.

В технике крепления материалы различных цветов, такие, как дерево, кость, перламутр, камень или металл размещены в гравированных местах. Крепления делаются путем слипания, привода или сжатия.

В искусстве резьбы по дереву используемые следующие виды садовых деревьев: ореховое дерево, каштановое, яблочное, грушевое, кедровое деревья, черное дерево, клюква и розовое дерево. Помимо этого, также используются виды лесных деревьев: дуб, белая береза, сосна и липа. Виды деревьев, обсуждаемые в этой статье, являются частями архитектурных деталей, таких, как минбар, место сбора султанов беков, кафедра, дверь, оконные ставни, место сбора, деревянные столбы, балочное перекрытие и потолочное покрытие, перила, а также декорационные детали для архитектурно-зависимых декораций.

Минбар это кафедра со ступенями, с которой имам-хатыб читает проповеди по Пятницам и праздничным дням, которая находится в западной части михраба в мечетях. Верхнее отделение минбара это кафедра с конической поверхностью, которое держится на колоннах.

Кафедра – это открытая платформа со ступенями, на которой сидит проповедник, чтобы прочесть проповедь, находится на восточной стороне от михраба в мечетях. Место сбора это специально отделенный балкон или место в мечети. Разделяют два вида: место сбора для женщин (отделение с решетчатыми ограждениями, которое обычно находится на северной стороне святыни, до нее можно пройти по лестнице) и место сбора султанов/беков (специальное отделение с решетчатыми ограждениями для султанов в больших мечетях, к нему можно подняться по лестнице).

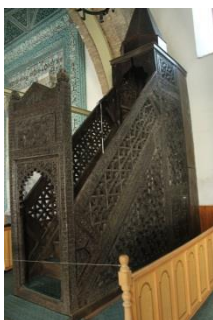
Место сбора «махфиль» – специально отделенный балкон или место в мечети. Различают два вида: место сбора для женщин (отделение с решетчатыми ограждениями, которое обычно находится на северной стороне святыни, до нее можно пройти по лестнице) и место сбора султанов, беков (специальное отделение с решетчатыми ограждениями для султанов в больших мечетях, к нему можно подняться по лестнице).

Деревянные здания 12–15 веков

Темой обсуждения послужат прекрасные образцы турецкого искусства деревообработки, встречаемые в Анатолии в 12 и 15 веках. Оцениваемые произведения включают образцы религиозной архитектуры периода анатолийских Сельджуков и раннего периода Османской империи, а также дверь, окно, мимбар и деревянные детали зданий периода бейликов. Работы отображены из крупных художественных центров 12 и 15 веков в Конье, Анкаре, Токате, Бурсе и Эдирне. Они обычно выставляются в зданиях, которым они принадлежат, а также в некоторых музеях.



Кафедра из мечети Алаеддин Джамии. Конья. 1155 г. был изготовлен мастером Менгюм Берди из Ахлат. Материал: черное дерево. Техника: резьба, шебеке (сетка)



Кафедра из мечети Алаеддин Джамии.
Конья. 1155 г. был изготовлен
мастером Менгюм Берди из Ахлат. Ма-
териал: черное дерево. Техника: резьба,
шебеке (сетка)



Джами II Беязита. Едирне. 1487–88 гг.
Двери мечети: ореховое дерево,
техника: шебеке (сетка), резьба,
выпуклая



Асланхане Джамии. Анкара. 1289–1290 гг. Мечеть с деревянными столбами.
Архитектор: Ебубекир Мехмет

1. Мечеть Ала ад-Дина является одним из важнейших сооружений, построенных в городе Конья, который был столицей Анатолийского Сельджукского Султаната. Нынешняя форма здания, первоначально перестроенного в период Масуда I (1116–1155), была создана в результате изменений и дополнений, внесенных Кылыч-Арсланом II (1155–1192), Изеддином Кейкавусом I и Ала ад-Дином Кей-Кубадом I (1220–1237). Под этим подразумевается, что здание впервые начало перестраиваться в последний период правления султана Масуда I, затем в период правления Ала ад-Дина Кей-Кубада I мечеть была расширена и перестройка была завершена. Важнейшим фактом начального периода построения здания является постройка мимбара и надпись на нем.

Минбар мечети Алааддин в Конье: согласно однострочной кувфической надписи на входной двери, минбар был сделан из черного дерева старшим плотником по имени Мекки, сыном Ахлатлы Хаджы Берди в 550-й месяц Ра-джаб/1155. Часть кафедры минбара и его конус были реставрированы. Кроме того, имена Масуда I и его сына Кылыч-Арслана II также упоминаются на минбаре.¹ Подлинная техника кюндекари прослеживается в боковой части,

под кафедрой и дверной части. Вершина геометрических частей, начинающаяся с восьмиконечных звезд на боковых сторонах, украшена растительными мотивами в технике резьбы.

Декорации в форме восьмиугольников на ступенчатых перилах, а также декорации в форме шестиугольников на кафедральных перилах выполнены в решетчатой технике. Дверная арка остроконечная, а вершина колонн, на которых держится арка, украшена растительным орнаментом. Верхняя часть двери минбара завершается треугольным облицовочным камнем (рис. 1).

2. Мечеть Асланхане в Анкаре (1289–1290), по-другому ее называют мечеть Ахи Шерафеддина. Здание было построено Ахи Шерафеддином, главой религиозного братства Ахи, в Анкаре в период анатолийских сельджуков. Согласно надписи на минбаре мечети, мастером-архитектором является Эбубекир Мехмет. При строительстве использовались архитектурные материалы римской эпохи. Благодаря древней статуе льва, найденной среди собранных материалов, мечеть стали называть в народе Асланхане. Здание занимает важное место в группе «деревянный столб и деревянный потолок» в типологии мечети.

2. Минбар мечети Асланхане в Анкаре, судя по надписи на тыльной стороне дверной арки, был построен в период сельджукского султана Масуда II, надпись на восточной части перил гласит о том, что мастером/плотником является Мехмет бин Абубекир. Минбар отделан резьбой по ореховому дереву наподобие техники кюндекари и украшен резной и приводной техникой. На боковой тыльной стороне минбара имеются геометрические композиции на бесконечном длинном фундаменте с четырехсторонними мотивами, начинающимися с восьмиконечной звезды. Внутренние части образцов техники кюндекари различной формы наполнены мотивами руми в технике резьбы. На лестничных перилах имеются также восьмиугольники в геометрической последовательности в технике шебеке с полосами. Часть кафедры минбара и его купол были реставрированы. Высококачественная деревообработка на деревянных колоннах и потолках мечети. Перила со стороны места сбора людей были сделаны в технике шебеке с полосами (рис. 2).

3. Гек Медресе в Токате; Надпись на строении здания стерта. Однако принято считать, что оно построено в период между 1257 и 1277 годами. Строителем и архитектором был Муинеддин Сулейман Перване (рис. 3). Двустворчатая деревянная дверь здания выставляется в музее в Токате. Также указаны имена плотника Селима и мастера Муслима, датировка 1267 год на двери сделана из черного дерева. Обе створки двери были декорированы симметрично в зеркальной технике. В технике декорации была использована резьба. Растительная граница, окружающая концы дверных створок, соединена в форме круглой арки на двери. Внутренние части четырёхугольных панелей в арке исполнены растительными орнаментами с композицией руми, панели окружены аркой с надписью. Существуют

также панно, расписанные стилем каллиграфии сульс в форме наклонного прямоугольного стола под прямоугольниками. У дверного центра расположена геометрическая композиция, сформированная восьмиугольными звездообразными сетками, напоминающими технику кюндекари.

4. Мечеть Эшрефоглу в Бейшехире (1296–1299) была построена Эшрефоглу Сулейман Бекком между 1297 и 1299 годами в период Бейликов Эшрефоглулары, основана после распада Сельджукского государства, в Бейшехире, части области Конья. Эта мечеть является важнейшим образцом мечетей с деревянными колоннами и потолком в Анатолии. Кедровое дерево было использовано на колоннах и в системе покрытия, составляя систему поддержания здания. По форме здание напоминает музей деревянного искусства. Главная входная дверь мечети, вывезенная в Данию в 1996, была возвращена в Турцию в 2000 году и в настоящее время выставляется в музее деревянного искусства Сахиб-и-Ата в Конье. На двери из орехового дерева написано имя мастера-плотника в форме «Амель-и Иса».

5. Минбар мечети Эшрефоглу в Бейшехире изготовлен из чёрного дерева в технике кюндекари, представляет сельджукскую традицию. Имя мастера в форме «Амел-и Иса» написано на дверных арочных углах минбара. То же высказывание также написано в виде надписи на королевских воротах /портале мечети. Другими словами, дверь и минбар отделаны тем же мастером. Символы Бога, имена четырех халифов, имя Эшрефоглу Сулеймана, основателя здания написаны кучическим письмом на дверной панели минбара. Косяки двери окружены надписью Аят аль-Курси, начинающая с Басмала. Остроконечная арка на двери минбара, звездообразная сеть на огромной продолжающейся основе в технике резьбы кюндекари, техника криволинейной резьбы на тыльной части минбара, геометрические декорации из восьмиугольников в технике шебеке с полосами имеют сходство с минбарами мечетей Ала ад-Дина в Конье и Асланхане в Анкаре. «Места сбора беков» внутри мечети соревнуются с «местами сбора султанов». Окрашенные декорации ручной работы на дереве в дополнении к резьбе по дереву и искусная работа в приводной технике на «месте сбора беков», место сбора муэдзинов, дверь, потолок, основания колонн и перила, а также декорации, окружающие место сбора муэдзинов являются выдающимися творениями. Выражения такие, как «будьте благословенны, благополучны, какое чудное место сборища, созданное ими, служитель Сеййид Мугаррам» написаны на письменах, окружающих место сбора. Становится ясно, что эти рукописи были написаны служителем Сеййидом Мухаммедом. Кроме того, оконные ставни тоже являются результатом деревообработки в форме геометрических панелей (рис. 4abc).

6. Великая Мечеть Эрменек в Конье (1302) располагается в этом городе в замке Эрменек. Была построена Махмутбеком, бекком из Караманоглулары в 1302-1303-е годы. Последнее место собрания было пристроено в 1543 году Хаджи Сейди Али, сыном Исхаг бека. Главная дверь с двойной створкой Великой Мечети Эрменек обеспечивает вход с послед-

него места сбора к святой святых. Надпись каллиграфическим стилем сульс на двери гласит, что здание было построено в 702 году Хиджры. Турецкий перевод надписи звучит так: «Эта почетная мечеть была построена Караманоглу Махмуд беком в 702 году Хиджры пророка Мухаммеда (мир праху его).» Дверь здания, которая оставалась там до недавнего времени, была перенесена Музей Сахип Ата в Конье с целью ее защиты. Копия этой двери была установлена на это место. Дверь в технике резьбы окружена бордюром с растительным мотивом. Внутренние части этого бордюра на обеих створках декорированы наклонными прямоугольниками внизу и на вершине, включая один сферический в центре, а также геометрические мотивы, состоящие из восьми и четырех звезд. Надпись на двери и конструкции здания находятся на наклонной прямоугольной панели на обеих створках на вершине двери.

Минбар Великой Мечети Эрменек был сделан из орехового дерева в 1242 году Хиджры/1826 году, согласно инскрипции на кафедральной надписи. Декорации ручной работы на минбаре отделаны в технике резьбы, приводной технике и украшены мареной в сельском стиле. Схожее мастерство также наблюдается в месте сбора и на его перилах (рис. 5).

7. Зеленая мечеть в Бурсе (1419–1420) Челеби Султан Мехмет приказал архитектору Хаджи Иваз бин Ахи Баязиду построить здание в 1419/1420 году. Архитектурные изделия Византийского периода были использованы в качестве связующего в здании. Работы по дереву в мечети были сделаны мастером-плотником Али бин Ильясом, выходцем из Тебриза. Это здание является важнейшим образцом деревообработки Османской империи в Бурсе. Двери и оконные ставни Зеленой мечети в Бурсе были отделаны из орехового дерева и считаются важнейшими образцами первой четверти 15-го века. Величина дверных створок – 3.5x1.10 м. Стили декорирования отражают характеристику периода, в то время как дверные конструкции представляют традиционные формы. Парадная дверь мечети была отделана в истинной технике кюндекари, надпись «О Боже, открой нам свои праведные двери» написана в стиле куфи и сульс на цветочном основании, на вершине двери.

Барочные изгибы декораций свидетельствуют о том, что эти части были обновлены в 18 веке. Оконные ставни, защищающие их оригинальную форму, были декорированы техникой кюндекари и техникой резьбы. Традиционно двери обрамлены растительным орнаментом, в центре большой камень, деревянные вкладки находятся внизу, а стихотворная плоская поверхность наверху. Техника кюндакари распространяется радиально, начиная с шестиконечной звезды. Величина оконных ставен: 2.27x0.80 м. (рис. 6 аб).

8. Мечеть Мурадие в Бурсе(1426) была построена султаном Муратом II в 1425–26. Минбар здания, обсуждаемый в обратной Т-группе в типологии мечети, был сожжен в результате пожара начала 18 века, был заменен новым минбаром в стиле рококо, построенным в 1897 году. Дверь мечети

Мурадие – двустворчатая деревянная дверь, обеспечивающая доступ к главному месту и являющаяся важнейшим образцом того периода, сделана из черного дерева. Размеры дверных створок – 2.85x0.95 м. Техника кюндекари и круглой резьбы были применены в декорации двери, которая была отделана в истинной технике кюндекари. У дверного центра растительные мотивы в абстрактном стиле руми присутствуют на соответствующих деталях композиции, которая начинается с десятиконечной звезды, переходит в шестиконечную звезду и включает геометрические части с различными геометрическими формами. Облицовочные каменные плиты обеих створок дверей наклонной прямоугольной формы, также имеют растительный криволинейный ветвистый мотив на плитах, надпись на вершине написана цветочным куфическим стилем (рис. 7).

9. Мечеть в Эдирне с тремя балконами минаретов (1443–47), построенная султаном Муратом II мечеть является ценным образцом перехода к классическому периоду в турецкой архитектуре. Ее купол держится на 6 опорных стойках, 24 метра в диаметре. Была построена архитектором Муслихиддином. План постройки мечети внес большой вклад в развитие централизованно планируемого типа здания в турецкой архитектуре. Двухстворчатые входные двери внутреннего двора и главные входные двери мечети в Эдирне с тремя балконами минарета являются важным вкладом в развитии искусства деревообработки. Надпись на двери гласит, что мастером-плотником является Шахабеддин. Размеры дверей внутреннего двора – 4.40x1.35 м. Техника кюндекари и резьбы применялась на дверях, сделанных из орехового дерева. В оформлении воспроизводятся геометрические мотивы, начиная с десятиконечных звезд и продолжаясь по неограниченному принципу, надписи на наклонных прямоугольных панелях имеются на вершинах дверей. На главных входных дверях растительные декорации в технике резьбы были использованы на частях кюндекари и вокруг дверных табличек. В здании оригинальные оконные ставни (рис. 8).

10. Мечеть Баязида II в Эдирне (1484–88), является одним из важнейших зданий – образцов ранней Османской архитектуры. Основателем построенной архитектором Хайреттином мечети является султан Баязид II. Здание, расположенное на берегу реки Тунджа, является частью комплекса, состоящего из мечети, имарета, медресе, бани, лечебницы и хранилища. Мечеть Баязида является одной из важных сооружений в области турецкой деревообработки. Ее ворота (главный вход) и оконные ставни сделаны из орехового дерева и являются продолжением традиционной формы двери. Техника кюндекари, резьба и крепляющая техника были применены в декорации двери. Оконные ставни были сделаны в технике кюндекари. Различные виды цветного дерева, кость и перламутр были использованы в рельефе. В декорациях были использованы бордюры и композиции из геометрических соединений, звездные сети, растительные мотивы в стиле руми и хатаи (рис. 9).

Деревянный материал и декорация в религиозной архитектуре 13 и 15 века в анатолийском турецком искусстве появляются в минбарах, дверях, оконных ставнях, колоннах и перекладинах, перилах.

Техники деревообработки и геометрические декорации, применяемые с пониманием долговечности в период анатолийских сельджуков в 12 и 14 веках, сохранили свое влияние в период бейликов и Османской империи в 14 и 15 веках. Однако позже стили того периода вновь проявили себя наряду с новыми техниками и композиционными построениями. Помимо геометрических узоров в технике кюндекари и традиционного стиля руми (этот стиль проявляется как декорационный элемент во всех образцах, в том числе на минбаре мечети Алааддин в Конье, являющейся самым ранним образцом), декорационные программы (растительные декорации хатаи на изразцах ручной работы мечети Эшрефоглы в Бейшехире являются выдающимися образцами) включали в себя бордюры с растительными мотивами и композиции в стиле хатаи. Эти композиции сформировали новую школу в период бейликов и Османской империи. Кроме того, продолжали использоваться символические мотивы, берущие свои корни с древних тюркских традиций (такие, как луна-звезда-солнце-4 стихии и т.д.). Надписи играли важную роль в декорации. Цитаты из Корана, молитвы, литературные тексты, восхваления основателя, имена мастеров и надписи сооружений и зданий являются выражениями, которые встречаются в письменах. Письмена были обычно на арабском и турецком языках. Согласно стилю написания, куфический письменный стиль встречается в стиле нахс, сульс и в частности в монументальных инскрипциях. В образцах, где использовался куфический письменный стиль, буквы иногда оканчиваются листьями и цветочными мотивами (как в мечети Алааддин в Конье). В некоторых случаях в форме растительной декорации на конце двухступенчатой поверхности, а письма бывали на вершине (Зеленая мечеть и мечеть Мурадие в Бурсе, Мечеть в Эдирне с тремя балконами, Мечеть Баязида II в Эдирне).

Долговечные и прочные деревья, такие, как черное дерево, кедр и ореховое дерево применялись при деревообработке в зависимости от монументальной архитектуры. Они появляются, начиная с 15 века в деревянных работах в технике кюндекари, резьбы, скрепляющей техники из перламутра, слоновой кости. Ранний образец с инкрустацией перламутром прослеживается на двери мечети Баязида II в Эдирне. Кроме того, инкрустация деревом и костью прослеживается также на дверях в Мечети в Эдирне с тремя балконами минаретов. Криволинейная техника резьбы, появившаяся в курганах с периода железного века в турецкой археологии Азии не столь принята в анатолийской турецкой деревообработке. Люди научились ценить и декорировать предметы быта с начал своего существования. Наряду с тем, что турки с ранних времен развивали искусство декорирования и обработки во времена их проживания на родной земле в Центральной Азии, они также развивали технику резьбы по дереву, являющуюся важной составляющей степной жизни.

ни и распространили этот вид искусства в местах, куда они переселялись и оседали. Образцы, представленные в этой статье, являются ценнейшими примерами традиционного искусства турецкой деревообработки, распространенного на территории Анатолии сельджуками и османами.

Список литературы

1. Арсевен Дж.Э. Художественная энциклопедия, 3-й том. С. 1195
2. Бозер Р. Искусство по дереву, цивилизация периода анатолийских сельджуков и бейликов (Архитектура и искусство). Т.2. Анкара. С. 534.
3. Бозер Р. Искусство деревообработки. С. 537–541.
4. Байрактар С. Минбары ранней Османской Империи. Стамбул, 2008. С. 27.
5. Чорухлу Й. Раннее Тюркское искусство, Стамбул, 2000. С. 143–144.
6. Юджел Э. Деревообработка в турецкой архитектуре. Культура и Искусство. Стамбул, 1977. С. 23.
7. Куран А. Мечеть в начальный период Османской архитектуры. Анкара, 1964. С. 32, 80–83.
8. Оней Г. Техники резьбы по дереву в Анатолии в период Сельджуков и Бейликов. История искусств. Стамбул, 1970. С. 137–1388.
9. Оней Г. Здания турецкого периода в Анкаре. Анкара, 1971. С. 23.
10. Оней Г. Мечеть Асланхане в Анкаре. Анкара, 1990. С. 6.
11. Тексиер, перевод Суат А. Малая Азия. Т.3. Стамбул. С. 202.
12. Исмаил Э. Мечеть и комплекс Эшрефоглу. Конья, 2012. С. 83.
13. For the ways of reading of all inscriptions on the building, see. İ.N. Konyali, History of Karaman with its Monuments and Inscriptions, Baha Matbaası, İstanbul, 1967, p. 704–707.
14. Асланпа О. Османская архитектура. Стамбул, 2004. С. 47.
15. Эрсой А. XV в. Османская деревообработка. Стамбул, 1993. С. 19.

УДК 294.3+7.046.3+069:09 (045)

Дерево в традиционном жилище калмыков

С.Г. Батырева

Объектом исследования является традиционное жилище калмыков «ишкэ гер», в полном комплекте деревянного каркаса имеющееся в собрании Музея традиционной культуры имени Зая-пандиты Калмыцкого научного центра РАН. Культура монголоязычных nomads представлена предметами быта и хозяйства, традиционно размещаемыми в жилом пространстве. Рассматривая наследие, автор выявляет состав и содержание коллекции деревянных изделий, требующей комплексного изучения, сочетающего в музееведческом направлении методы искусствознания, истории, этнокультурологии. Актуальным аспектом исследования является рассмотрение этнических тра-

диций художественной обработки дерева, тесно связанного с бытом и животноводческим хозяйством.

Ключевые слова: калмыки, культура, музей, коллекция, декоративно-прикладное искусство номадов, культурное наследие, традиция.

Wood in the traditional dwelling of the kalmyks

S.G.Batyreva

The object of the study is the traditional dwelling of the Kalmyks "Ishkir", in a complete set of wooden frames, available in the collection of the Museum of Traditional Culture named after Zaya-pandita Kalmytsky Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. The culture of Mongol-speaking nomads is represented by objects of economy and everyday life, traditionally located in the residential space. Considering the legacy, the author reveals the composition and content of the collection of wooden products, which requires a comprehensive study combining the methods of art history, ethnoculturology and art history in the museum-science direction. An actual aspect of the study is the consideration of ethnic traditions of artistic processing of wood, closely related to life and livestock farming.

Keywords: Kalmyks, culture, museum, collection, arts and crafts of nomads, cultural heritage, tradition.

Деревянная конструкция кибитки “ишкя гер” замкнула в круге бытие номадов, время и пространство традиционной культуры. Жилище являет собой оптимальный тип мобильной архитектуры, отвечающей кочевому укладу животноводческого хозяйства. Простота и прочность конструкции, минимальное число деревянных и войлочных деталей, их целесообразность, продуманная до мелочей, взаимозаменяемость, лёгкость и пластичность исходных материалов, – отличает конструкцию жилища.

Лёгкую, компактную, транспортабельную кибитку можно собрать и разобрать за 1-1,5 часа работы. Основные элементы конструкции жилища – деревянные, решётчатые, складывающиеся стены “терм”, как правило, в количестве 6, при сборке образуют цилиндр высотой до 1,5 метра и более, крепятся между собой волосяными или кожаными верёвками. Диаметр кибитки составляет около 4-5 метров. Жилое пространство может быть расширено за счёт увеличения количества “терм” до 8, 12, 16 и более. Длинные деревянные жерди “уьнь” (60-80 и более) образуют вместе с кругом дымохода “харач” конусовидный верх. Каждая жердь имеет заострённый верх, вводимый в лунку “харач” и нижнюю часть с кожаной пеглэй, одеваемой на головки роготок складных решёток “терм”. На дымник “харач” устанавливается выпуклая крестовина “цаһрг”, ориентирующая жилое пространство по сторонам света. Двустворчатая деревянная дверь “удн” с верхней и нижней перекладинами устанавливается между “терм” в направлении оси “север-юг”. Такова дере-

вянная конструкция кибитки, покрываемая войлочными полостями и циновками «ширдг», создающими необходимый микроклимат для человека.

Жилое пространство кибитки в целом определяется её конструкцией, ориентированной входом на юг. Оно спроецировано осью верхнего перекрестия “север-юг” на правую “барун бий” и левую “зюн бий” (мужскую и женскую) половины. В убранстве жилища нет ничего лишнего, целостность интерьера отработана кочевым укладом хозяйства. В центре круглого пространства находится очаг; обозначенный треножником “тулһ”, на котором ставился котёл “хясн”; от очага к северу размещался маленький низкий и круглый стол “ширя”. В северной – почётной части “гиичнрин бий” находился “красный угол “шуһу”, где на деревянном резном столике “тяклин ширя” располагали буддийский алтарь. Здесь размещали культовую скульптуру “бурхн”, окаймлённую свисающими иконами “шүтян”, молитвенные тексты “жодв” и другие атрибуты религии.

Рядом по правую сторону хранились семейные ценности в деревянных сундуках “авдр”, поставленных друг на друга и прикрытых коврами “кевс”. В сундуках и шкафах “укг” помещались дорогая одежда, деньги, реликвии и постельные принадлежности. Всё это объединялось общим названием имущества “баран”. Здесь на белых войлочных ширдыках принимали почётных гостей. В хозяйской мужской половине хранили принадлежности скотоводческого производства: конскую упряжь, плети, охотничье снаряжение, седла.

В левой половине находилась деревянная кровать “орн” с пологом, подушками и другими постельными принадлежностями, украшенными вышивкой и аппликацией. Здесь же хранились деревянная и кожаная хозяйственная утварь. В шкафчиках и на полках хозяйка располагала сосуды для молока, ведра и бурдюки для воды, а также кожаные мешки для круп, муки и твёрдых молочных продуктов. Неподалеку от хозяйства женщины находилось место для люльки «элгя», делавшейся из дерева.

Деревянные утварь и каркас жилища мастера резали из разных пород дерева, выдерживаемого для крепости в особых растворах и также специально высушиваемого. Дымник “харач” делали из берёзы, гнутые куски которой склеивали рыбьим клеем в форме круга, жерди “уһнь” из сосны, решётки “терм” составляли из берёзовых и сосновых планок, скрепляемых ремешками из коровьей кожи. Резные двустворчатые двери «удн» украшались расписным геометрическим орнаментом. Кибитка «ишкэ гер» изготавливалась из натуральных материалов (дерева, кожи, войлока) и собиралась без единого гвоздя. Роспись резьбы по дереву, рогу и кости, тонированное кожаное тиснение, вышивка и аппликация тканых и войлочных изделий быта определяли декоративную выразительность интерьера. Красота и целесообразность, взаимосвязанные в народном искусстве, сформировали художественный стиль предметов кочевого быта. Деревянный каркас калмыцкой кибитки образует жилое пространство, в котором

каждая деталь и предмет органично взаимосвязаны и функциональны в традиционной культуре кочевников.

Конструкция переносного калмыцкого жилища полностью обусловлена потребностями кочевого быта. Пространство кибитки соединяет в себе небо, огонь и землю, составляющие мироздание кочевника. Не выходя из кибитки можно было определять время, следя за лучами солнца, проникающими через верхнее отверстие «ишкя гер». Войлочное жилище – своеобразная модель вселенной, в которой синтезирован тысячелетний опыт создания и использования унифицированного сборно-разборного мобильного жилища. Это опыт трансформации пространства, представляющий культурное достояние этноса, обусловленное адаптацией к климату и ландшафту.

Кочевой уклад, как закономерная ступень в освоении природы человеком, определил особый строй пространственно-пластического мышления. Окружность горизонта, сливающегося с куполом неба – центричные формы – обусловили тип замкнутого сферического сооружения из решётчатого каркаса и войлочного покрытия, складывающегося и перевозимого на вьючных животных. Конструкция и размеры, планировка интерьера и его художественное оформление, рациональное использование традиционных материалов синтезировано в калмыцкой кибитке «ишкя гер». Рождённые кочевой культурой войлочный дом и матерчатая палатка явились конструктивной основой развития стационарной архитектуры монгольских народов – её жилых, дворцовых и храмовых сооружений.

Калмыцкая кибитка, как конструктивная модель родо-племенной структуры кочевого общества, вписывалась в круговую планировку поселений кочевников мобильного или стационарного типов. Кибитки ставились «курёном», выражающим структуру родового общества. Куренный принцип (от монг. «хурэ» – круг) переносится в планировку культовых сооружений кочевников, образующих монастырский комплекс «хурул». Круг, как наиболее пластичная форма, выражающая мобильный образ жизни кочевника, в символическом смысле несёт древний пласт традиционной культуры народа. Центричная основа кочевой архитектуры, совмещающей стационарные и мобильные формы, представляет собой самобытное явление в общечеловеческой культуре. Культурно-бытовой комплекс кибитки «ишкя гер» определён ландшафтом, уровнем технического оснащения, общественными традициями, эстетическими представлениями и верованиями народа.

Замкнутая по кругу конструкция калмыцкой кибитки «ишкя гер» органично объемлет Пространство и Время традиционной культуры народа. Жилые её пространство ориентировано осью «север-юг» на правую «барун бий» – мужскую и левую «зун бий» – женскую половины круга, обозначающие соответственно восток и запад мироздания. Осью «запад-восток» пространство ориентировано на северную – сакральную и южную – хозяйственную половины, дверь жилища всегда направлена на юг или юго-восток. В конструкции «ишкя гер» структурирование пространства обусловлено такой деталью, как

перекрестие «цагрг» круглого дымохода «харач». Традиционное кочевое жилище, как сфера человеческого бытия, – исторически сформировавшееся культурное пространство, выражающее самобытное мироощущение кочевников. Кочевник никогда не выделял и не противопоставлял себя природному окружению, составляя с ним неразделимое и взаимообусловленное целое. Это определяет ментальную символику традиционного жилища калмыков: усвоенные закономерности бытия народ претворил, создав оптимальный вариант первичной ячейки своего материального существования, всецело обусловленного природным окружением.

В горизонтальном и вертикальном членении пространства кибитки можно проследить глубинную связь человека и мира. Верхняя сфера уподобляется небесному куполу, символизируя, таким образом, Небо и Солнце, обители духов предков, олицетворяющих мужское начало. Нижняя сфера, связанная с земным бытием человека, уподобляется женскому началу. Место обитания человека связано с огнем очага, где селятся родовые духи-покровители, которых нужно почитать, подбрасывая топливо и жертвоприношения. Род, как ячейка общества, в традиционной культуре – центр мироздания калмыков-кочевников. Это находит выражение в гелиоцентрической символике менталитета народа. Родовой огонь – своеобразная проекция Солнца в жилом пространстве, микромире кочевника, воспроизводящем структуру Вселенной. Это центр, соединяющий небо и землю, предков и потомков, мужскую (правую, верхнюю) и женскую (левую, нижнюю), хозяйственную (южную) и сакральную (северную) части жилого пространства.

Целостность интерьера “ишка гер” отшлифована кочевым укладом хозяйства. Жилище, как модель мира, рожденная в органичной слитности человека с природным окружением, строго упорядочено и ритмически организовано в горизонтальном и вертикальном членениях кибитки. В принципах концентрического и линейного освоения мира выражена общая для тюрков и монголов структура пространственного мировидения.

Особенности художественного мировосприятия калмыков можно выявить в символике цвета окрашенных деревянных конструкций кибитки. Так, стойки, решетки и жерди перекрытия окрашивались красной земляной краской-суриком, растираемой на рыбьем клею “хонток” или охрой “засын” вплоть до начала XX века. Символика красного цвета связана с представлением о солнце-подателе жизни и очаге, родовом огне. Круг дымохода “харач” окрашивали синим цветом “Тенгри” – Вечного Синего Неба, верховного божества тюрко-монгольских народов. Красный цвет считался племенным символом дербетов, в отличие от халхасов, считавших себя “синими монголами”.

Динамика бытия человека органично сопряжена с суточными и сезонными изменениями природы. Конструкция переносного сборно-разборного жилища кочевников всеобъемлюща, неся в пространстве и временную характеристику культуры народа. Семантика калмыцкой кибитки включает в себя структуру центрально-азиатского календарного цикла. Пространство «ишка

гер» условно делится на двенадцать сегментов, соответствующих малой временной мере шестидесятилетнего цикла калмыцкого животного календаря (мышь, бык, барс, заяц, дракон, змея, лошадь, овца, обезьяна, петух, собака и свинья). Солнце определяет мироощущение кочевника, служа отправным началом в измерении времени. Оно проходит лучами через дымовое отверстие «харач», скользя по уинам войлочной кибитки «ишкя гер» и отмеривая время в круге жилого пространства. Оно является циферблатом солнечных часов кочевника, определяя сезонно – суточный ритм хозяйственной деятельности кочевника. По нахождению солнечного луча в сфере пространства под знаком того или иного животного, представляющих в совокупности двенадцать двоек (двадцать четыре) часа суток, кочевник определял время с достаточной мерой точности. Делениями солнечного циферблата были жерди «уны», стрелками часов – падающие сверху лучи светила. В полдень оно проецируется в огне очага. Здесь концентрируется традиционное начало номадической культуры, реализуемое в обрядах жизненного цикла, связанных с родовым огнем, поднимающимся к Небу. В обрядах осуществляется процесс преемственности развития культуры этноса. Круг кибитки является многозначным символом древнего гетерогенного происхождения, выражая циклическую концепцию времени и традиционную систему летоисчисления. Характерна цветовая символика мироздания традиционной культуры, обозначенная желтой Землей, держащей на себе очаг, синим кругом «харач», символизирующим цвет Вечного Синего Неба общемонгольского начала культуры, красными лучами Солнца в виде жердей конического купола кибитки «ишкя гер».

Таким образом, время и пространство, – всеобъемлющие константы культуры, тесно взаимосвязанные в структуре жилища. Мифопоэтическое видение мира конституирует образ Вселенной в архитектонике жилого пространства, для которого характерны одухотворённость, бинарная классификация и семантика числа.

Архитектура калмыков синкретична, соединяя кочевнические и буддийские традиции. Развитие ойрато-калмыцкой архитектуры шло по линии максимального увеличения вместительности жилища, что и обусловило впоследствии переход от сборно-разборных к стационарным конструкциям жилища, буддийского храма и монастыря, комплекса храмовых сооружений. Развитие шло от круга кибитки через производный многогранник переходного сооружения к чёткому симметричному квадрату стационарного.

Литература

Батырева С.Г. Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX вв. – Элиста: НИИ «Джангар», 2006. – 160 с.: ил.

Житецкий И.А. Астраханские калмыки. Наблюдения и заметки. – Астрахань, 1892. V. – 214 с.

Кочешков Н.В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX вв. / отв.ред. С.В. Иванов. – М.: Наука, 1979. – 206 с., ил.

Миллер А.А. Материалы по калмыцкой этнографии. Рукопись, зарисовки, фотографии (1906–1907). СР ГМЭ, Ф.1. Оп. 2. Д. 403. – 29 л.

Пюреев Д.Б. Архитектура Калмыкии. М.: Стройиздат, 1975. – 187 с., ил.

Сычев Д.В. Хальмг улсин эрдм. Альбом. – Элиста: Калмиздат, Министерство культуры КАССР, Респ. краев. Музей. – 1970. – 112 с., ил.

Трошин И.И. Очерки изобразительного искусства Калмыкии. – Волгоград: Волгоградская правда, 1970. – 121 с., ил.

Эрдниев У.Э. Калмыки. Историко-этнографические очерки. – Элиста: Калмиздат (Калм.кн.изд.), 1985. – 282 с.

УДК 397, 745.04, 902/904

Резьба по дереву у айнов Восточной Азии

С.В. Горбунов, Г.В. Белоненко

Кто не знает своего прошлого, тот лишен будущего.

Ирек Биккин

Проблема сохранения и популяризации традиций малых народностей Севера стоит особо остро в последние десятилетия. В статье авторы рассказывают о культовом значении икуниси и инау в жизни айнов Восточной Азии. Большое внимание уделяется знакомству с мастерами резьбы по-дереву айнского происхождения: Фудзито Такэки и Сунадзава Бикки. Работы этих мастеров наполнены реалистичностью, смелостью, утонченностью и первобытным духом, вызывая восхищение зрителя. Особое место в материале уделено находке исключительных артефактов, найденных в 1988–1990 годах в древнем поселение Ивановка на о. Сахалин. Речь пойдет о праобразах ритуальных палочек икуниси, датированные 7-8 веками Христианской эры.

Ключевые слова: айны, икуниси, инау, скульптура из дерева, древнее поселение Ивановка на Сахалине.

Wood carving from the ainu of East Asia

S. V. Gorbunov, G. V. Belonenko

Who does not know his past, he is deprived of the future.

Irek Bikkin

The problem of preserving and popularizing the traditions of the small nationalities of the North is particularly acute in recent decades. In the article the authors tell about the cult significance of ikunishi and inau in the life of the Ainu of East Asia. Much attention is paid to acquaintance with the masters of carving in the wood of Ainan origin: Fujito Takeshi and Sunadzawa Bikki. The works of these masters are filled with realism, boldness, subtlety and primitive spirit, causing admiration of the viewer. A special place in the material is given to the discovery of exceptional artifacts found in 1988-1990 in the ancient settlement of Ivanovka on

Sakhalin Island. The speech will go about the prototypes of the ritual wands of ikunishi, dated 7-8 centuries of the Christian era.

Keywords: Ainu, Ainu woodcarvers, ikunishi, inau, wooden sculpture, ancient settlement Ivanovka on Sakhalin

Резьба по дереву является одним из самых древних ремёсел человечества. Она была чрезвычайно широко распространена в древности, но в виду недолговечности дерева, сохранились лишь единичные деревянные артефакты древних эпох. Но есть памятники, где дерево, ввиду особых условий, хорошо сохранилось. Примером тому может служить древнее поселение Ивановка на Сахалине, раскопанное одним из авторов (С.В. Горбуновым) в 1988–1990 годах.

При раскопках Ивановки из раскопа площадью 300 кв.м, из культурного слоя было извлечено более 92 тысяч артефактов и эофактов. Половина из них – около 45 тысяч предметов – это остатки древесины – палочки, веточки, фрагменты деревянных изделий, многочисленная утварь, деревянная посуда, лучковые свёрла, древки копий, дротиков и стрел, поворотные гарпуны и, конечно, произведения искусства – фигурки животных и птиц, сделанные из дерева. Часто остатки древесины были покрыты зеленовато-серым налётом минерала вивианита, содержащего большое количество воды. Именно вода, задерживаемая слоем водоупорной глины, способствовала консервации органических остатков¹. Если бы деревянные изделия сохранялись бы и на других поселениях каменного и железного веков, то всю первобытную эпоху археологам следовало бы назвать «эпохой дерева».

Обработка дерева была распространена почти у всех народов мира. В настоящей работе мы рассмотрим искусство резьбы по дереву у айнов Восточной Азии. Айны (айну – букв. «человек», «настоящий человек») – древнее население Японских островов. Айны жили также на соседних территориях – на о.Сахалин, Курильских островах, на юге Камчатки и в низовьях Амура². По переписи 2010 года в России зарегистрировано 109 айнов, из них 94 – в Камчатском крае. Однако, считается, что не менее 1000 человек в России имеют айнское происхождение и большинство из них живут на Сахалине, хотя и не признают себя айнами³. Айны – один из древнейших народов Азии. Считается, что в Японии они появились около 13 тысяч лет назад. Их особенностью является то, что они не похожи ни на один из азиатских народов и внешне очень похожи на европейцев. Мужчины имеют густые бороды и волосяной покров на теле. Женщины же традиционно наносили татуировки на губы, кисти рук и руки, иногда на брови и лоб. Имеется множество версий их происхождения, которые так до конца и не выяснены.



Рис. 1. Айн, стреляющий из лука.
Автор неизвестен. Скульптурная резба.
36,6x14,5x6,5 см. ПКМ №1047-3.
Фото Ю.В. Китагава

Резьба у айнов имеет глубокие корни. В то время пока женщины, айнки, вышивали на одежде, мужчины, айны, «приручали» дерево, став отменными резчиками и плотниками. Уже в эпоху дзёмон, как принято называть неолит Японских островов, встречаются высокохудожественные образцы резьбы по дереву и даже деревянная лаковая посуда, традиция изготовления которой сохранилась до наших дней⁴.

Большинство деревянных изделий айнов имеют культовое значение. Повсеместное распространение у айнов получил культ священных стружек – инау, заимствованный у айнов многими соседними народами – нивхами, ороками, нанайцами, ульчами, но не получивший у этих народов столь широкого распространения, как у айнов⁵. Когда айну необходимо было помолиться камуи – одному из божеств той местности или стихии, в которой он находился, он доставал ивовую палочку, запас которых всегда носил при себе, и заструживал её на конце. Получалось нечто вроде ёлочки. Заструженную палочку – инау – он втыкал в землю или в корму лодки, если в это время находился в море, и обращался к камуи.



Рис. 2. Молитва айнов перед алтарём из священных стружек – инау.
г.Такикава (Хоккайдо, Япония) 2012 г. Фото С.В. Горбунова

Стружки инау – это своеобразные посредники – языки, которые передавали молитву айна богам, причём инау – это бескровная жертва богам, заменившая человеческие жертвоприношения. К такому выводу пришёл один из первых исследователей айнов Сахалина в 70-х годах 19 века М.М. Добро-

творский⁶. На некоторых инау в верхней части вырезано нечто похожее на лицо человека. Подобные антропоморфные изображения позволяют высказать версию о том, что инау – это ещё и вместилище душ умерших предков. В память об умерших предках обязательно ставят инау. Инау никогда не выбрасывают и не сжигают. Старые использованные инау ставят в амбар, где их накапливается огромное количество или относят в специально отведённое место вблизи селения.

Другой, не менее важный атрибут айнского культа на языке сахалинских айнов называется икунись или икуниси, на языке хоккайдских айнов – икупасуи. Обычно это уплощённые орнаментированные палочки длиной до 35 см (рис. 3). Орнамент или рельефное изображение на каждой из них несёт важную сакральную информацию и содержат основные сюжеты мифов.



Рис. 3. Изготовление икупасуи для обряда поминовения умершего человека. г. Такикава. (Хоккайдо. Япония). 2012. Фото С.В. Горбунова

Первостепенной задачей икуниси является разбрызгивание кончиком священного напитка – сакэ – во время освящения каких-либо предметов, а затем айны придерживают ими усы во время питья, – именно поэтому их часто называют ещё и усодержателями. Каждая икуниси – это подлинное произведение искусства. Именно эти предметы являются наиболее ярким, самобытным и информативным воплощением айнского искусства резьбы по дереву. Не случайно многие коллекционеры и музеи мира по праву гордятся своими коллекциями айнских ритуальных палочек.

Икуниси, несомненно, имеют древнее происхождение. По словам японского археолога Цунао Нисиваки, в археологических находках на Хоккайдо, самые ранние икуниси относятся к 18 веку. Однако, в культурном слое упомянутой выше стоянки Ивановка на юго-западном побережье Сахалина найдены прообразы знаменитых ритуальных палочек айнов, относящиеся к культуре Эноура, датированные, как и весь комплекс Ивановки, 7–8 веками Христианской эры (рис. 4)⁷.



Рис. 4. Ритуальные палочки икуниси.

Древнее поселение Ивановка. 7–8 вв. Х.Э. Рельефная резьба. Автор неизвестен.
1) дл.14,5, шир.4 см; 2) дл.18, шир.1,5 см; 3) дл.18,5, шир.2,5 см; 4) дл.19,2, шир.1,5 см;
5) дл. 17,5, шир. 2 см. Невельский историко-краеведческий музей. Фото С.В.Горбунова

Среди резных деревянных фигурок животных из Ивановки явно преобладают изображения домашней свиньи. Свиноводство, разведение домашней маньчжурской свиньи, было широко распространено у древних и средневековых народов Приморья, Приамурья и Сахалина, но совершенно неизвестно айнам. Именно оттуда, из Приморья и прибыли на Сахалин в Ивановку её первые поселенцы. Судя по всему, это были представители одного из мохэских племён тунгусо-маньчжурского происхождения. Если это так, то икуниси существовали и у тунгусов и у айнов, либо один из народов заимствовал это явление у другого. Это вполне допустимо, если учесть, что у тунгусоязычных соседей айнов – ороков и нанайцев, как и у айнов существовал культ инау. Дополнительным аргументом в пользу этого являются последние открытия сибирскими археологами погребений айнов на Витиме, жившими здесь до появления тунгусов⁸.

«Икуниси» из Ивановки практически ничем не отличаются от айнских икуниси более позднего времени. Таким образом они могут считаться самыми древними в мире. Но икуниси – это атрибут айнской культуры, встречающийся лишь у айнов. Как они оказались у тунгусо-маньчжурского населения Ивановки? Возникает вопрос о заимствовании тунгусами у айнов ещё в 7–8 вв. некоторых элементов религиозных обрядов и таких важных их атрибутов, как инау и икуниси. Причём, если культ инау частично сохранился у тунгусских народов до современности, то икуниси в настоящее время – явление исключительно айнское.

Наряду с зооморфным и растительным орнаментом на икуниси часто можно встретить изображение реки, змеи как инструмент передачи молитвы.

Главными культовыми животными айнов являются медведь и сова. Культ медведя, как главного божества и тотемного родственника айнов имеет яркое воплощение в медвежьем празднике – иоманте, когда медведя торжественно убивают. С почестями провожают в мир иной и лакомятся его мясом. И хотя последние медвежьи праздники на Хоккайдо прошли в 90-е годы прошлого века, медведь остаётся главным персонажем произведений айнских скульпторов – резчиков по дереву (рис. 5).



Рис. 5. Медведи и лосось. Автор неизвестен.
Скульптурная резьба. Поронайский краеведческий музей. 40х36х15 см. (ПКМ №1047-4) 40х36х15 см.
Фото Ю.В. Китагава

Многие путешественники, бывавшие на Хоккайдо в 20 веке, в айских деревнях могли наблюдать медвежонка в клетке или на привязи и работающего рядом айского скульптора, в руках которого кусок душистой древесины самого распространённого в Японии дерева с японским названием суги (криптомерия японская – *Criptomeria japonica*) превращается в выразительную фигурку медведя.

И теперь в сувенирных лавках и магазинах айских деревень изображения медведя и совы, изготовленные местными скульпторами, может приобрести любой турист. Это самые популярные сюжеты айской резьбы по дереву.

Познакомимся теперь со старейшими скульпторами Хоккайдо – резчиками по дереву айского происхождения. Один из них Фудзито Такэки (рис. 6).

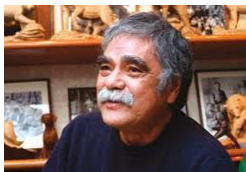


Рис. 6. Фото Фудзито Такэки

Родился в деревне Бихоро уезда Абасири на Хоккайдо в 1934 году. Начал работу он у своего отца, который в городе Асахикава занимался резьбой по дереву, изготавливая фигурки медведей. С тех пор резьба по дереву поглатила его. В 1964 году он начал работать самостоятельно и создал своё ателье и свой магазин народного искусства у озера Акан на востоке Хоккайдо. Наследуя технику айской резьбы по дереву, он ваял медведя, волка, калана, касатку, людей, живущих на Севере, создавал свой мир резьбы, в котором пересекаются утончённость и дикость. Фудзито Такэки – художник с уникальным воображением и удивительной способностью воплощать свои замыслы, создавая реалистические изображения, пронизанные любовью ко всему живому (рис.7, 8). Это не имеет себе равных и сейчас, его высоко ценят и считают замечательным мастером резьбы по дереву на Хоккайдо⁹.



Рис.7.Фудзито Такэки.
Два медведя, нападающие на оленя

Наиболее значительные события его жизни и творческой деятельности произошли: 1969 г. – создание статуи Каннон (буддийская святая спасительница) в натуральную величину из более 300-летнего дерева для 13-ой годовщины смерти Маэда Масана, сохранившего природу в Акане и создавшего «Фонд Маэда Иппоэн» для развития местной деятельности.

1971 г. – создание бюста Ленина в связи с 100-ой годовщиной со дня рождения. Пригласили в СССР, где он преподнёс свою работу в музей Ленина.

1983 г. – преподношение Герцогу Эдинбургскому в Англии скульптуры «Сердитый медведь».

1984 г. – преподношение супругам наследного принца из города Акан «рельефного японского журавля».

1989 г. – создание статуи во весь рост Гётоку (фильм «Дуньхуан». Автор Иноуэ Ясуси).

1989 г. – создание «10 охотящихся стариков» по заказу «Асахикава юкараори коугейкан» Дом прикладного искусства ткани «Юкара» в Асахикава).

1999–2000 гг. – выставка Смитсоновского института в США.

Другой айнский скульптор Сунадзава Бикки¹⁰ отошёл от традиций и выработал свой смелый модернистский стиль (рис.15). Он родился 6 марта 1931 года в городе Асахикава. Его родители – отец Сунадзава Ититаро (айнское имя Тоаканно), мать – Берамонкоро. Бикки – кличка с детства, а настоящее имя Хисао.



Рис. 8. Фото Бикки Сунадзава

Он начал резьбу по дереву в 1953-м году, когда ему было 22 года. Затем переехал в Камакуру (префектура Канагава), принадлежал к ассоциации «Модан арт», выставлял свои работы в Салоне независимых в Париже. Создавал работы в основном в Камакуре и у озера Акан. В 1959-ом году, когда он вернулся в город Асахикава, выставлял свои работы, в основном, в Токио и на Хоккайдо. В 1978-ом году переехал в Осасиму, в деревне Отойнэппу создал свое ателье и занимался творческой деятельностью. Более 10 последних лет жизни активно трудился, в основном, на Хоккайдо, создавая скульптуры под открытым небом. Сунадзава Бикки является автором айнского флага, утверждённого в 1973 году¹¹. Он начал свою деятельность с сувенирной резьбы по дереву, установил свой стиль, смелый, но утончённый, первобытный, и в то же время модный (рис. 9).

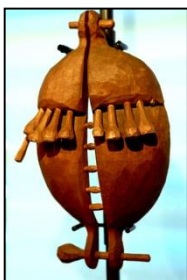


Рис. 9. Сунадзава Бикки. Маска

Его работы высоко ценят во всем мире. 25-го января 1989-го года Сунадзава Бикки скончался от рака костного мозга.

В настоящее время, особенно после официального признания японским правительством существования айнов в 2010 году, в Японии начался процесс возрождения этнического самосознания айнов вместе с возрождением айнской культуры. Ведь до этого многие потомки айнов, имеющие айнские корни, считали себя японцами. Наряду с проведением фестивалей национальной айнской культуры, созданием айнских музеев, изданием литературы об айнах, идёт и возрождение айнских ремёсел, включая вышивку и искусство резьбы по дереву, причём художниками и мастерами айнского декоративно-прикладного искусства нередко становятся и этнические японцы.



Рис. 10. Сунадзава Бикки. Северный принц и принцесса

Судьба загадочного народа и богатейшее искусство айнов завораживает и притягивает многих людей мира. На Сахалине, где и сейчас живут немногочисленные потомки айнов, мы начали работу по созданию первого в России Айнского музея. С этой целью была создана общественная организация Сахалинский айнский центр, в задачи которого входит всестороннее изучение истории и культуры айнского народа. Одна из задач будущего музея – показать людям удивительную резьбу по дереву, запечатлённую в айнских ритуальных палочках – икуниси. Но собрать коллекцию икуниси, особенно прошлых веков, сейчас почти невозможно, поэтому пришлось обратиться к изготовлению копий и новоделов.

Многие российские, европейские и другие музеи мира являются обладателями уникальных айнских коллекций, в том числе по искусству резьбы по дереву. Многие эти коллекции требуют внимательного изучения, публикации. Мы приглашаем к сотрудничеству всех желающих и надеемся в будущем провести международную конференцию на Сахалине по искусству резьбы по дереву айнов Восточной Азии.



Рис. 11. Икуниси. Белоненко Галина Владимировна. 2017. Рельефная резьба. Сахалинский айнский центр. Фото Белоненко Г.В.

Авторы выражают благодарность японскому исследователю и переводчику Цуёси Кокубо за предоставление и перевод японских материалов об айнских скульпторах Фудзито Такэки и Сунадзава Бикки.

Список литературы

1. Горбунов С.В. Загадочная Ивановка. // Невельский район, известный и неизвестный. Южно-Сахалинск, 2017.
2. Айны. Электронный ресурс. (Дата обращения 25 октября 2017). URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B9%D0%BD%D1%8B>
3. Айны в России. Электронный ресурс. (Дата обращения 25.10.2017) URL: http://ru-wiki.org/wiki/%D0%90%D0%B9%D0%BD%D1%8B_%D0%B2_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B8
4. Фонды музея города Энива (Хоккайдо. Япония).
5. Лапшина З.С. Ритуальные стружки «инау» в наскальном искусстве Нижнего Приамурья // Научное обозрение: теория и практика. №3.2012. С. 114.
6. Добротворский М.М. Айнско-русский словарь. Казань, 1875 С.85.
7. Горбунов С.В. Указ. соч.

8. Тайны древних айнов. Электронный ресурс. (Дата обращения 30.10.2017) URL: <http://baikal.mk.ru/article/2014/01/13/968980-taunyi-drevnih-aynov.html>

9. Электронный ресурс. (Дата обращения 25 октября 2017) URL: <https://artpark.or.jp/tenrankai-event/現れよ。森羅の生命—%E3%80%80木彫家%E3%80%80藤戸竹喜の世界/>

10. Электронный ресурс. (Дата обращения 25 октября 2017). URL: <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%A0%82%E6%BE%A4%E3%83%93%E3%83%83%E3%82%AD>

11. Айнский флаг. Электронный ресурс. (Дата обращения 29.10. 2017). URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B9%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%84%D0%BB%D0%B0%D0%B3

Сокращения.

ПКМ – Поронайский краеведческий музей

УДК 745.511

О знаковой системе в марийской народной резьбе по дереву³⁵

В.Г. Кудрявцев

Статья посвящена изучению семантики в традиционном марийском народном и современном декоративно-прикладном искусстве. Внимание уделяется мифологическим пластам культуры и образной интерпретации этноопределяющих сюжетов, связанных с изображением солярных, зооморфных и орнитоморфных символов. Сопоставляются семантические значения древних артефактов и современных предметов, выявляются преемственность и единство культуры между памятниками древности, средневековья и более позднего периода. Существование тесно связанных между собой мифологических сюжетов оказывает воздействие на различные проявления этнической культуры, способности его кодировать в лаконичной знаковой системе сложную картину мира.

Ключевые слова: марийское народное искусство, резьба по дереву, промыслы, обработка бересты, лозы, традиционное и современное художественное творчество/

³⁵ Работа выполнена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 17-34-00006

Semantics in wood carving of the mari people

V.G. Kudryavtsev

The article is devoted to the study of semantics in traditional Mari folk and contemporary arts and crafts. Attention is given to the mythological strata of culture and imaginative interpretation of ethno-determining plots associated with the depiction of solar, zoomorphic and ornithomorphic symbols. The semantic meanings of ancient artifacts and modern objects are compared, the continuity and unity of culture between the monuments of antiquity, the Middle Ages and later period are revealed. The existence of closely related mythological subjects has an impact on various manifestations of ethnic culture, the ability to encode it in a laconic sign system a complex picture of the world.

Keywords: Mari folk art, woodcarving, crafts, processing of birch bark, vines, traditional and modern art work

Мировоззрение марийского народа связано с характерными чертами языческих культов (почитание святилищ, солнца, огня, воды, животных, птиц), а его компаративистское изучение подтверждает генетические корни с религиозными представлениями финнов, эстонцев, карел, вепсов, также с множеством параллелей в семантике «вещного мира» мордовской и удмуртской культуры [1, с. 7–9]. Обращение к опыту традиционного сосуществования человека и природы в этнокультурной среде российских народов, опирающихся на «всеединство» космологического миропонимания, ставит актуальную для настоящего времени проблему выбора новой парадигмы общественного развития, учитывающей гармоничное развитие природы и общества. Поэтому в работах современных исследователей актуализированы священные истоки традиционных культур, которые связаны с формированием так называемой «культурной экологии» [2, с. 3–7].

Дерево – излюбленный природный материал в этнической культуре народа мари. Из него возводили жилые, хозяйственно-бытовые и культовые постройки, делали орудия труда, мебель, средства передвижения (лодки, телеги). Особого мастерства народные мастера добивались при изготовлении посуды, игрушек, уникальных деревянных замков с деревянными механизмами-ключами и изделий из лозы и бересты. Для резьбы гармонично использовался природный цвет и естественный узор древесины на поверхности липы, березы, дуба, реже осины, клена, яблони, а сами изделия подразделялись на резные, долбленые с цельным или вставным дном, клепочные и токарные. Применялись простые инструменты: топор, нож, молоток, скобель, долото и незатейливые штампы для нанесения определенных знаков-узоров [3, с. 59]. Благодаря мастерству резчиков художественная обработка дерева получила закодированную знаковую информацию, являющуюся этноопределяющей в марийской культуре. Этнограф Г.А. Сепеев отмечает, что многие мотивы резных видов искусства марийского народа и предшествующих ему

племен последовательно развивались сначала в керамике и деталях металлических и других украшений древнего костюма, а затем в вышивке, деревянных резных бытовых предметах и, наконец, на резных конструктивных частях жилища и других построек [4, с. 202]. Посуда для изготовления мучных блюд, долбленая кадушка со вставным дном для теста – кашня, лопата для сажания хлеба в печь, деревянный лоток для муки, скалки, доска для раскатывания теста являются наиболее простыми и необходимыми предметами домашнего обихода в повседневном быту. В хозяйстве водилось значительное количество ступок различной величины и назначения (для обдирки крупы, для толчения соли, картофеля, конопляного семени, для растирания табака), которые выдалбливались из цилиндрического куска дерева. Этим изделиям придавалась расширяющаяся кверху форма, а массивная подножка в нижней части иногда с четырех сторон была подпираема колонками [3, с. 100]. Широко использовались деревянные маслобойки, корзины для подсушивания национальных творожных сырков – туара. Для варки и изготовления пива употребляли колоды, корчаги, кадки, ковши (алдыр), в праздники или при родовых и семейных жертвоприношениях для жертвенного мяса употребляли большую чашу (кўмыж) в диаметре до 67 см, иногда украшенные концентрическими кругами. Большой ассортимент посуды употреблялся для всевозможных напитков (пива, водки, медовухи), которые украшались резьбой, особенно обрядовая и праздничная.

В резных ковшах наиболее распространенными стали образы утки и коны, визуализация которых связана с мифологическими представлениями. В марийской культуре творцом суши является утка (выделяется миф о возникновении мира из снесенного птицей яйца и её нырянии на дно первичного океана и доставшей оттуда кусочек ила). Она была почитаема как божественная птица-спасительница, что подтверждает уникальный древний миф «Юмо и Керемет». Творцом земного, человеческого мира у финно-угорских народов также были лебедь, гагара, голубь, ворон, лягушка. Они, представляя царство пернатых и земноводных, выступали и от верхнего (небесного) и нижнего (подземного/подводного) миров. Утка является жертвенной птицей и в ее образе заключен общий тотемный предок, которому поклонялись. Она, вызывая дождь, способствовала плодородию земли, устанавливала семантическую взаимосвязь небесных богов с людьми, символизировала целостность воздушной – надводной – подводной составляющих мироздания. В фольклорном материале утка представляет образ женщины и олицетворение семьи. У многих уральских народов утка считалась вместилищем души человека, так как небесная Праматерь, воплотившись в утку, создала землю и жизнь [5, с. 17]. Этот орнитоморфный образ встречается в металлопластике, резьбе по дереву, вышивке, где просматриваются как условно-символические, так и реалистические изображения.

Утка, лебедь, голубь – птицы верхнего божественного, небесного мира, а гагара, ворон и лягушка олицетворяют нижний мир. Мировая река соединяла земную и подземную сферы. Со временем она заменяется образом Миро-

вого дерева, где крона символизировала небо – обиталище богов (верхний мир), землю – ствол (средний мир), царство мёртвых и злых духов – корни (подземный мир). Деление мира на небесную, земную и подземную/подводную сферы расширялось тремя небесными и тремя подземными сферами, что в итоге составляло 7 сфер. Народ верил в языческих богов и духов (а их было 77), был ими запуган. Сочетание цифр 3, 7 и 77 было сакральным и имело магическое значение [6, с. 11]. В фольклорной традиции они активно использовались, например, в сказках, заклинаниях.

Устойчивые художественные образы передаются символами, ожившими представлением об окружающем мире. Культ утки сохранился до настоящего времени, например, в языческих молениях в священной роще мари до сих пор приносят ее в жертву. Самыми ранними изображениями в Волго-Камье являются образы медведей и лосей. Медведь как хозяин потустороннего мира символизировал лесное божество, подчеркивал принадлежность к мужским культам и божествам, был связан с тотемизмом. Реалистические изображения животных и птиц использовались в качестве приношений божеству, способствующих удачной охоте или умножению стада, а также в качестве амулетов. С представлением о священной птице, уносящей человека в верхний мир, например, в искусстве пермского «звериного стиля» связано изображение птицеподобных идолов с человеческой личиной на груди.

Особый интерес и фантазия резчиков проявлялась в изготовлении обрядовой и праздничной посуды из дерева. Сосуды и черпаки для пива имели скульптурную форму с изображением коня, медведя, утки и других птиц. Пиво во время молений, на свадьбах, на поминках наливали в большие чаши с короткой ручкой типа братины. На молениях вокруг такой чаши садились члены одного рода, а для черпания пива употребляли ковши-черпаки с плоским доньшком и украшенными резьбой высокими ручками. В берестяных туесах с крышкой переносили пиво в священную рощу или в поле. В быту также использовались жбаны из березовых и дубовых клёпок с обручами и откидной крышкой. В народном творчестве резьба по дереву являлась наиболее распространенной. В лесных районах население широко пользовалось различной деревянной утварью. В повседневном быту широко использовались деревянные чаши, ковши, украшенные фигурами животных и птиц. Из дерева искусные мастера вырезали гребни, рукоятки ножей, шильев, серпов, веретена. Знаки собственности (гисте или тамга), так называемые бортевые знаки, вырубались топором на деревьях. Исследователи относят их к «числу продуктов самостоятельного творчества» и рассматривают как прообразы фигурного письма, «изображающие посредством резцов куриную ногу, вилы, серп, пчелу» [7, с. 188].

Образ коня глубоко вошел в сознание народа как олицетворение солнечного божества в культовой обрядности. В резном убранстве изб широко использовался обычай оформления крыши головами коней. Резьба по дереву широко внедрялась в зодчество. Это оформление охлупня, надмо-

гильных памятников, ворот, наличников окон. В качестве оберега дома от злых сил применяли скульптурные изображения коней и уток на крыше домов (охлупнях). Фигурка кукушки изображалась в декорировании двора или избы сельской усадьбы, также они использовались в наверхиях надмогильных шестов языческих кладбищ у восточных марийцев.

Изображения коней на домах, одежде, предметах быта, орудиях труда и оружии в качестве оберега связаны с космогонической системой защиты человека. Мир состоял из многих кругов-пространств, и отсчет измерения начинался с точки, где находился дом, очаг, обладавшие наибольшей сакральной значимостью. Необходимо было защитить пограничные отрезки пространства, переходные состояния из одного статуса в другой, связующие разграничительные элементы, отсюда особое отношение к двери, окнам, воротам, ограде [8, с. 218, 220]. Как и средневековые двуглавые конские амулеты, парные конские головы на крыше дома должны были обеспечить безопасность, в более поздние времена около домов помещали иногда череп лошади.

Изображение солнца в геометрическом орнаменте также является одним из древних и трактуется как оберег, визуализация которого была в виде круга и квадрата. Первоначально значение ромба (и квадрата) было связано с небом, включая в себя солнце – крест, но небо изображалось также кругом и круговым ресничным орнаментом. Ромб, связанный с небом, был в древности символом плодородия и, видимо, относился к женским культам [9, с. 110–112]. Например, картина мира в марийских козьмодемьянских деревянных ковшах-черпаках воспроизводилась обозначавшими солнце древними знаками, нанесёнными радиальными насечками в виде круга и ромба и венчающим изображением коня, бинарная суть которого связана с его дневным и ночным пребыванием вокруг земли. Ручка ковша стилизовано напоминает птицу с длинной шеей, а фигурка водоплавающей птицы – утки – также ассоциируется с мифологическими представлениями. В дохристианских верованиях культ коня имел конкретное воплощение: связывался с аграрным культом, с культом предков, с идеей плодородия, почитание коня и отношение к нему было как к божеству. Вследствие антропоморфизации конь становится жертвенным животным и утрачивает ряд божественных черт. Художественное решение изображения коня основано на изобразительных приемах передачи конкретных реалистических черт [10, с. 97].

Наиболее характерные образцы ковшей-черпаков хранятся в коллекции Государственного Русского музея (ГРМ) и Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге (РЭМ). Круглый глубокий деревянный ковш для пива с прямыми слегка расширяющимися кверху стенками с небольшим мысыком и высокой резной ручкой (РЭМ, №13975) обнаружил в 1925 году в д. Шоядур Краснококшайского кантона Марийской области Б. Соколов. Из этой же деревни происходит круглый ковш для пива с прямыми расширяющимися кверху стенками с двумя короткими плоскими ромбовидными ручками, на которых прорезаны небольшие сквозные

отверстия (РЭМ, №13968). Эти ручки напоминают голову птицы (утки). Другой ковш без внутренних резных графических линий представляет лаконичную форму с условным изображением птицы на ручке (РЭМ, №13976). Резные предметы из собрания этого музея выделяются лаконичностью стилистических приемов обработки материала и выразительностью созданных образов. Оригинальные ковши также представлены в коллекциях Национального музея Республики Марий Эл им. Т.Е. Евсевьева в Йошкар-Оле и Муромского историко-художественного музея.

Характерные формы наличников окон и ворот связаны с использованием солярных мотивов, геометрических фигур и верёвочных узоров, изображениями птиц, коней [3, с. 61–62]. Домашняя утварь во многом семантически несла защитную символику. Оберегающую функцию подразумевало оформление наличников окон, фронтонов домов, ворот. Ромбовидные узоры характерны для резьбы на столбах ворот, изображенных между солярными знаками.

Плодом конструктивной и художественной фантазии народа является создание оригинальных деревянных замков с деревянным ключом и засовом. Их оформляла резьба в виде розетки-солнца с углублениями. Они обычно навешивались на двери традиционных построек кудо, клеть и амбар, выполняя защитную функцию [11, с. 49]. Внутри прямоугольной коробки содержались сложныедвигающиеся крючки и колышки, которые то поднимались, то опускались или двигались с помощью зарубок на ключе и зазубрин на засове, приводя в действие механизм. Замок прикреплялся с помощью кованых железных гвоздей (ранее использовались дубовые гвозди), имел свой секретный «код» и был доступен только хозяевам. В архивных документах сохранилось их описание: «... представляет вид призмы (19 x 26,5 см). Тыльная часть ее закрыта особой дощечкой; внутри выдолблено отвесно три параллельных друг другу паза (длина 13 см), а в них вставлено по одной планочке (длина 12 см) с вырезанными в них зазубринами; другой паз более широкий (ширина 5 см на одном конце и 6 см на другом) проходит горизонтально (внизу колодки), в него вставлен деревянный засов с одной зазубриной на нижней грани и тремя на верхней – как раз столькими, сколько имеется в верхних пазах планочек, которые при всячем положении замка входят своими нижними концами в зазубрины (верхние) означенного засова и делают его неподвижным; пазы этих планочек переданы горизонтально особой, немного искривленной выемкой, служащей местом для деревянного ключа с зазубринами, которыми при легком подымании ключа оттягивают вверх планочки, освобождаящие из мертвого состояния засов замка» [12, л. 38–39].

Обработка бересты, лозы и лыка (дорожные сундуки, корзины, туеса) выявила своеобразные традиции в художественной культуре марийского народа. На бытовые предметы из бересты путем вдавливания деревянными или металлическими штампами народные мастера наносили узоры из мелких треугольников, кружков, зигзагов, прямых и наклонных линий,

создавая семантически сложную картину окружающего мира. Из бересты делали сумки, кузова, солонки, кошель, табакерки, крошни, туеса, коробки для рукоделий, орнаментация которых сводилась к тиснению деревянными штампами.

В целом, претворение языческой мифологии в народном искусстве происходило через изображение животного и птиц, которым приписывалась магическая сила или значение тотема; через растения (дерева, цветка, плода), предмета и явления природы, приобретающего значение символа, занимающего определенное место в мифологической картине мира; через элементы орнаментально-знаковой системы, имеющей свою особую стилистику в разных видах искусства и свою зависимость от материала и технологии художественного производства.

Типичным мужским занятием было изготовление лаптей. Марийские лапти были прямого мелкого плетения с небольшими головками и низкими бортами. Праздничные лапти плели из 7 или 9 лык, повседневные – из 5 (и назывались они татарского типа и использовались для повседневной работы и при дальних переходах).

К числу деревоотделочных промыслов относится плетение из прутьев ивы (тальника) корзин, рыболовных снастей, сложных видов дорожных корзин, чемоданов, кузовов тарантасов. В народной памяти сохранилось имя умельца М.Е. Пермякова (жителя д. Пикузино Горномарийского района), представившего на Казанскую художественно-промышленную выставку 1890 года 17 образцов плетеных корзин и чемоданов. Изделия другого мастера И.Р. Кириллова в 1909 году экспонировались на Международной выставке в Казани и были удостоены бронзовой медали.

Дорожные закрытые корзины были двух видов: из цельного, скобленного нерасщепленного прута; скобленного расщепленного прута, т.н. «варшавского плетения». Основу дорожных корзин с крышкой составляет каркас из вертикально поставленных строганных еловых прутьев, который волнообразно огибается ивовыми прутьями. А корзины из расщепленного прута собирались спиралеобразно огибающим расколотым пополам стволом тальника. Процесс изготовления корзины «варшавского плетения» является наиболее сложным и трудоёмким. В XIX веке широко развивалось производство гнутой черемуховой мебели и тростей. Изделия марийских умельцев удостоивались премий в Москве и Нижнем Новгороде, в Париже и Чикаго.

До сих пор сохранилось традиционное искусство художественного плетения (из тальника, лыка и бересты). Мастера разных поколений владеют этим ремеслом и передают свои навыки молодежи. Л.А. Рязанов из д. Ключево создавал различные по габаритам и форме (круглые, продолговатые с одной и двумя ручками, с крышкой) оригинальные корзины, предназначенные для грибов, ягод, овощей, цветов, а также настольные хлебницы, ложки-черпаки для пельменей, шляпы и другие необходимые в быту изделия. Они имеют изящные формы и сочетают естественную декоративную гармонию

светло-золотистых, белых и мягких коричневатых тонов природного материала. Навыки плетения мастер унаследовал от своего отца А. И. Рязанова и деда И.Г. Григорьева-Рязанова. Своими изящными и прочными плетеными корзинами славились С. Н. Каинов и мастерицы Р.И. Николаева, М. Цандрова, А. Корнилов, Е. Еропов и другие.

В 1970–1990-е годы благодаря инициативе А.И. Хлупина, с самого раннего детства освоившего искусство плетения из лыка, тальника и бересты, работал Козьмодемьянский участок объединения надомного труда мастеров художественных промыслов «Пблек». Мастера-надомники специализировались на изготовлении плетеных корзин, берестяных и лыковых изделий. Ассортимент составляли предметы, имевшие декоративное назначение, и изделия, рассчитанные на практическое использование в современном быту (настольные корзины, хлебницы, конфетницы, футляры для очков, карандашницы). Дело, начатое А.И. Хлупиным, продолжил мастер А.И. Бакулин.

А.Ф. Коротков – воспитанник Носельской кустарно-мебельной школы, которую в 1930-х годах возглавлял талантливый конструктор, художник и педагог А.В. Воздвиженский. Здесь в сложной виртуозной технике «варшавского плетения» изготавливали столы, кресла, качалки, детские коляски, цветочницы. Они были конструктивно прочны, гнутые ивовые и черёмуховые прутья создавали легкий ажурный узор и придавали эстетический вид.

С 1860-х годов получило развитие производство гнутой мебели и тростей, которое к началу XX века охватило двадцать поселений Горномарийского и Юринского районов. Продукция высоко ценилась и имела потребительский спрос. Кустари со своими экспонатами принимали участие на XVI Всероссийской промышленно-художественной выставке в Нижнем Новгороде (1896), на Международной выставке в г. Казани (1909) и на второй Всероссийской кустарной выставке в Петербурге (1913). Сырьём при изготовлении мебели служила черёмуха, орешник, берёза, клён. Плетёный каркас состоял из гибких черёмуховых прутьев (спинка, ручки, ножки стульев и т. п.), а сиденье – из берёзовых или кленовых струганых дощечек и огибалось толстым прутком орешника.

Промыслом по изготовлению и выжиганию тростей были заняты в основном кустари деревень Верхняя и Нижняя Шелаболки Горномарийского района. Мастер по выжиганию тростей А. Барышников для изготовления тростей использовал листовенные породы деревьев и кустарников с твёрдой основой – клён, вяз, дуб, жимолость, шиповник, орешник. Набор инструментов кустаря включал нож, долото (прямое и полукруглое), гнуло, рашпиль, трубку со светильней (для выжигания). Изготавливались трости нескольких видов (сучковатые трости с бугорчатой поверхностью; трости с изогнутой крючком рукояткой, т. н. «кношки»; трости с резной ручкой с изображением животных, птиц, змей и т. п.). При помощи особого станка – гнуло («ладо» или «бало») сгибали ручку-крючок. После обработки тростей их «выжигали»

различными узорами при помощи металлической паяльной трубки и парафиновой свечки, просушивали и покрывали лаком.

На трости с резными рукоятками, выбирались тонкие стволы жимолости, клёна, шиповника и орешника, с причудливыми корневыми наростами. Последним придавали форму различных животных и птиц. Вырезание объемной скульптурной ручки производилось ручным способом с помощью ножа. Трости шлифовались и выжигались. Разнообразный орнамент выжженных узоров включал комбинации кругов, точек, спиралей, волнообразных линий и т.п. Одним из талантливых резчиков, мастеров по изготовлению тростей был Н.К. Ободькин. На его трости, ценившиеся и как оригинальный волжский сувенир, и как модная и удобная при прогулках вещь, был большой спрос. Его произведения хранятся в музеях Москвы, Санкт-Петербурга, Сергиева Посада, Нижнего Новгорода, Йошкар-Олы, Козьмодемьянска и экспонировались на зарубежных выставках в Финляндии, Венгрии, Канаде.

Опыт лозоплетения от Л.А. Рязанова перенял В.Н. Кудрявцев, который создает такие изделия, как марийская подкоготная ложка, финская тарелка, короб и корзины. Он изготавливает снегоступы (маскайол) – приспособление для передвижения по снегу, которые благодаря большой площади поверхности, не скользят и не проваливаются в глубокий снег. Летом в них можно ходить по болотам, а зимой – по рыхлому снегу. В годы Великой Отечественной войны они использовались солдатами и партизанами для передвижения по непроходимым лесам и болотам. Их изготавливали в Марийской республике и отправляли на фронт. Сегодня они популярны среди охотников и любителей прогулок по зимнему лесу, также необходимы спасателям в горных районах [6, с. 86–87].

Возрождение художественной деревообработки связано с творчеством современных мастеров народного и декоративно-прикладного искусства. Геннадий Владимирович Зыков (1940 г. р.) создает из бересты и дерева декоративные композиции, панно, сувениры. Как способ обработки он часто использует тиснение. Стилизуя форму предметов и облагораживая фактуру природных материалов, мастер передает национальный колорит. Это проявляется в композициях с солярным знаком, растительным, животным орнаментом, тематически объединенных в серии «Край лесов», «Времена года», «Дары лесов». Умело подобранный геометрический орнамент способствует определённому ритму в изображении окружающего природного мира. Выполненная из бересты и дерева декоративная композиция «Пряхи» представляет конусообразные фигурки марийских женщин в разных головных уборах за традиционным занятием прядения шерсти. Здесь всё подвергнуто тщательной художественной стилизации. Особого внимания заслуживают берестяные эклибрисы педагога-организатора Г.Д. Пряникова (1980) и учёного-археолога Г.А. Архипова (1981).

В творческой биографии Владимира Алексеевича Ермакова (1959 г. р.) получила развитие резьба традиционной деревянной посуды, имевшей

в прошлом культовый и бытовой характер. Это – резные из липы и покрытые воском блюда, туеса, ковши. В них заключены архаичные локальные традиции, переданные в авторской технике исполнения плавными движениями стамески, фактурно обрабатывающей поверхность предмета. Эти предметы имеет также и подарочное, и сувенирное назначение. Например, в наборе резной деревянной посуды, ковши в виде утки, резные туеса, обрядовые тарелки имеют своеобразный авторский стиль.

Ведерников Николай Иванович (1935–2017) окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой (1968). Его скульптурная пластика из дерева «Марийская свадьба», многофигурная композиция «Марийские мелодии» (2002), «Мать», «Акпатырь» и «Богатырь» (2004), «Проводы» (2005) имеет небольшие размеры. В них в обобщенной лаконичной форме и в динамическом и в статическом варианте выражены глубокие этнические идеи, содержание которых определяется культурными и историческими традициями марийского народа. Эти небольшие по размерам произведения могут служить прообразами в создании садово-парковой скульптуры и в решении творческих задач ландшафтного дизайна. Монументальное начало присутствует в орнаментально-декоративных произведениях «Марийские мелодии» (2001), «Конь» (2003), «Акпатырь», «Богатырь» (2004), «Волынщик», «Проводы», «Мать» (2005) [13, с. 47].

Таким образом, художественное сознание народа подтверждает образное проявление, преемственность и единство культуры, существующую между памятниками древности, средневековья и более позднего периода. Самобытные художественные традиции взаимосвязаны с основными пластами фольклора, со знаковой и изобразительной системой народного искусства. Эти элементы геометрического орнамента (ромбы, зигзаги, ёлочки, ячейки ажурного узора, комбинации линий) имеют по своему зашифрованную, закодированную в знаках информацию. Они изображают не только окружающую реальность, но и передают информацию о тех силах, которые согласно языческим представлениям формируют иерархию его духовных структур, этический порядок и всю модель мироздания. Существование тесно связанных между собой мифологических сюжетов оказывает воздействие на различные проявления этнической культуры, весь духовный комплекс свидетельствует не только о высоком мастерстве, но и об эстетических вкусах, характере верований населения, способности его кодировать в лаконичной знаковой системе сложную картину мира.

Литература

1. Тойдыбекова Л.С. Марийская мифология. – Йошкар-Ола, 2007. – 312 с.

2. Татаринцев В.О. Экологическая парадигма традиционной культуры (на примере коренных народов Северной Евразии). Автореф. дисс. на соискание уч. ст. канд. филос. наук. – Белгород, 2010. – 27 с.
3. Крюкова, Т. А. Материальная культура марийцев XIX века. – Йошкар-Ола, 1956. – 159 с.
4. Сепеев Г.А. Современное жилище марийского сельского населения // Новые страницы в истории Марийского края. Труды МарНИИ. Вып. 23. – Йошкар-Ола, 1971. – С. 179–212.
5. Акцорин В.А. Историко-генетические связи финно-угорских племен по данным мифологии // Вопросы марийского фольклора и искусства. Труды МарНИИ. Вып. 2. – Йошкар-Ола, 1980. . – С. 13–27.
6. Традиционная культура марийского народа. Учебное пособие /В.Г. Кудрявцев, Г.Н. Кадыкова, Л.П. Москвина, О.Н. Яшмолкина. – Йошкар-Ола, 2015. – 192 с.
7. Смирнов И. Н. Черемисы. Историко-этнографический очерк. – Казань, 1889. – 212 с.
8. Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. – Ижевск, 1994. – 384 с.
9. Данилов О.В. Языческие культы древнего населения Марийского Поволжья. – Йошкар-Ола, 2016. – 332 с.
10. Соловьева Г. И. Образ коня в народной резьбе коми и марийцев // Вопросы марийского фольклора и искусства. Вып. 2. – Йошкар-Ола, 1980. – С. 94–103.
11. Кудрявцев В. Г. Деревянное зодчество марийцев. – Йошкар-Ола, 2004. – 120 с.
12. Архив Российского этнографического музея. Ф. 278–78 а, б. Кн. 1.
13. Кудрявцев В. Г. Художественная культура марийского народа. – Йошкар-Ола, 2017. – 256 с.

Истоки мотивов и принципов орнаментации в татарском декоративно-прикладном искусстве: на примере чеканки и резьбы

Л.Н. Дони́на

В статье предпринята попытка проследить истоки двух мотивов орнаментации – «растительного побега типа пальметты» и «птицы с раскрытыми крыльями», получивших распространение во всех видах татарского декоративно-прикладного искусства. Комплекс «технология-орнамент», система формообразования и трактовки мотивов, композиционные приёмы сложились на основе совокупности технических приёмов и эстетических предпочтений, характерных для тюрко-монгольской золотоордынской синкретической культуры, вобравшей и переработавшей для себя культурные достижения разных народов. Выявление и обоснование скрытого смысла памятников материальной традиционной культуры базируется на принципах мусульманского искусства.

Ключевые слова: ислам, Золотая Орда, контурная накладная резьба, наборка, орнамент, пальметта, птица, растительный побег, торефика, тюрки, чеканка способом насечки

The sources of motives and the principles of ornamentation in the tatar decorative-applied art: on the example of toreutics and thread

LN.. Donina

The article attempts to trace the origins of two motifs of ornamentation – "a vegetative shoot of the palmette type" and "birds with open wings", which have become widespread in all types of Tatar decorative and applied art. The complex "technology-ornamentation", the system of shaping and interpretation of motifs, compositional techniques were formed on the basis of a set of techniques and aesthetic preferences characteristic of the Turkic-Mongolian Golden Horde syncretic culture, which absorbed and reworked the cultural achievements of different peoples. The identification and justification of the hidden meaning of monuments of material traditional culture is based on the principles of Muslim art.

Keywords: Islam, Golden Horde, contour bill of lading, set, ornament, palmetta, bird, vegetable shoot, toreutics, Turks, toreutics by notching

Современные татары Поволжья и Приуралья в качестве единого народа начали формироваться в XIII–XV вв. в результате постепенного смешения и слияния мусульманизированных ещё в X веке тюркоязычных болгар с более многочисленными кыпчако-огузскими племенами. Консолидируясь как родственные между собой народы, поглощая остатки хазар, они растворили в себе малочисленных монголов и тюркизировали постепенно части местных финно-угорских племён. В XIII–XIV вв. происходил

процесс формирования единого тюрко-татарского населения Золотой Орды, складывалась основа нового этноса – тюрко-татарского народа империи [25, с. 34, 42]. В XVI в. в основных чертах вызрел этап сложения тюркоязычных этносов Урало-Волжского региона, приведший к выделению башкир и татар Поволжья и Приуралья [28, с. 92, 93]. Таким образом, в основе формирования традиционной культуры казанских татар лежат тюркские, тюрко-монгольские и тюрко-мусульманские традиции.

В татарской ювелирной традиции XVIII–XIX вв., высокое развитие получила чеканка, которая имела специфические особенности. На основании профиля следа, оставляемого инструментом, мы характеризуем её как чеканка способом насечки. Она напоминает разметку в виде линий на заготовке, обозначающую рисунок для последующего формирования рельефа и нередко ошибочно трактуется как гравировка, поскольку визуально от неё не отличается.

Общепринятое название такого вида изделий – плоскорельефная чеканка. По сути, настоящего рельефа и тем более моделировки его уровней предметы (бляхи, коранницы) не имеют. Фон не опускался, а лишь зернился и тем самым слегка осаживался, для чего применялись так называемые зернильники – чеканы-трубочки маленького диаметра, оставляющие на металле след в виде кружка или полусферического бугорка. Элементы орнамента сохраняли чистую полированную поверхность металлической пластины и слегка оживлялись «ямочками» и «зернами». Эти важные технические детали не только характеризуют технологические приёмы, но и дают представление о ремесленной традиции, связывающей разные изделия в общий круг. Контраст гладкой плоскости рельефа и фактурного фона является художественной особенностью татарских чеканных изделий, а метод чеканки способом насечки – устойчивым маркером татарской ювелирной традиции.

Построение орнамента, независимо от формы блях, придерживалось определённых принципов. Основой центральной композиции служил каллиграфический текст на основе арабской графики, расположенный на регистрах [12, с. 216]. Он окружался бордюрной композицией – однотипным геометризированным растительным побегом типа пальметты, волнообразное движение которого ограничивалось двумя гладкими ободками.

Комплекс «технология-орнамент» в татарской ремесленной традиции чеканки сложился на основе совокупности технических приёмов и эстетических предпочтений, характерных для совершенно особой золотоордынской синкретической культуры, возникшей на основе смешения кочевнических и оседлых черт, вобравшей и переработавшей для себя культурные достижения разных народов. Комплекс обнаруживает устойчивые связи с серией золотоордынского серебра, образующей целостную группу вещей, связанных между собой признаками материала, техники, декора и стиля при известном разнообразии форм. Данные изделия изготовлены на заказ или для свободной продажи торевтами, обслуживающими городские рынки, и ориентированы на

вкусы заказчика, живущего, прежде всего, в исламских кварталах золотоордынских городов. Они отнесены к короткому промежутку времени – концу XIII – началу XIV веков, согласно классификации М.Г. Крамаровского – к среднеордынскому периоду и отражают характер новой для Дешт-и Кыпчак городской культуры [17, с. 73, 145]. В силу объективных обстоятельств, чеканные бляхи – изделия ювелирного искусства, мы сравниваем с золотоордынской посудой (чаши, ковши, кубки), поэтому наблюдаем закономерные отличия в композиции орнамента и трактовке мотивов.

Золотоордынские памятники в основном орнаментированы бордюром из растительного побега с условными листьями на зерновом фоне. Его стилистика заметно отличается, что говорит о производстве изделий в разных ювелирных центрах. Однако, технологические особенности чеканки, являющиеся общим знаменателем, объединяют их в рамки стиля золотоордынского серебра, в котором нет «ни арабского орнамента, характерного для исламских бронз XII–XIII в., ни стилизации на грани арабеска, присущей декору серебряных чаш Ближнего Востока и Византии этого же времени». «В Китае сходная трактовка растительного орнамента получает распространение с VII–VIII вв., а в познетанское время находит продолжение в искусстве кочевых народов, живущих севернее великой китайской стены» [17, с. 177].

Особую эстетику в руках тюрко-монгольских торецтов получил изысканный стиль, в котором сочетаются растительный орнамент, каллиграфия и фигурные изображения к XIII веку, созданный мастерами Масула [7]. «Заимствование образов, выработанных профессиональным искусством высоких цивилизаций, а также их переосмысление и трактовка в соответствии с особенностями своего мировоззрения, художественно-пространственного восприятия и технологии исполнения, рассматривается исследователями как проявление общей закономерности развития искусства кочевников» [3, с. 49].

Джучиев Улус, являясь монгольским лишь по происхождению правящей династии, а также определённой части аристократического сословия, с самого начала своего существования складывался, был и оставался тюркским государством по основному его населению [25, с. 33]. Понять эстетику и механизм формирования декоративно-орнаментального стиля золотоордынского художественного металла невозможно без учёта ранне-средневекового евразийского стиля, получившего название «степного орнаментализма». Общее отличие нового периода (примерно с VII–VIII веков) заключается в полной победе в прикладном искусстве собственно орнаментального начала [26, с. 61]. С VIII века фиксируется массовое использование во всей Великой Степи и за ее пределами орнаментированных изделий, где преобладающим становится растительный декор. Традиционное мировоззрение тюрков было основой популярности растительного кода декоративного искусства, принятого тюркскими племенами в качестве идеального зрительного выражения некоторых мировоззренче-

ских взглядов и элементов устной мифологической и эпической традиции [16, с. 10, 11; 26, 27].

Декоративный стиль, достигший своего расцвета к концу I тыс. н.э. – художественное явление определенной исторической эпохи. Суть его состоит в использовании в качестве основного средства выразительности растительной орнаментации, имеющей тенденцию к геометризации, и подчинении ей других видов декора. Так, сложная многолепестковая пальметта, (трёхчастная) трёхлепестковая пальметта, полупальметта были популярны на всей территории Евразии и варьировались только в деталях. Единство культуры евразийских степей, в том числе, «сходная стилистика декора подразумевает региональные особенности в пределах крупных государственных образований (Хазарский каганат, Волжская Болгария, Древняя Русь в Восточной Европе, Кыргызский каганат, кимако-кыпчакское этнополитическое объединение в Саяно-Алтае), отражающие этнокультурные традиции населения и направление связей с окружающим миром». В каждом регионе происходил довольно жесткий отбор определенных чужеземных прототипов орнаментальных мотивов, постепенная их переработка и появление местных вариантов, понимавшихся уже по-новому [16, с. 9–11, 16].

В контексте заявленной темы представляется важным отметить ряд аспектов. Для быта кочевников была характерна тюревтика малых форм: украшения всадника и коня. «Наборность» мелких бляшек простейших форм на ременной гарнитуре в единую композицию могла составлять определенный сюжет или нести семантическую нагрузку (благопожелание, поддержание и умножение жизненных сил, отражение социального статуса), понятные для воина-кочевника [11]. Набор или «сюжет» составлялся из бляшек неодновременного изготовления [16, с. 24, 91–92]. Комбинация геометризованного растительного и геометрического орнамента усиливала смысловое содержание украшаемых предметов определенного функционального назначения.

В традиционной культуре татар «тюркское» проявляется не только в преемственности комбинированного орнаментального кода, но и на структурообразующем уровне. Кроме того, предметы татарского декоративно-прикладного искусства отражают и духовный аспект, проявленный в содержании искусства, его понимании и восприятии. Например, ювелирные украшения – воротниковые застёжки яка чылбыры, серьги, накосники чулпы – составляются (набираются) из отдельных блях; на матерчатые украшения хэситэ, тезмэ нашиваются бляхи [12] разного времени изготовления; ичиги собираются из выкроенных деталей, сшиваемых «встык»; традиционный костюм существует как целое лишь в комплексе со съёмными украшениями.

Принцип «наборности» характерен и для орнаментики в технике накладной домовой резьбы. Дом, особенно у зажиточного населения, и прежде всего у казанских татар Среднего Поволжья и Предкамья, каси-

мовских татар, отличало богатое и своеобразное архитектурно-декоративное оформление [24, с. 234]. Техника накладной или нашивной (контурной) резьбы являлась наиболее популярной в украшении жилища татар, получившей значительное распространение с конца XVIII века. Для выполнения узора заготавливались отдельные геометрические формы без прорезей, которые прибавались на поверхность. Характерно, что в контурной резьбе почти отсутствуют цветочно-растительные мотивы [4, с. 17, прил. XXXV, XXXVI, XXXVIII; 5, с. 202, 203], однако из отдельных форм набирался геометризованный растительный орнамент, например, «сияния», розетки. Абсолютно такой же принцип формообразования лежит в основе трёх-пяти частных пальметт, характерных для чеканных изделий.

Мотив растительный побег

Его первичные формы встречаются на античных образцах (виноградная лоза). Он известен в монументальных памятниках и на предметах прикладного искусства стран ислама [33; 6, ил. 138; 20, с. 60–61, 110], в архитектурном убранстве зданий Средней Азии [10; 21, рис. 56], на среднеазиатском серебре VIII–XIII вв. [9, с. 76].

Растительный побег получил широчайшее распространение во всех видах декоративно-прикладного искусства казанских татар (резьба по камню, резьба по кости, торевтика, кожаная мозаика, вышивка) [4] и заметно отличается трактовкой, обусловленной периодом появления вида искусства в традиционной культуре, технологическими особенностями последнего, истоками и влияниями. Он имеет глубокие этнические корни, что подтверждают артефакты болгарского (X–XII вв.) и болгарско-золотоордынского периода (XIII–XIV вв.) татарской истории.

Относительно последовательное развитие мотива позволяет проследить искусство резьбы по камню. На территории Татарстана сохранилось много надгробий XIV–XVIII вв., свидетельствующих о высокой культуре художественной обработки камня [4, с. 10; 130, табл. 3; 132, табл. 5; 133, табл. 6; с. 197, 198. прил. XXII, XXIII]. Важно заметить, что растительный побег на резных надмогильных камнях XV–XVII вв., выполненный в характерной для татар технике плоскорельефной резьбы, занимает аналогичное положение в композиционной схеме, что и на бляхах: исполняет роль бордюра, окружающего текст, расположенный на регистрах [4, с. 10–11, рис. 1, 2; 29, рис. 22].

Пятичастные пальметты встречаются в украшении наличников, выполненных в технике пропильной резьбы, получившей развитие у татар с конца XIX века [4, с. 16, 23, рис. 15]. Декорирование пальметт сквозными отверстиями соотносится с указанным выше способом разработки элементов орнамента в чеканке.

Иконография пальметовидного побега на чеканных бляхах и золотоордынской торевтике прямых аналогий его трактовки не показала: сходство наблюдается лишь в выборе мотива и технологии. Анализ чеканных изделий из фондов НМРТ показал, что было несколько его вариантов,

отличающихся от выявленных ранее Ф.Х. Валеевым [4, с. 47, рис. 38]. Вариативность основана на степени упрощения, когда мастер оставлял несколько линий, в которых визуально безошибочно угадывался лишь обозначенный мотив. Аналогичная ситуация прослеживается в трансформации львиных личин на известных пластинчатых браслетах [14]. Это говорит о локальном центре производства изделий в течение длительного времени, когда мотивы приобретают качества, характерные для народного искусства.

Наиболее близкие аналогии трактовке мотива в чеканке находим в надгробиях начала XIV в. [5, с. 40, 42; 13, с. 67], а также на рукояти плети X–XII вв., выполненной в технике резьбы по кости [5, с. С. 30], в кожаной мозаике XVIII–XIX веков. Важно отметить, что кожаная мозаика, как и чеканка, имеют не только непрерывное развитие древних традиций [18], но схожесть технологических принципов.

Проследить этапы формирования мотива в торовтике не представляется возможным из-за недостаточного количества введённых в научный оборот достоверно атрибутированных источников. Без анализа материала или научного обоснования технологических маркеров ремесленной школы любые датировки имеют право на существование лишь в качестве гипотез. Так, например, очень близок к искомой трактовке гравированный пальметовидный побег, украшающий латунный винный кувшин из собрания НМРТ, датированный исследователями серединой XVI века [5, с. 26, 27]. Технологические особенности (разработка фона орнамента) более характерна для изделий иранских мастеров, хотя манера исполнения вынуждает предполагать это с осторожностью. Кувшин может быть копией с образца, сделанной местным торовтом. Известно, что Волжскую Булгарию металл из Мосула импортировался [22, с. 295, 296], а также из южного Ирана, Сирии, Египта. В средневосточных образцах с сасанидского времени набор всевозможных пальметт и полупальметт чрезвычайно разнообразен. И кроме того, «ведущая тенденция, определявшая импорт художественного серебра, золота, бронзы в Булгарию, и характер местного ювелирного производства и торовтики, заключалась в переносе центра тяжести... на орнаментальный, чаще всего растительный... знак и на каллиграфически начертанное слово» [29, с. 128].

Мотив птицы

Мотив птицы у татар встречается в некоторых видах декоративно-прикладного искусства и архитектуре [4, с. 85, рис. 107, 1–16]. В каллиграфическую композицию на круглых чеканных бляхах над верхней или под нижней строкой включалось изображение одной или двух птиц с раскрытыми крыльями. По группе признаков мотив на татарских бляхах можно связать с орнаментикой позднордынского серебра. Так, ведущими элементами, которые характерны для растительного орнамента «Крымско-малоазийской» и «Средневожской» родственных групп серебра выступают полупальметта, состоящая из узкого подтреугольного листа, рас-

сечённого одним или двумя врезами, и спиралевидного побега, связанные с восточной орнаментикой [17, с. 183]. Испытав некоторую трансформацию, мотив сохранил узнаваемость первоисточника. Аналогичная стилизация встречается на произведениях художественного металла владимирских мастеров XII в., Г. Н. Бочаров определяет его как «крылатая» пальметта [1, с. 128, 118].

«Птица с раскрытыми крыльями» могла служить резным украшением подкарнизных плоскостей наличников окон – над верхней рамой окна. Это предопределялось тем, что «особенностью плана татарской усадьбы являлась постановка жилого дома внутри усадьбы». Причину исследователи объясняют влиянием ислама. Из-за высоких заборов были видны только фронтон и верхние части окон, которые орнаментировались наиболее тщательно [8, с. 147, 173]. Известно, что в тюркской традиции особо почиталась мифическая птица Умай [30], гнездящаяся в воздухе и наделяющая людей счастьем. Как древние, так и современные тюркские народы небожительницу Умай, которая спускается с неба, считали защитницей людей, охраняющей их вместе с детьми [16, с. 142].

Понимание эстетики памятников материальной татарской традиционной культуры, выявление скрытого смысла их содержания не может быть вне контекста принципов мусульманского искусства. Так, в практике исламского искусства понятие пластичности всегда было связано не с моделированием объёма, предполагающим трёхмерные характеристики, а с художественным преобразованием плоскости [23, с. 25]. Присущее мусульманскому видению условное понимание пространства в пластическом искусстве проявляется в двухмерной трактовке форм. Поэтому наибольшее распространение у татар получили плоскорельефная чеканка способом насечки и накладная домовая резьба. Тогда как в городах Поволжья: в Ярославле, в Нижнем Новгороде, в Костроме, основное место занимала рельефная чеканка, сходная во всех этих центрах с местной деревянной резьбой [19, с. 48].

Важной характеристикой красоты в исламском понимании является её функциональность, важный принцип исламской эстетики – полезность или целесообразность [23, с. 19]. Отсюда – лаконичность форм и орнаментации чеканных украшений; аскетизм в оформлении татарских книг [2]. Архитектурная резьба в конце XVIII – первой половине XIX в. занимала сравнительно небольшое место в украшении жилища [8, с. 170; 4, с. 16].

Растительные мотивы закрепляются в культуре ислама как метафоры рая и наряду с графическим воплощением Слова [32, с. 46; 31, с. 25], становятся доминантой собственно художественной практики. Наличие растительного мотива в орнаментации чеканных блях служило олицетворением метафорического образа «Райского сада», связанного с определённым эстетико-религиозным мировоззрением и нашедшим проявление во всех областях мусульманского искусства. Кроме того, в Коране правозверные уподобляются крепкому побегу, стеблю [15, 48: 29, с. 534].

Список литературы

1. Бочаров Г. Н. Художественный металл Древней Руси. X – начало XIII вв. М.: Наука, 1984. 320 с.
2. Вагапова Ф.Г. Становление искусства татарской рукописной и печатной книги XVII – начала XX вв.: стилистика и символика: автореф. дис. ... канд. искусств. – Казань, 2015. – 28 с.
3. Вайнштейн С. И., Коренько В. А. О генезисе искусства кочевников: авары // Народы Азии и Африки. – 1988. – № 1. – С. 38–50.
4. Валеев Ф.Х. Татарский народный орнамент. – Казань – Чебоксары: Чебоксарская типография №1, 2002. – 296 с.
5. Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г. Декоративно-прикладное искусство казанских татар. – М.: Советский художник, 1990. – 216 с.
6. Веймарн Б.В. Классическое искусство стран ислама. – М.: Искусство, 2002. – 496 с.
7. Веймарн Б.В. Проблема изобразительности в искусстве феодального Востока // Искусство. – 1968. – № 5. – С. 61–67.
8. Воробьёв Н.И. Казанские татары (этнографическое исследование материальной культуры дооктябрьского периода). – Казань: Татгосиздат. Редакция научно-технической литературы, 1953. – 383 с.
9. Даркевич В.П. Художественный металл Востока VIII–XIII вв. Произведения восточной торевтики на территории европейской части СССР и Зауралья. – М.: Либроком, 2010. – 184 с.
10. Денике Б. Архитектурный орнамент Средней Азии. – М., Л.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1939. – 228 с.
11. Добжанский В. Н. Наборные пояса кочевников Азии. – Новосибирск: НГУ, 1990. – 164 с.
12. Донина Л.Н. Отражение мусульманской идентичности татар в ювелирном искусстве: на примере каллиграфического орнамента на чеканных бляхах // Историческая этнология. – 2017. – Т. 2, № 1. – С. 64–79 + 5 с. илл.
13. Из истории культуры и быта татарского народа и его предков. Сборник научных трудов. – Казань, 1976. – 152 с.
14. Калинин Н.Ф. Болгарское искусство в металле. – Казань, 1946.
15. Коран. Перевод смыслов и комментарии. Валерии Пороховой. М.: Аль-Фуркан, 1997. 800 с.
16. Король Г.Г. Искусство средневековых кочевников Евразии. Очерки. – М.; Кемерово: Кузбасвузиздат, 2008. – 332 с.: илл.
17. Крамаровский М.Г. Золото Чингисидов: джучидская сокровищница // Сокровища Золотой Орды. Каталог выставки. – Санкт-Петербург, 2000. – 345 с.
18. Могильникова Г.А. Художественные выставки в Казани во второй половине XIX в. – Казань, 1958.

19. Постникова-Лосева М.М. Русская золотая и серебряная скань. – М.: Искусство, 1981. – 288 с.
20. Путешествие Ибн Фадлана: волжский путь от Багдада до Булгара. Каталог выставки. Гос. Эрмитаж. – М.: Изд. дом Марджани, 2016. – 560 с.
21. Ремпель Л.И. Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств. – М.: Советский художник, 1978. – 288 с.
22. Руденко К.А. Булгарское серебро. Древности Биляра. Том II. – Казань: Заман, 2015. – 528 с.: ил.
23. Стародуб Т.Х. Исламский мир. Художественная культура VI – XVII веков: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия. – М.: Восточная литература, 2010. – 225 с.: ил.
24. Татары. – М.: Наука, 2001. – 583 с., ил.
25. Усманов М.А. Золотая Орда: истоки и наследие // Сокровища Золотой Орды. Каталог выставки. – Санкт-Петербург, 2000. – 345 с.
26. Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. – М.: Искусство, 1976. – 228 с.
27. Фоянкова (Чувило) Н.А. Прикладное искусство Хазарии второй половины VIII – начала X вв. по материалам художественной металлообработки. – Казань: Институт истории АН РТ, 2010. – 168 с.
28. Халиков А.Х. Происхождение татар Поволжья и Приуралья. – Казань: Татарское книжное издательство, 1978. – 160 с.
29. Червоная С.М. Искусство Татарии. – М.: Искусство, 1987. – 352 с., ил.
30. Черемисин Д. В. К ирано-тюркским связям в области мифологии: Богиня Умай и мифическая птица // Народы Сибири: история и культура. – Новосибирск, 1997.
31. Шамсутов Р.И. Слово и образ в татарском шамаиле от прошлого до настоящего. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2003. 200 с.
32. Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. М.: «Алетей», 1999. 247 с.
33. Herzfeld. E.E. Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik. – Berlin, 1923. – 236 с.

Общие мотивы орнаментации в татарской рукописной книге и в резной орнаментации жилища

Ф.Г. Вагапова

В статье впервые проводятся параллели декора рукописной книги и резной орнаментации деревянного жилища татар. Автором, на конкретных примерах, анализируются мотивы орнамента, применяемые в декоративном убранстве книги и резьбе по дереву. Отмечается, что в оформлении татарской рукописной книги и декоративном убранстве фасадов домов и полотниц ворот использовались идентичные орнаментальные мотивы: зигзаг, ромб, круг, стилизованный растительный орнамент. Подчеркивается, что формирование традиций оформления книги и орнаментации деревянного жилища в культуре татар прошли сложный путь развития. Автор делает вывод, что в оформлении татарских рукописных книг, переписанных до середины XIX века, а также в декоре полотниц ворот используется простейший мотив геометрического орнамента «зигзаг». С середины XIX века усложняются мотивы орнамента, как в книге, так и в резьбе по дереву.

Ключевые слова: геометрический орнамент, декор, жилище, книга, мотив, орнамент, резьба по дереву, цветочный орнамент.

General motives of ornamentation in the tatar manuscript book and in the cutting ornamentation of housing

F. G. Vagapova

The article for the first time draws parallels between the decor of the handwritten book and the carved ornamentation of the wooden dwelling of the Tatars. The author, on specific examples, analyzes the motifs of the ornament used in the decorative decoration of the book and woodcarving. It is noted that in the design of the Tatar manuscript book and the decorative decoration of the facades of houses and gate panels, identical ornamental motifs were used: a zigzag, a rhombus, a circle, a stylized floral ornament. It is emphasized that the formation of the traditions of the design of the book and the ornamentation of the wooden dwelling in the culture of the Tatars went through a complicated path of development. The author concludes that the simplest motive of the geometric ornament "zigzag" is used in the design of the Tatar manuscript books, rewritten before the middle of the XIX century, as well as in the decor of the gate panels. From the middle of the XIX century, the motifs of the ornament become more complicated, both in the book and in wood carving.

Keywords: geometric ornament, decor, dwelling, book, motif, ornament, woodcarving, floral ornament.

Татарская рукописная книга – уникальное явление в мировой художественной культуре. На разных этапах истории рукописного книжного искусства в культуре татар менялись традиции ее орнаментации.

Наше исследование строится на анализе среднеазиатских рукописных книг, а также книг, переписанных татарскими каллиграфами из фондов ОРРК НБ им. Н.И. Лобачевского КФУ, ЦПиМН ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, ГОМ РТ и других книгохранилищ города Казани. Для анализа декоративного оформления архитектуры Средней Азии нами используется альбом-монография, посвященная городу Хива. Хива, ставшая в XVII веке столицей ханства, находится на юге Хорезмской области Узбекистана. Исследование резной орнаментации татарского деревянного жилища проведено по фотоматериалам из монографий Ф.Х. Валеева, Н.И. Воробьева, а также по материалам, собранным в экспедициях по республикам РТ.

Принятие в 922 году мусульманской религии государством Волжская Булгария способствовало установлению тесных контактов со странами Среднего Востока и Средней Азии. Благодаря торговым отношениям с этими государствами среди болгарского населения распространялась письменная литература религиозного и научного содержания, ибо рынки являлись центрами книжной торговли. [6, с. 74] Таким образом, уже в этот период в Волжскую Булгарию проникают, прежде всего, среднеазиатские традиции книжного искусства. Другим источником импортирования явились представители болгаро-татарского духовенства (среди них можно назвать имена Абу-л-Али Хамид Ибн Идрис ал-Булгари, Сулейман ибн Дауд ас-Саксини, Бурхан ад-дин ал-Булгари и других [9, с. 33]), которые приезжали для обучения в крупнейшие учебные заведения Бухары и Нишапура в Средней Азии. Вместе с сочинениями среднеазиатских авторов и религиозной литературой они привозили на родину опыт и традиции переписывания и оформления книг.

В художественном решении среднеазиатской рукописной книги прослеживается много общих черт с орнаментацией жилища и общественных зданий в технике резьбы по дереву. Прежде всего, параллели можно проследить с орнаментацией дверей (ворот), являющихся обязательным атрибутом в конструкции жилого дома, культового сооружения либо дворца правителя. Здесь интересна сама трактовка понятия «дверь» («ворота»), приобретающая общее смысловое значение: это и вход в пространство дома, и вход в пространство книги, где роль «двери» («ворот») приобретает крышка переплета. Общие мотивы орнаментации можно проследить и с резным декором основания колонн айванов жилых помещений и дворцов правителей.

Традиционным для культуры Средней Азии является то, что двери, ведущие в пространство дома, или культового сооружения, изготавливались из дерева и декорировались в технике плоской контурной резьбы. В орнаментации использовались элементы геометрического и цветочно-растительного орнамента. Исследованные артефакты показывают, что

элементы орнамента, их композиционное распределение на полотнище дверей (ворот) и книжного переплета идентичны.

Центральным элементом в орнаментации переплета в среднеазиатском книжном искусстве является мотив «шамса» – розетка или медальон округлой формы. Рисуется шамса по центральной вертикальной оси переплета, сверху и снизу от нее располагаются так называемые «спутники», рисунок которых выполнен либо в форме шамса меньшего размера, либо в форме орнаментального мотива «пальметта». Внутреннее поле медальонов традиционно, заполняется орнаментом, либо каллиграфическими надписями (например, «Аллах»). Декор переплета выполнен в технике тиснения (например, книги из фондов ОРПК КФУ: Ф. 4, Ф.12, Ф.20, Ф.29, Ф. 279 и др.). Аналогичные мотивы можно увидеть и в оформлении полотнищ дверей жилого дома в городе Хива [7, рис. 50]. Мотивы, близкие к «шамса», используются и в оформлении основания ствола колонн (в месте ее соединения с базой), поддерживающих айваны арз-ханы Дворца Куня-Арк и Нурулла-бая, а также гарема Дворца Таш-хаули в Хиве [7, рис. 65, 75-76, 85].

Общие мотивы орнамента встречаются также в оформлении переплетного листа книги и деревянных дверей. Нередко переплетный лист в среднеазиатских рукописных книгах оформляется мотивом солярного орнамента, выполненного в виде шести или восьми лучевой розетки (например, книги из ОРПК КФУ: Ф. 26, Ф. 38 и др.). Аналогичный орнамент можно встретить в декоре полотнищ дверей [7, рис. 54].

В среднеазиатском книжном искусстве, верхнюю треть первого разворота книги оформляет орнаментальная заставка – унван. Рисунок унвана бывает самой разной конфигурации, часто он выполняется в виде прямоугольника с вписанным в него мотивом «картуш» внутренне пространство которого заполнено растительным орнаментом (например, книги из ОРПК КФУ: Ф. 35, Ф.38, Ф.44, Ф.168-171 и др.). Подобные картуши, вписанные в прямоугольник, можно встретить и в декоре дверей жилых домов Хивы [7, рис. 55].

Художественное решение татарской рукописной книги представляет синтез среднеазиатских и собственно татарских традиций. Прежде всего, татарские мастера заимствовали возможность использования в декоре рукописной книги принципы орнаментального убранства, характерного для татарского деревянного зодчества.

Самые древние сохранившиеся татарские рукописные книги из фондов Казани датируются XVII–XVIII веками. Их характеризует отсутствие в оформлении изобразительных орнаментальных мотивов, «простота и неприязнительность» [5, с. 442], что было подчинено требованиям, продиктованным идеологией суфизма, проповедовавшего аскетизм и неприятие всего вульгарного и чрезмерно яркого. Культ бедности привел татарских каллиграфов к необходимости использовать для художественного решения книги такие средства, которые «позволяли художникам, не выходя за рамки, определенные средневековым мировоззрением, воплощать в произведениях искус-

ства жизненное содержание» [2, с. 11]. Татарские каллиграфы вынуждены были использовать доступные средства для придания книге эстетически законченной формы. К ним относятся такие составляющие, как ритм, фактура поверхности бумаги, вставки из бумаги другого цвета и фактуры, возможности каллиграфического написания букв. Кроме перечисленных средств, переписчики древних татарских манускриптов умело распределяли на поверхности листа сам текст сочинения, который приобретает орнаментальность.

Текст на странице татарской рукописной книги композиционно распределен следующим образом: он состоит из основного текста (его писали строго по линии горизонтали), над или под ним писались его толкования – глоссы. В татарских рукописях наиболее часто встречающийся вариант написания глосс – их диагональное расположение по отношению к горизонтальной строке, при этом толкование каждой следующей строки писалось в противоположном направлении, что неизбежно приводило к появлению рисунка мотива «зигзаг» (например, книги из фондов ЦПиМН ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ: Ф. 39, ед. хр. 220, Ф. 39, ед. хр. 2414 и др.).

Н.И. Воробьев, исследуя особенности татарского жилища, отмечает, что «внешняя отделка домов у татар отличалась от традиции других народностей края тем, что не получило широкого распространения декоративное украшение дома» [4, с. 94]. Автор подчеркивает и то, что в декоративном оформлении фасадов домов и полотнищ ворот не получили развитие разнообразные виды художественной резьбы по дереву. Традиционно татары обшивали стены бревенчатого дома горизонтально расположенными досками. Углы дома зашивали горизонтальной, чаще косой рустовкой. [4, с. 96] Косая рустовка дает рисунок «зигзаг». В результате, обшивка дома горизонтальными досками и косой рустовкой приобретала рисунок идентичный распределению текста на странице книги.

Мотив «зигзаг» использовался плотниками и в декоративном оформлении центрального и боковых столбов высоких въездных деревянных ворот татарской сельской усадьбы. Ворота чаще всего строились двухраспашные, с калиткой, таким образом, что крыша ворот поддерживалась четырьмя бревенчатыми столбами [4, с. 111], которые зашивались косой рустовкой брусками. В результате получался тот же орнаментальный мотив «зигзаг».

Книги из фондов города Казани ОРРК НБ КФУ (Ф. 145, Ф. 1) показывают, что зигзаг в качестве орнаментального мотива мог использоваться и в оформлении крышки переплета. В данном случае узор на кожаных уголках выполняется в технике углубленного тиснения, который визуально очень похож на плоскорельефную контурную резьбу по дереву.

Распространенным видом декоративного оформления фасадов домов и полотнищ ворот была накладка геометрических фигур (ромб, круг) поверх обшивки. Исследователи Ф.Х. Валеев [1, с. 20] и Н.И. Воробьев [4, с. 484] отмечают, что техника накладной контурной резьбы была характерна в орнаментации жилища казанских татар конца XVIII – начала XIX веков. Геометрические фигуры накладывались на обшивку столбов и полотнищ ворот, уг-

лов дома, а также на верхнюю долю (фриз) оконного наличника. Таким образом, «ворота и фронтоны дома создавали единый ансамбль» [4, с. 111]. Декоративный мотив «ромб» применялся и в оформлении крышки переплета (например, книги из фондов ОРРК КФУ Ф. 52; ГОМ РТ: ИНВ. № 19957-3), и в декоре переплетной страницы книги (ОРРК НБ КФУ: Ф. 76). В данном случае фигура ромба является интерпретацией формы вытянутой розетки шамса, популярной в искусстве Средней Азии.

Оформление крышки переплета розеткой (ромбом), аналогичное декоративному убранству полотнищ ворот в татарском деревянном зодчестве, может интерпретироваться как солярный знак – символ, являющийся оберегом. Солярный знак передавался также в рисунке круглых элементов в декоре ворот и фронтона.

Интерпретация символики солнца прочитывается в оформлении унванами левой и правой страницы второго разворота книги из личного архива Р. Ф. Марданова [8, рис. 3]. Левха унванов выполнена в форме круга, внешняя сторона которого оформлена фесточатыми мотивами с зазубринками, которые отождествляются с лучами солнца. Текст также обрамляет рамка, декорированная мотивами полукруга. Внутренне пространство левхи унвана заполнено стилизованным растительным орнаментом. Контуры каждого элемента в орнаменте унвана тщательно прорисованы. Этот прием близок по технике исполнения к контурной резьбе, в которой нанесенный рисунок выделяется линией выемки. Со второй половины XIX века в культуре татар получают распространение, наряду с контурной, глухая резьба [1, с. 123]. Новая техника резьбы дает возможность усложнить орнамент стилизованными растительными мотивами. Ее применение, безусловно, обогащает декор фасада дома и ворот.

Необходимо отметить, что растительные мотивы в орнаментике книги также начинают использоваться только со второй половины XIX века. Формирование буржуазных отношений в России в начале XIX века, частью которой являлся и Казанский край, влияли на становление национального самосознания народа, его духовную культуру. [9, с. 94] В среде прогрессивной образованной части татарского общества, прежде всего в среде духовенства, появляются идеи религиозного реформаторства, которые привели к новаторствам и в искусстве. Татарская рукописная книга стала более красочной, эстетически более привлекательной. Аналогичные изменения произошли и в декоре фасадов дома.

Таким образом, в оформлении татарской рукописной книги и декоративном убранстве фасадов домов и полотнищ ворот использовались идентичные орнаментальные мотивы: зигзаг, ромб, круг. В виду того, что анализируемые среднеазиатские книги и сохранившиеся архитектурные ансамбли города Хива более древние, чем татарские, предполагаем, что возможность использования идентичных орнаментальных мотивов в декоре книги и фасадов, а также дверей (ворот) дома татарскими мастерами была заимствована из традиций среднеазиатского книжного искусства и искусства резьбы по дере-

ву. Мотивы орнамента в татарском книжном искусстве и в резьбе по дереву прошли сложный путь развития от простых элементов к сложным элементам. Анализируемые артефакты показывают, что в оформлении татарских рукописных книг, переписанных до середины XIX века, а также в декоре полотнищ ворот используется мотив геометрического орнамента «зигзаг». В целом, на художественное решение татарской рукописной книги и фасадов дома, а также полотнищ ворот до середины XIX века оказала влияние идеология суфизма с его идеей аскетизма. С середины XIX века, изменение общественной ситуации привели к изменениям в духовной составляющей общества, что отразилось на развитии всех видов татарского декоративно-прикладного искусства. Усложняются мотивы орнамента, как в книге, так и в резьбе по дереву. В декоре первого разворота книги появляется заставка унван, выполненная с использованием растительного орнамента, в убранстве жилища используется техника контурной и глухой резьбы, где также применяется мотивы растительного орнамента.

Библиография

1. Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар / Ф. Х. Валеев. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1969. – 204 с.
2. Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана XII – XVII веков / Б. В. Веймарн. – М.: Искусство, 1974. – 187 с.
3. Воробьев Н.И. Казанские татары. Этнографическое исследование материальной культуры дооктябрьского периода / Н.И. Воробьев. – Казань: ТАТГОСИЗДАТ, 1968. – 381 с.
4. Воробьев Н.И., Хисамутдинов Г.М. Татары Среднего Поволжья и Приуралья / Н.И. Воробьев. – М.: Наука, 1967. – 568 с.
5. Дмитриева Л. В. Тюркоязычная арабо-письменная книга и ее ареалы / Л. В. Дмитриева // Рукописная книга в культуре народов Востока. – М., 1989. – Кн.1. – С. 407–450.
6. Ибрагим Т. К. Татарская религиозно-философская мысль в общемусульманском контексте / Т. К. Ибрагим, Ф. М. Султанов, А. Н. Юзеев. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. – 74 с.
7. Маньковская Л.Ю. Хива: Альбом / Л.Ю. Маньковская. – Т.: Изд. лит. и искусства, 1982. – 264 с.
8. Очерки истории татарской общественной мысли / под. ред. Р. М. Амирханов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2000. – 191 с.
9. Татар китабы = Татарская книга: альбом / төз.-авт.: Р. Ф. Мәрданов, И. Г. Һадиев; рәссамы Ш. К. Насыйров. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2013. – 504 б.

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИЙ. ИСКУССТВО РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ

УДК 808.2

Опыт возрождения крымскотатарского традиционного декоративно-прикладного искусства в Крыму

М. Ю. Чурлу

В статье рассматривается современный опыт возрождения и развития крымскотатарского традиционного, народного декоративно-прикладного искусства, уничтоженного полностью в результате депортации коренного народа Крыма со своей исторической Родины в 1944 году. Освещен вопрос поэтапного процесса восстановления и мероприятий, предпринятых художниками энтузиастами в этом направлении. В статье уделяется внимание методам обучения, и приёмам стимуляции творческой активности художников, важной роли исследовательской деятельности в области изучения и использования знаковой системы традиционного декоративно-прикладного искусства. Описан опыт создания замкнутого цикла – налаживания взаимосвязи художника и потребителя его изделий.

Ключевые слова: возрождение и развитие крымскотатарского традиционного, народного декоративно-прикладного искусства. Депортация коренного народа Крыма. Знаковая система.

The experience of the revival crimean tatar traditional decorative and applied art

M.Y. Churlu

The article deals with the modern experience of the revival and development of the Crimean Tatar traditional, folk decorative and applied art, which was completely destroyed as a result of the deportation of the indigenous people of Crimea from their historical homeland in 1944. The issue of the stage-by-stage process of restoration and events undertaken by artists enthusiasts in this direction is highlighted. The article focuses on the methods of teaching, and methods of stimulating the creative activity of artists, the important role of research in the study and use of the iconic system of traditional decorative and applied art. The experience of creation of a closed cycle is described – establishing the relationship between the artist and the consumer of his products.

Keywords: Revival and development of the Crimean Tatar traditional, folk decorative and applied art. Deportation of the indigenous people of Crimea
Iconic system

В результате депортации крымскотатарского народа в одночасье были утеряны почти все виды декоративно-прикладного искусства. Трагический

опыт показал, что наиболее хрупким видом традиционной культуры оказался именно этот сектор в отличие от языка, музыки, танца. Восстановление этой отрасли народного искусства стало возможным практически с нуля с момента возвращения народа на Родину в начале 90-х XX века. В Украинском Крыму, как и в последствие в Российском действует специальная политическая концепция равенства проживающих на его территории представителей различных этносов под названием Народы Крыма. Это равенство выражается в том, что этносы, имеющие свои метрополии, в которых уделяется большое внимание для развития своих национальных культур, имеют такие же равные права и возможности, как и коренной народ. В результате такого «равенства», лишенного справедливости, власти Крыма имеют идеологически обоснованную причину не уделять должного внимания восстановлению культурных традиций коренного народа. Отсутствие специалистов в этой области, надлежащего контроля со стороны государства сделало неэффективной деятельность единственного в этом плане факультета искусств при Крымском индустриально-педагогическом университете. В связи со сложившейся ситуацией интересен опыт воссоздания традиционной культуры целого народа в сложных политических и финансовых условиях, который успешно реализован нами в течение последних десятилетий.

Началом этого процесса нужно считать проделанную нами еще в местах ссылки работу по сбору материалов о некоторых видах народного творчества крымских татар. Знакомство с материалами частных коллекций, которые были составлены из предметов, привезенных с собою в места депортации. Нам удалось обнаружить в местах депортации сохранившийся вид традиционного ткачества килимов, который не был ранее зафиксирован этнографами. На основе собранных и систематизированных нами материалов по орнаменту крымскотатарских вышивок и килимов в 1996 году издательство Крымучпедгиз издало пособие «Декоративное рисование и аппликация по мотивам крымскотатарского орнамента в детском саду» [2, 3], которое на долгие годы стало основным источником обучения орнаментам для мастеров традиционного искусства в Крыму. В нем мы представили таблицы элементов орнаментов и основные схемы, создав своеобразный конструктор, при помощи которого желающие могли собрать свой вариант орнаментальной композиции. Это пособие послужило основой для обучения мастеров в Бахчисарайском творческом объединении вышивальщиц «Марам», а так же было использовано в реализации проекта по возрождению крымскотатарского килимного ткачества, который состоялся в 1996 году в Судаке на средства гранта, выделенного американским донорским фондом COUNTERPART. Для обучающихся было издано пособие «Крашение шерстяной пряжи растительными красителями», созданы технические шаблоны основных орнаментов традиционного ткачества крымских татар, а так же таблицы основных орнаментальных композиций килимов. В процессе работы, группа из 60 человек была обучена: технологиям сборки и заправки ткацкого станка; технологиям ручного ткачества; технологиям крашения натуральной пряжи растительными

ми красителями; воспроизведению орнаментов по специально созданным нами техническим шаблонам; созданию различных вариантов цветового решения традиционных орнаментальных схем; пониманию значения орнамента. К сожалению, без поддержки государства продолжили ткать килимы сначала 10 участников, а в последствие всего два.

Осенью 1996 года в выставочном зале Крымского отделения СХ Украины по результатам проделанной работы состоялась большая, итоговая выставка, на которой экспонировались килимы, намазлыки, подушки сотканые участниками проекта. Все работы были оплачены мастерам за счет гранта, а вырученные в дальнейшем суммы от продаж были использованы для дальнейшего развития отрасли.

В 1990 году в Москве произошла наша судьбоносная встреча с Членом СХ России Зулейхой Бекировой, которая в 30-е годы XX века стала победительницей конкурса на лучшую вышивальщицу Крыма и была направлена в Москву учиться во ВХУТЕМАС. Жестокости депортации не коснулись её судьбы. Работая в Москве, она сохранила полностью утраченные народом за годы депортации технические и художественные традиции двусторонней крымскотатарской вышивки и золотного шитья. В 1990 году в Симферополе были организованы под её руководством курсы по подготовке вышивальщиц. Зулейха Бекирова успела передать одной из своих лучших учениц Эльвире Османовой информацию о значении изображений-знаков, орнаментов крымскотатарской вышивки. Этот опыт был в последствие использован для широкого распространения секретов мастерства народной вышивки Крыма.

В 1997 году нами была предпринята попытка создать национальный стиль в керамическом производстве. Решающую роль сыграла наша встреча с главным художником симферопольского керамического предприятия «Таврика» Рустемом Скибиным. Под нашим руководством он получил знания в области традиционного орнамента для использования его при декорировании керамических изделий. Приобретенный опыт он использовал для создания на организованном у себя дома небольшом предприятии высокохудожественной массовой сувенирной продукции в технике майолики. Из его мастерской в последствие вышло много талантливых учеников. В частности такие, как Айдер Абибуллаев, Марина Курочки, Эдие Велиляева, Азиза Каримова.

В 1999 году единственный потомственный мастер – ювелир Айдер Асанов после десятка лет поиска своего места в Крыму получил помощь от общественной организации «Фонд возрождения Крыма» и Турецкого агентства сотрудничества и развития (ТИКА). На выделенные средства, мастеру, было приобретено жилье в городе Бахчисарае, организованы мастерские для творческой работы и обучения молодежи искусству традиционной крымской филигрании. Ювелирные изделия мастера и его учеников в последствие стали непременными экспонатами выставок нашего проекта.

В 2005 году по приглашению председателя Союза народных мастеров Украины Владимира Прядки в киевском выставочном зале Союза нами была организована первая выставка крымскотатарского народного декоративно-прикладного искусства. К открытию выставки был напечатан первый каталог работ мастеров – участников выставки. Это событие послужило толчком для организации проекта под названием «Крымский стиль» и создания творческого объединения «Чатыр даг», целью которых было объединение художников для сохранения и развития крымскотатарского декоративно-прикладного искусства. В 2005 году был проведен первый семинар на тему изучения и широкого использования орнаментов крымскотатарской вышивки. Участники семинара были обеспечены бесплатным проживанием, питанием и обучением. Для усвоения материала была применена следующая методика. Каждый участник получил фотографии орнаментов старинных крымскотатарских вышивок, которые перерисовывал одной линией на листе в формате А4. Следующим шагом была трансформация орнамента в форму круга. Третьим шагом было выполнение задачи по художественной аранжировке рисунка в одном из доступных на семинаре материалов. Выполнение этого задания дало каждому мастеру опыт – основу для создания произведений в привычном для себя материале. В майолике, вышивке, чеканке и гравировке по металлу, гравировке на гончарных изделиях, росписи по стеклу, дереву и бумаге. Выбранный нами метод использования орнаментов вышивки для декорирования произведений в других материалах и техниках был уже использован в 30-е годы XX века в Бахчисарае керамической артелью «Илери». В это же время на той же орнаментальной основе создавались декоративных панно в технике росписи по дереву, хранящиеся ныне в Российском этнографическом музее Санкт-Петербурга.

Следующим этапом развития проекта стала подготовка произведений, выполненных в этом стиле, к выставкам, которые стали ежегодно проводить в крупных городах Украины и за её пределами. Объединение мастеров-единомышленников в творческую группу позволило нам определить свой статус как мастеров традиционного крымскотатарского искусства, контролировать содержание и художественный уровень произведений для экспозиции, и, что очень важно, ограничить доступ на участие в выставках проекта изделий самодеятельных художников, работы которых не входили в установленные нами рамки, а именно не относились к традиции крымскотатарского декоративно-прикладного искусства.

В 2006 году был организован второй бесплатный семинар по углубленному изучению крымскотатарского орнамента. На нем были поставлены и решены новые интересные творческие задачи:

1. С помощью элементов орнамента и цветового решения мастера учились выражать определенные темы и эмоциональные состояния.

2. Создавались экспериментальные эскизы для крупных орнаментальных панно с применением больших цветовых пятен в центре композиции.

3. Разрабатывались эскизы массовой продукции: кукол, часов, скатертей, платочков, расшитой обуви и т. д.

В 2008 году опубликованное нами исследование «Язык крымскотатарского декоративного искусства» [4] помогло художникам более глубоко понять смысл информации, заложенной нашими предками в орнаментальных посланиях, а так же более осмысленно пользоваться этим языком при создании своих произведений.

Постоянная ежегодная выставочная деятельность стала великим стимулом для творческого роста мастеров. От выставки к выставке развивалось мастерство и художественный уровень, реализовались все новые и новые идеи и инновации. К проекту стали примыкать новые талантливые мастера. В 2014 году на выставке под названием «Крым с любовью» в выставочном зале симферопольского Дома художников экспонировались работы 40 мастеров декоративно-прикладного искусства. В 2017 году на выставке с таким же названием были показаны произведения уже 60 художников. Члены творческого объединения «Крымский стиль» неоднократно становились участниками всеукраинских выставок декоративного искусства, организованных Союзом художников Украины. Многие мастера создали свои студии, где обучили желающих мастерству вышивки, гончарного ремесла, майолики, и это дало путевку в жизнь многим новым талантливым художникам.

Созданное мастерами объединения искусство получило широкое распространение и признание в современном быту крымских татар. Верно взятое направление на сохранение традиционных орнаментов, технологий и содержания, сочетаемые в то же время с инновациями, связанными с необходимостью адаптации традиций к современным условиям, дало свои позитивные результаты. Участие во всевозможных ярмарках и фестивалях в Киеве, в прибрежных городах Крыма в курортный сезон расширило круг потребителей производимой художественной продукции за пределы полуострова. Четырежды изданные каталоги творчества народных мастеров способствовали популяризации их произведений в Украине. Особо необходимо отметить сотрудничество со СМИ. Газеты, радио, телевидение, интернет публиковали материалы о выставках, фестивалях, о творчестве каждого из мастеров. В последние годы в Симферополе открылось три магазина, специализирующихся на продаже высокохудожественной продукции. Керамическая продукция Рустема Скибина стала настолько популярной, что для крымского туриста стала своеобразной визитной карточкой Крыма. Это в свою очередь повлекло за собой приток подделок под эти изделия из Китая. Лучшие работы мастеров объединения нашли свое место в экспозициях частных музеев Крыма. Предложение высококачественного высокохудожественного ассортимента традиционного сектора повлекло за собою возрождение многих национальных традиций, связанных со свадебным обрядом. В приданом современной невесты стал обязательным расшитый золотными нитями Коранкаб – футляр для Корана.

Свадебный наряд современной невесты украшается, как правило, традиционными орнаментами на эль кабах и фесках, традиционными ювелирными украшениями – филигранным поясом, браслетом и серьгами. Часто на женихе можно увидеть, подаренный невестой свадебный расшитый золотными нитями пояс учкур.

В результате проделанной работы, для многих мастеров творчество стало основной профессией, приносящей средства для существования.

Таким образом, был, достигнут так называемый замкнутый цикл, который заключается в том, что труд мастеров традиционного и современного декоративно-прикладного искусства инвестируется покупательским спросом на его продукцию.

В конце XIX века просветитель крымскотатарского народа Исмаил Гаспринский придавал большое значение сохранению традиционных орнаментов и технологий ремесленного производства. Он написал в своей статье.

«Кустарные изделия мусульманских областей – какovy: ковры, платки из разных материи помимо оригинальности узоров, ценятся особенно по прочности красок и добротности материала. Если кустари, гоняясь за грошовым интересом, заменят местные растительные краски дешевыми европейскими, линючими красками или будут примешивать к шерсти или шелку иной материал – уронят доброе имя своего товара и мало-помалу лишатся всех покупателей.

Поэтому настоятельно советуем нашим кустарям никакой фальсификации в своем производстве не допускать, а придерживаться старинных узоров и красок, неупотребляемых в фабричном производстве. В этом сила кустаря» [1].

Кратко обобщим все пункты, затронутые выше по этой теме, сыгравшие на наш взгляд важную роль в описанном процессе восстановления, сохранения и развития традиционного искусства Крыма.

1. Сбор фотоматериалов по традиционным видам народного декоративно-прикладного искусства. Систематизация и изучение собранных образцов.

2. Издание пособий, исследований, статей.

3. Обучение мастеров. Техническим профессиональным приемам. Воспитание художественной культуры. Мастер классы, семинары, консультации. Создание мастерами групп своих учеников.

4. Консолидация, объединение мастеров – единомышленников в творческую группу под началом опытного художника лидера, выполняющего организующую функцию и функцию художественного контроля.

5. Целенаправленное создание высокохудожественных произведений для широкого экспонирования с целью воспитания своего зрителя и потребителя. Выставочная деятельность как стимул в работе художников и как способ пропаганды народного творчества.

6. Работа по наполнению потребительского рынка широким ассортиментом качественной художественной продукции. От самой недорогой и небольшой до элитной.

7. Рекламная деятельность. Организация и участие в фестивалях традиционного искусства. Издание каталогов и их распространение. Непрерывная пропаганда творчества мастеров при помощи СМИ

8. Создание сети магазинов, специализирующихся на реализации качественной художественной продукции.

Всего этого удалось достигнуть без привлечения государственных структур и средств, при поддержке международных донорских фондов, поддержке меценатов, энтузиазма и собственных средств участников.

Полнокровно функционирующее традиционное искусство играет важную роль в вопросе самоидентификации нации, в укреплении национального самосознания. Оно несет позитивное содержание, древнюю позитивную программу сохранения жизни на планете. Это пробуждает интерес и уважение культуре и истории коренного народа, как со стороны самих его представителей, так и со стороны представителей других этносов. Хотелось бы, чтобы и государство не оставалось в стороне от этого процесса. Традиционное искусство может иметь важное место в экономике страны. Примером может служить Иран, в котором второе место в образовании национального дохода государства после нефти занимает ковроделие. На постсоветском пространстве примером внимательного отношения со стороны руководства страны к традиционному искусству является Республика Узбекистан. В этом государстве отсутствуют самостоятельные художники, а мастера народного искусства имеют всестороннюю поддержку государственных структур. Их производства освобождены от налогов, им отводятся лучшие торговые места на рынках, им разрешено торговать своей продукцией за пределами своей страны по интернету. Широко поставлена система обучения народным промыслам от школ искусств, к профессиональным колледжам.

Список использованной литературы.

1. Гаспринский И. О кустарных промыслах. // Переводчик-Терджиман. – 1980. – 14 октября. – № 35.

2. Декоративное рисование и аппликация по мотивам крымскотатарского орнамента в детском саду. (Приложение к методическому пособию) Оригиналы таблиц разработал и составил М. Ю. Чурлу. – Симферополь: Таврида 1995.

3. Сакердонова Т., Чурлу М. Декоративное рисование и аппликация по мотивам крымскотатарского орнамента в детском саду. Методическое пособие. – Симферополь: Таврида, 1995.

4. Мамут Чурлу. Язык крым-татарского декоративного искусства» // Qasevet. – 2008. – №33 – 56-59 с.

5. Мамут Чурлу. Крымскотатарский килим. // Qasevet. – 1996. – № 1.

6. Мамут Чурлу. Крымскотатарский килим. // Qasevet. – 2010. – №36. – 46-55 с.
7. Мамут Чурлу. Кримскотатарский килим. // Народне мистецтво. – 2003. – № 3- 4. – 50 – 54 с.
8. Мамут Чурлу. Ковровый орнамент – древний язык наших предков. // Полуостров сокровищ. – 2014. – №4. – 76 – 79 с.
9. Mamut Curlu Kirim tatar kilimleri // Emel. – 1997. – № 218. – 12 – 23 s. Ankara.

УДК 18.00.00

**«Многоликое дерево» – символический выставочный проект
одного частного музея игрушки**

А. У. Греков

Статья посвящена деятельности частного музея игрушки в России и, в частности, его важному проекту в области представления произведений из дерева – «Многоликое дерево», устроенному в ряде музеев России. Собирая современные произведения народного искусства России и зарубежных стран, музей восполняет лагуну, образовавшуюся в коллекциях государственных музеев с 1990-х гг., когда было сокращено финансирование их закупочной деятельности. Коллекции музея дают широкое представление об искусстве резьбы по дереву в области народной игрушки и станковой малой пластики в России и ряде стран мира, что рисует широкую картину их бытования и позволяет провести определённые аналогии и сопоставления.

Ключевые слова: игрушка, музей, скульптура, резьба, дерево, мастер, искусство, выставка, экспозиция, народное, Богородское, Городец, Архангельск, Вологда, частный.

**Many-faced wood – symbolic exhibition` project
of one private museum of toys**

Aleksandr U. Grekov

The article devotes to the exhibition activities one of the private museum of toys in Russia. The museum made many exhibitions, among them Many-faced wood as a symbolic project about art of woodcarving in Russia and in foreign countries. The museum collects collections of works by Russian and foreign carvers and presents them to the public.

Keywords: toy, museum, sculpture, wood-carving, wood, folklore, master, art, collection, exhibition, exposition, Bogorodskoye, Gorodetz, Arkhangelsk, Vologda, private

Частные музеи являются результатом личного интереса исследователя и собирателя к тому или иному явлению в искусстве. П.М. Третьяков, М.К. Тенишева, Н.Д. Бартрам – имена известных деятелей культуры, коллекции которых составляют основу нынешних государственных музеев и для которых коллекционирование стало определённой миссией сохранения национальной культуры, поддержки художников и мастеров прикладного искусства.

В нынешней культурной ситуации частные музеи стали уже обычным и заметным явлением. Они берут на себя миссию передачи потомкам объектов культурного наследия прежних времён, составления достаточно полной картины их бытования в прошлом.

Игрушка – один из наиболее хрупких и нежных арт-объектов своего времени. Его сохранность гарантирована только личностным отношением владельца и сентиментальностью наследников. Потому трансляция её в будущее проблематична и связана со многими необходимыми условиями существования.

Создание частных музеев игрушки имеет уже свою определённую историю и географию, которая началась в Петербурге и продолжилась в других городах России.

Частный музей игрушки в Сергиевом Посаде – явление закономерное. Этот город в Подмоскovie был центром производства игрушки (в том числе и резной деревянной), начиная ещё с XVIII столетия. Рядом с городом располагается ещё один важнейший центр народного искусства – с. Богородское, где также на протяжении двух веков создавали резную деревянную игрушку и скульптуру.

В сам Сергиев Посад (в то время – Загорск) был в 1931 г. переведён из Москвы знаменитый Музей игрушки, основанный в 1918 г. Н.Д. Бартрамом.

Таким образом, частный музей игрушки стал здесь продолжением музейной традиции, заложенной в прошлом и практически прерванной ныне волею людей неосведомлённых в его деятельности и руководствующихся собственными эгоистическими интересами.

Новый музей начал свою деятельность с воплощения ряда выставочных проектов, первым из которых стал – «Многоликое дерево», в котором были представлены деревянные игрушки и скульптуры из России и зарубежья, а также произведения народного искусства росписи, резного, столярного и токарного мастерства.

Естественно, что произведения резьбы по дереву, как искусства наиболее яркого и образного занимает в экспозициях выставок этого проекта, которые состоялись за два прошедших года в пяти городах России: Мытищах, Орле, Брянске, Серпухове, Твери, основное и самое значительное место.

Это известные центры народного искусства России: Богородское, Хотьково и Сергиев Посад, Городец, более молодой – Подлесная Тавла в Мордовии, а также, единичные мастера в Твери, Архангельской, Влади-

мирской и Ленинградской областях, Вологде, Череповце, Петрозаводске, Великом Новгороде.

Здесь же резные произведения различных стран Европы, Америки, Африки и Азии. На сопоставлении различных школ и направлений, традиций и технических приёмов авторы проекта выявляют особенности, присущие русскому народному искусству, бережно сохранённые нашими соотечественниками. Ведь не секрет, что оберегать традиционное народное искусство в наше непростое время необходимо так же, как сохранять окружающую нас природу, как старую деревянную архитектуру в больших и малых городах России.

Традиционно ареалами распространения резного по дереву мастерства считались три региона страны: Московская область, Поволжье и Русский Север. Они и определили основной экспозиционный ряд произведений выставочного проекта.

Ранними архаичными произведениями предстают традиционные изделия мастеров Русского Севера – буквально стелющиеся по земле фигурки коней-поползух, женские образы – панки и щепные птицы, вращающиеся под дуновением ветра. До сих пор в Архангельске ещё можно встретить щепные птицы разных размеров, которые представлены и в настоящем проекте.

До недавнего времени замечательным автором резной деревянной игрушки плавных мягких очертаний был резчик из посёлка Койда на Белом море П.А. Попов, после ухода которого из жизни фигурки панок и коней остались в творчестве М.А. Кутепова, а также отца и сына А.О. и Ю.А. Безобразовых из Череповца Вологодской области, Д.Н. Москина из Петрозаводска, а также П.К. Мадянова из Ленинградской области. Их панки и кони, конечно, отличаются от ранних образов, сделаны более старательно и тонко, но всё же продолжают эту яркую линию резного искусства.

Одним из последних приобретений музея стала большая резная расписная тройка П.К. Мадянова, которая была представлена на фестивале «Русь мастеровая» в Санкт-Петербурге в 2017 г. В ней автор не только воплотил традиции северной резьбы, но и представил своё личностное отношение к традиционным образам.

В Вологде замечательные каретки создаёт Е.А. Зирин, которые придаёт традиционной форме несколько сказочное звучание. Однако главное, что привлекает в творчестве мастера – создание резных деревянных расписных икон, созвучных произведениям религиозной северной резьбы. Его образ Святого Георгия Победоносца, находящийся в собрании музея и представленный в экспозициях проекта даёт яркое представление об этом типе резной пластики на Русском Севере.

Архангельские мастера-ковшечники и ложечники всегда были известны и популярны наряду с нижегородскими, где нынче это искусство перестало быть столь популярным как ранее. В собрании музея и на выставках представлены работы современных мастеров Архангельской области В.А. Зверева

(ковши), Г. Букреева, А.Н. Никитенко и Е.Е. Ульяновского (ложки со скульптурками на оглавии черенков). Кстати, ещё в одной географической точке России нами было зафиксировано искусство современных ковшечников, которое стало характерной приметой местного народного искусства. Это Республика Коми, а мастер, который смог возвысить это ремесло до уровня искусства В.В. Попов, который, к сожалению, в 2016 г. переехал в другой регион страны. Однако его небольшой ковшик-скопкарь из сувеля стал небольшим, но характерным произведением автора в коллекции Музея игрушки.

В Архангельске также продолжают вырезать пряничные доски, которые издавна на Севере были принадлежностью крестьянского и городского быта. Н.И. Винокурова – одна из тех, кто сохранил здесь древние навыки мастерства контррельефной резьбы и обладает широким ассортиментом этого типа арт-объектов. Произведения упомянутых мастеров, представленные в экспозициях выставочного проекта «Многоликое дерево» дополняют наше представление о резных по дереву произведениях северных резчиков.

Традиция пряничного искусства находит сегодня своё продолжение в Городце на Волге. Здесь работает замечательный резчик С.Ф. Соколов, создающий наряду с ними множество замечательных произведений резного искусства: фигурок людей и животных, многофигурные композиции.

Игрушки под роспись городецких мастериц вырезают плотники-резчики В. Табунов и Половинкин. Так первый из них много и плодотворно сотрудничает с заслуженным художником России, лауреатом Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина А.В. Соколовой, в чьём творчестве органично претворена старая городецкая традиция росписи с современным взглядом на промысел. Её птички-качалки, фигурки людей и многие другие резные игрушки украшены замечательной цветочной росписью, столь характерной для этого художественного центра народно-го искусства Нижегородчины.

Антропоморфной пластикой увлечены резчики достаточно нового центра народной резьбы в Мордовии – Подлесной Тавлы. В коллекции Музея игрушки представлено несколько мастеров этого промысла: А.В., П.В. и М.Д. Рябовы с фигурками домовых и оберегов; В.Г. Ширманкин с небольшой фигуркой конька.

Однако наибольшее впечатление производят внушительных размеров монументальные образы коней молодого мастера Е.Г. Миронова, который выполняет их в разных вариантах: «на ходу» или поставленными на платформы с колёсиками – каталки. Мироновым, как и некоторыми его коллегами-резчиками, также создаются многофигурные композиции, одна из которых, посвящённая семейному быту крестьянской семьи – также в собрании Музей игрушки.

Объёмной резьбой издавна занимаются резчики подмосковного Сергиева Посада и близлежащего к нему сельского поселения «Богородское». Легендарный основатель промысла резной деревянной игрушки и скульптуры глухонемой резчик Тагыга, мастер Фигурка из мастерской Саловых – знако-

вые имена резного промысла в посаде. Стала достоянием истории и знаменитая династия сергиевских резчиков Рыжовых, – не оставив сегодня наследников и продолжателей своего уникального искусства, она оставила значительный след в искусстве резьбы.

Однако кое-как теплится ещё творческая жизнь в Богородском на когда-то мощной фабрике художественной резьбы, некогда славной именами А.Н. Зинина, А.Я. Чушкина, Ф.С. Балаева, Н.А. Ерошкина, П.Ф. Бардёнкова, Д.В. Барашкова, К.Т. Бобловкина, Д.И. Пучкова, народного художника РСФСР М.И. Смирнова, заслуженных художников РСФСР В.С. Зинина, Н.И. Максимова, Н.Е. Лёвина. Замечательная композиция «Мужичок с ноготок», выполненная по образцу В.С. Зинина, – подлинное украшение музейного собрания, равно как и выполненная по образцу заслуженного художника РСФСР И.К. Стулова группа «Охотник с тетеревом», «Трудолюбивый медведь», а также созданная по образцу М.Ф. Барина композиция «Медведь гнёт дугу».

Следующие поколения, представленные в музее копиями старых образцов и оригинальными произведениями, запомнятся многообразными поисками в области формы и росписи игрушек и скульптур. С.Н. Уласевич и её талантливые ученики О.И. Михайлов, С.А. Паутов, Т.В. Флёнова отметили своим творчеством тот период в истории промысла, который длится и по сей день.

В музее представлены копии богородских игрушек и скульптур начала-первой четверти XX в., выполненные С.Н. Уласевич («Дровосек» А.Н. Зинина, «Дама с собачкой», боярыни, орешник, крокодил), О.И. Михайловым («Пахарь» и «Плотник» А.Я. Чушкина, «Гусар»), Т.В. Флёновой (ведучка, дровосек).

Оригинальные произведения С.Н. Уласевич поражают воображением и фантазией автора, её умением синтезировать опыт прошлого не только в богородском искусстве, но и в русском народном искусстве в целом. В музее широко представлены как её ранние работы: «Балерина», «Девушка с цветами», «Качели», «Карусель «Гигантские шаги», так и работы позднего периода: «Сова-дергун», «Птица-Сирин», «Всадник», «Ангел», «Гусар» и «Дама».

Ранняя оригинальная работа Т.В. Флёновой «Колокольница» и более поздняя «Ведучка» отметили её творчество в собрании музея. Равно как и две работы С.А. Паутова – ранняя «Боярин» и скульптура 1990-х гг. – «Резчик».

Наиболее активным дарителем музея является О.И. Михайлов. Кроме упоминавшихся выше копий им было подарено ещё несколько оригинальных произведений, среди которых: качалка «Всадник на коне», игрушка на ящике «Охота», звуковая игрушка на ящике «Гренадёр», «Святой Сергий Радонежский», «Святая мученица Елизавета» и другие.

Все эти авторы работают в характерной традиционной классической богородской манере резьбы, используя прямой нож и стамески, направляя нож при резьбе от себя в сторону верстака, так, чтобы он при необходи-

мости попадал в приколоченную к нему планку – «прибой». Эту манеру переняли у них мордовские резчики из Подлесной Тавлы, несколько изменив пропорции своих скульптур, ставших в их руках приземистыми и открыто шаржированными.

Образы мордовских мастеров скорее всего находят большее соответствие творческой манере ещё одного богородского резчика Я.В. Аршинова. Ныне он живёт в другой части Московской области и не испытывает на себе творческой активности коллектива, хотя в прошлом окончил Богородскую профтехшколу художественной резьбы и некоторое время работал на богородской фабрике. Однако его работы, хотя и обладают приземистыми пропорциями, хоть и с юмором, но на полном серьёзе, что подкупает и притягивает к его работам. Одна из них – «Лодочник» – была подарена автором в Музей игрушки.

Рядом с Сергиевым Посадом располагается ещё один яркий художественный центр – Абрамцево, с прилегающими к нему деревнями, в которых некогда расцвёл так называемый «ворносковский стиль» плоскорельефной резьбы, впервые введённый в художественный оборот крестьянским резчиком В.П. Ворносковым, продолжившимся в творчестве его детей и учеников, а затем – мастеров Хотьковской фабрики резьбы по дереву и кости. Ряд произведений, выполненных в этой манере находится в собрании Музея игрушки. Среди них следует отметить обширный письменный прибор с характерными для «ворносковского» творчества фигурками дроздов, закрывающих прорези для чернилниц, а также кудринский орнамент на пресс-папье, лотке для ручек и бюваре для бумаг.

Новые открытия ожидают нас, что называется, на каждом шагу. И вот уже на «Ладье в 2016 г. на «Руси мастеровой» в 2017 г. ярко прозвучало творчество молодого мастера П.Г. Ивашкина из д. Гора Петушинского района Владимирской области, продолжившего и, по сути дела, возродившего традиционную плотницкую игрушку своего деда и прадеда, которые занимались домовой резьбой, отходы от которой превращали в незатейливые игрушки для крестьянских детей.

Таким образом, частный музей игрушки выполняет в современности ту важную миссию, которую и должен нести в обществе музей – собирать, бережно сохранять, представлять публике и передавать в будущее. К сожалению, начиная с 1990-х гг. многие музеи не в состоянии справиться с частью этих обязанностей, касающихся собрания современных произведений. Эта история продолжается и сегодня, а потому частный музей восполняет эту лакуну своими небольшими усилиями, пытаясь составить наиболее полную картину бытования того или иного вида искусства на современном этапе.

В музее представлены и некоторые зарубежные центры резьбы по дереву, такие как широко известные швейцарский Бринц или немецкие Зайффен и Зоннеберг. Здесь же резные деревянные произведения из Индонезии и Мексики (фигурки животных с яркой росписью), США (индейские куклы качи-

ны), Индии (фигурки солдат и музыкантов, игрушки с движением, декоративные композиции с фигурами животных) и т.д.

Всё это создаёт достаточно полное впечатление о развитии резной деревянной игрушки и произведений малой резной пластики, а также даёт возможность для проведения определённых аналогий и сопоставлений.

УДК 745/749

Место и роль современных мастеров Азербайджана в развитии искусства художественной резьбы по дереву

М.М. Кязимова

В статье говорится о творчестве отдельных азербайджанских мастеров, занимающихся художественной резьбой по дереву. Эти мастера начинали свой путь как любители и обучались искусству у мастеров-наставников. Один из таких художников, обладающий своим собственным индивидуальным творческим почерком – Шахин Рустамов. Созданные им изящные лебеди, павлины, аисты, величавые орлы – все они имеют свои, неповторимые характерные черты. Другой мастер-резчик Балабек Балабеков. Он прославился, как мастер декора музыкальных инструментов работает в технике инкрустации. Тофиг Расулов, сын известного мастера «шебеке» Ашрафа Расулова, жившего в свое время в Шеки сегодня известен во всем мире своими работами. Древнее искусство шебеке продолжает еще один именитый мастер – Гусейн Гаджимустафа-заде, также проживающий в Шеки.

Ключевые слова: резьба по дереву, деревянные орнаментальные набойки для шелка, колыбель, деревянные орнаментальные ложки, музыкальные инструменты, сундуки.

The position and role of modern master-cutters in art of wood-carving in Azerbaijan

M. M.Kazimova

In the article the creativity of some Azerbaijani artists-specialist of wood-carving is spoken about. These artists began their creativity as amateurs and studied their profession from masters-mentors. One of such artists, who have his own individual creative handwriting, is Shahin Rustamov. Shahin Rustamov lives in Vandam village of Gabala region of Azerbaijan.

Shahin Rustamov was born in 1969 and is busy by wood carving for 20 years. In this period Shahin Rustamov always perfected his work and formed his own individual creative style. He found different pieces of wood of unusual form and added them quite new sense and content in his works. As a result, in sphere of art new atmosphere was formed. Withered pieces of wood, needless at first sight help

him to express definite thoughts and feelings. It's quite natural, that such work would be impossible without knowing the peculiarities of material.

The master's workshop is located near the road, right in the bosom of nature and always attracts interest of visitors and locals. The theme of the master-carver's works is diverse as nature itself. Shakhin Rahimov creates a variety of works – decorative sculptures from wood, decorative objects, household items, thematic and plot works, uses mainly wood of walnut, chestnut and other trees, growing in abundance in the forests of Vandam. Among the works of Shakhin Rustamov, dozens of works are devoted to the diverse fauna of Azerbaijan. Elegant swans, peacocks, storks, majestic eagles – they all have their own, unique characteristics. (Fig.1), (Fig.III.16). Marals, mountain goats and other large animals are made almost in their natural size. The successful application of the regularities of plastic art forms in large works testifies master's developed sense of proportions.

National musical instruments made by Shakhin Rustamov in their artistic design are not inferior to ones, created in the XIII–XIX centuries and kept at present in the museums of the republic. Another master-carver Balabek Balabekov was born in 1966 currently lives in the village Balakhany near Baku. Balabek Balabekov became famous as a master of the decor of musical instruments.

Balabek Balabekov mainly works with incrustation. Master places small pieces of gold, silver, rubies, diamonds on the surface of a musical instrument. In his work B. Balabekov prefers the pearl of red, yellow, pink, green, purple, light brown, white and creates from them elements of national ornament. Along with the patterns, Balabekov reflected on musical instruments episodes from the folk Azerbaijani epos "Dede Gorgud".

Tofiq Rasulov is the son of the famous "shebeke" master Ashraf Rasulov, who once lived in Sheki. Tofiq Rasulov is known throughout the world for his works. Various shebeke, modern lamps created by him together with his sons were repeatedly demonstrated at exhibitions held in Azerbaijan and abroad.

Ancient art of shebeke is continued by another famous master – Huseyn Hadzhimustafa-zade, who also lives in Sheki. In 1988-1997 G. Hajimustafa-zade, designed windows of various historical monuments-the hotel complex "Yuhary Karavansaray" (XIX century) in Sheki, the mosque of Shekhids in Baku.

Keywords: wood carving, wooden ornamental forms for silk, cradle, shebeke, wooden ornamental spoons, musical instruments, dower chest.

В эпоху постоянно меняющихся вкусов понятие «современность» представляется особенно актуальным. Желание создать современное произведение искусства, способное поразить публику, вызвать у нее интерес подталкивает мастеров искусства к поискам новых образов и идей, к попыткам выражения их при помощи новых средств изображения. Вместе с тем существуют многочисленные, очень древние виды искусства, способные во всей полноте отразить художественно-эстетические вкусы нашего народа. В настоящее время мастера искусства вдохновляются этими про-

изведениями и пытаются выразить, таким образом, свои сокровенные мысли, идеи и чувства. Искусство ковроткачества, гончарное искусство, искусство медника, ювелирное искусство, художественная вышивка, художественная резьба по дереву и другие виды декоративно-прикладного искусства являются ярким носителем духовно-материальных ценностей народа. Являясь отражением повседневного уклада жизни и художественного мышления народа, названные виды искусства, на протяжении столетий выступают в качестве источника самых актуальных изобразительных средств, в творчестве мастеров и профессиональных художников второй половины XX века. Новые образы, новые выразительные средства и материалы, безусловно, являются актуальным фактором для современного искусства. Именно поэтому, среди произведений, выполненных в самой различной технике и различных стилях, художественная резьба по дереву занимает особое место. Начиная с XX столетия художники-любители и профессиональные художники, используя художественные возможности деревянного материала, сумели реализовать свои творческие возможности в совершенно новом ключе. В XXI столетии, являющимся веком высоких технологий, значительно возрос интерес к художественной резьбе по дереву и у любителей и у профессиональных художников. Художественные свойства дерева, его технические особенности и характеристики все больше привлекают внимание талантливых мастеров. Шахин Рагимов, проживающий в селении Вандам Габалинского района Азербайджана является одним из мастеров, занимающихся художественной резьбой по дереву. Шахин Рагимов родился в 1969 году и уже 20 лет занимается этим видом декоративно-прикладного искусства. Все эти годы творчество Шахина Рагимова постоянно совершенствовалось и в результате, у мастера сформировался свой неповторимый индивидуальный стиль.



Рис.1. Шахин Рагимов. Декоративные сувениры

Шахин Рагимов внимательно выбирает куски дерева необычной формы и обрабатывая их, придает им новое содержание. Таким образом, этот мастер, сумел принести в искусство художественной резьбы по дереву совершенно новую атмосферу, новые веяния. Засохшие, ненужные, на первый взгляд куски дерева, помогают художнику выражать самые разные мысли. Совершенно естественно, что эта выразительность была бы невозможна без глубоко знания и тонкого чувства свойств материала. Мастерская Шахина Рагимова находится возле дороги и каждый проезжающий мимо может

наведаться сюда. Резчик по дереву, создает свои произведения на лоне природы, и совершенно естественно, что эти произведения многоцветны и разнообразны как сама природа. Шахин Рагимов создает самые различные произведения – деревянные скульптуры, декоративные изделия, предметы быта, сюжетные произведения и другие изделия различного назначения используя древесину каштана, ореха и других деревьев, растущих в изобилии в лесах Вандама. С точки зрения техники обработки материала произведения Шахина Рагимова можно разделить на две группы. Так, одни работы создаются при помощи долота, путем удаления лишних частиц древесины (это может быть объемная скульптура или рельефная резьба). Вторую группу работ составляют произведения, созданные из кусков дерева необычной формы, обнаруженные мастером в живой природе, которым он обрабатывая, придает новое содержание. Среди произведений, созданных Шахином Рагимовым есть десятки работ, отражающих богатую фауну Азербайджана. Мастер создавая фигуры лебедя, тураджа, павлина, аиста, орла сумел передать характерные черты каждого из них. (рис.1) Что касается животных, как например лань или горный козел, они вырезаются почти в натуральную величину. Шахин Рагимов учитывает все закономерности и правила, характерные для реалистического пластического искусства, и применяет их в своих работах с большой точностью. Объемные работы Шахина Рагимова свидетельствуют о его тонком чувстве размеров.

Еще одна резная работа, выполненная на одной четвертой части ствола дерева представляет интерес, как с точки зрения тематики так и формы. Эта работа, названная «Наскальные изображения Гобустана» выполнена на пне каштанового дерева (высота – 41 см, одна из сторон равна 30 см, другая 20 см) (рис. 2).



Рис. 2. Шахин Рагимов. Наскальные изображения Гобустана

Художник-любитель предпринял очень смелую попытку и изобразил древние наскальные рисунки на материале, принципиально отличающемся от камня. Люди, танцующие «яллы» (народный танец), козлы, лодка и другие изображения вырезаны с предельной точностью. Рисунки, оставшиеся нам от наших далеких предков, их духовное наследие отражено в художественной резьбе и явилось одной из основных тем в творчестве художника-любителя. Уста Шахин (уста – мастер, азерб.) пропагандирует древнюю культуру родного Азербайджана посредством своих произведений художественной резь-

бы по дереву. Одной из интересных тем в его творчестве является древняя «крепость Сельбир» – памятник албанской архитектуры, расположенный в селении Чухур – Габала (рис. 3).



Рис. 3. Шахина Рагимов. Крепость Сельбир. Пейзаж

Художник сумел со всей точностью передать неповторимый, оригинальный стиль этого памятника архитектуры, относящегося к IV–III вв., его вид в наши дни. Мастер-резчик с большим мастерством передал в деревянной фактуре форму и цвет этого памятника, построенного из речного камня, кирпича и известняка, и древняя крепость, изображенная на пне овальной формы, легко узнаваема на куске дерева овальной формы.

Другая резная работа, выполненная уста Шахином в жанре пейзажа, проникнута лирическим духом. Как указывалось выше, куски дерева необычной формы, интересного декоративного вида подталкивают мастера к новым идеям и дают возможность продемонстрировать свои творческие возможности. Пейзаж, изображенный на куске дерева необычной формы, создает атмосферу, совершенно отличную от картин, созданных в традиционными средствами. С одной стороны поза птиц, изображенных среди скал, придает композиции спокойствие, с другой стороны силуэты птиц, парящих в небе, вносят в композицию динамику. Скалы выступают в качестве фона пейзажа и выполнены в условно-декоративной манере, сами птицы напротив, изображены с натуралистической точностью, до мельчайших деталей. Необходимо отметить очень важную деталь – полируя дерево, мастер изменил натуральный, темно-коричневый цвет древесины до светло-желтого цвета и создал, таким образом, оригинальную картину природы. На этой небольшой дощечке учтены все закономерности перспективы, использованы глубина, перепады светлых и темных тонов. Это свидетельствует о том, что художник в своей работе вдохновлялся богатými изобразительными средствами реалистического стиля. В художественном оформлении ларчиков, предназначенных для игры домино, художник-любитель применял свободные декоративные формы. Поверхность одного из таких ларцов полностью покрыта асимметричной одно-сторонней рельефной резьбой в форме шешке. На крышке, в самом центре изображен символ Баку- Девичья башня, вырезанная несколько более выпукло. На крышке другого ларца для домино изображено дерево с раскидистыми ветвями, что придает прямоугольной коробке особо нарядный

вид. В ларцах, выполненных в форме национального азербайджанского орнамента «бута» мастер-любитель продемонстрировал высокую пластичность. (рис. 4).



Рис. 4. Шахина Рагимов. Бута

Орнамент «бута», являющийся основным декоративным элементом народного декоративно-прикладного искусства на предметах обихода представлен как образец художественной резьбы по дереву, отвечающий самым современным эстетическим запросам. «Девичья башня», восьмиконечная звезда, «ислими», священные изречения и другие художественные средства подобного рода являясь элементом, довершающим декор ларцов, также отражают национальные духовные ценности. Декоративная ваза цветов, кувшин для воды, стол, колыбель- во всех предметах мастер демонстрирует тонкий художественный вкус, поиски новых художественных пластических форм. Декор этих предметов быта демонстрирует новые, широкие возможности искусства резьбы по дереву. Даже в самом современном интерьере, выставочных салонах эти предметы выглядят как экспонаты, произведения искусства самого высокого уровня. В мастерской уста Шахина независимо от размеров изделия выбор темы и текстура материала всегда дополняют друг друга. Здесь нет ничего однообразного, случайного или безвкусного. При сравнении работ уста Шахина, созданных в самом начале творческого пути с работами, созданными в наши дни, отчетливо ощущается постоянное профессиональное совершенствование, развитие его мастерства. Шахин Рагимов постоянно находится в творческом поиске и сумел создать свой собственный почерк, индивидуальный стиль. Шахин Рагимов, отличается редким трудолюбием и любовью к своей профессии. Известный художник всегда старается передать секреты своего искусства, своей профессии молодому поколению, направляет и прививает им любовь к этому редкому виду искусства. Таким образом, передавая свое искусство молодым, Шахин Рагимов своей деятельностью способствует сохранению искусства резьбы по дереву в XXI веке. С 2005 года Шахин Рагимов постоянно принимает участие в мероприятиях и выставках, организованных Министерством Культуры и Туризма Азербайджана. Художник, прославившийся своим талантом и умением, неоднократно награждался Почетными грамотами и дипломами,

что говорит о высокой оценке, которой удостоивалось его творчество. Древнее искусство резьбы по дереву в творчестве Шахина Рагимова представлено как носитель национальных духовных ценностей и как традиционный вид искусства, отвечающий требованиям нового времени. Сам вид мастерской и разнообразие работ, выставленных здесь, их «теплая» фактура привлекают внимание многочисленных туристов приезжающих в Габалу, которая в последние годы стала одним из крупных центров туризма в Азербайджане. Выбор сорта древесины играет огромную роль при изготовлении музыкальных инструментов. Это естественно, ведь дерево прекрасно отражает звук и обладает способностью усиливать его. Кроме того, придавая музыкальному инструменту нужную форму при помощи строгания и резьбы можно выявить его потенциальные исполнительские возможности, придать звуку новые краски.

Создание национальных музыкальных инструментов в Азербайджане уходит своими корнями в самые древние времена. Эти инструменты, совершенствуясь и развиваясь, стали образцами культурного наследия, отражающими музыкальное мышление и художественные вкусы азербайджанского народа. Музыкальные инструменты делятся на три основные группы – ударные, духовые и струнные. Изготовление всех этих видов инструментов, применение в них различных видов древесины опирается на многовековой опыт. Изготавливая национальные музыкальные инструменты, мастер-профессионал должен учитывать множество факторов, как например время года, в котором дерево срублено, возраст дерева, уровень сушки и многие другие. Музыковед М. Керимов в своих трудах указывает, что в легендах и мифах, связанных с созданием музыкальных инструментов есть определенные моменты, соответствующие истине. Так, по одной из таких легенд, первые струнные инструменты появились, когда стало ясно, что кишки животного, разодранного орлом, обвилились вокруг ствола дерева, и высохнув, при дуновении ветра издавали различные звуки. Восстанавливающий древние музыкальные инструменты мастер основываясь на этой легенде, указывает, что «и в самом деле, во все времена корпус струнных музыкальных инструментов, их отдельные детали (гриф, дека и др.) изготавливались из различных видов древесины. Что касается струн и деталей, прикрепленных к грифу, они изготавливались определенным способом из кишок животных». (1, ст.61). Форма изготавливаемого струнного инструмента всегда была связана с определенным звучанием при исполнении мелодии. Вместе с тем, в творчестве народных умельцев художественное оформление музыкальных инструментов всегда имело уже эстетическое содержание. Свою творческую деятельность мастера всегда продолжали в традициях народного декоративно-прикладного искусства. В частности, в украшении музыкальных инструментов в качестве одного из основных видов декора широко применялась инкрустация.

В Национальном Музее Истории Азербайджана и в Государственном Музее Музыкальной Культуры хранится несколько уникальных музыкаль-

ных инструментов, которые принадлежали известным исполнителям, жившим в XIX веке и в начале XX века. Основываясь на этих экспонатах, можно утверждать, что искусство инкрустации, к которому обращались мастера того времени, играло существенную роль в обогащении музыкального инструментов национальным орнаментом. Использование в таких случаях перламутра и кости в качестве материала декора также носит традиционный характер. Простой орнамент, составленный из перламутра и кости в форме ромба, треугольника, полукруга, цветка или листьев проступает как основной фактор, подчеркивающий «национальность» музыкального инструмента. В таких инструментах как тар и кяманча, как правило, украшались корпус, гриф и другие части. В XIX веке многие известные исполнители мугама, таристы, ашуги придавали большое значение художественному оформлению, декору своих музыкальных инструментов.

Искусство инкрустации, известное в Азербайджане с давних времен, не потеряло своего значения и в наши дни. В различных регионах страны инкрустация широко применялась для декора музыкальных инструментов. Проявление художественных и технических возможностей инкрустации в музыкальном инструменте, придавая ему оригинальность, заложило основу для дальнейшего творчества многих мастеров-инкрустаторов. В связи с указанным выше, необходимо особо отметить деятельность народного мастера Балабека Балабекова. Балабек Балабеков, славящийся сложностью и красотой своего индивидуального стиля, один из тех мастеров, который украшая музыкальные инструменты сложной и роскошной инкрустацией, создает подлинные творения искусства. Балабек Балабеков родился в 1966 году в селении Балаханы недалеко от Баку. Его отец, Мирзабек Балабеков был плотником и первые навыки обращения с древесиной Балабек Балабеков перенял именно от отца. С детства проявлявший интерес к искусству, Балабек Балабеков с 1984 года начал заниматься изготовлением, реставрацией и декором музыкальных инструментов. Конечно же, эта сфера деятельности требует огромного труда и терпения, однако мастер любит свою профессию. Балабек Балабеков трудится в этой сфере уже около 30 лет и накопил огромный опыт. Глубокое знание технических тонкостей и нюансов изготавливаемых им музыкальных инструментов, умение со вкусом украсить их драгоценными камнями и металлом – вот качества, отличающие уникальный творческий почерк мастера. По словам самого мастера, славящегося своим высоким профессионализмом, малая часть корпуса тара, изготавливаемого из тутового дерева (корпус тара состоит из двух частей) должна вырезаться вручную, что является одним из основных условий. Гриф и дека должны изготавливаться исключительно из древесины грецкого ореха и весь инструмент конструируется только после полной усушки. Что касается кеманчи и саза, они изготавливаются на специальном станке.

В настоящее время Б. Балабеков работает в мастерской, расположенной в селении Пиршаги, недалеко от Баку. Б. Балабеков один из редких профес-

сионалов, сохраняющих и продолжающих традиции украшения музыкальных инструментов инкрустацией. Необходимо отметить, что Б.Балабеков не имеет специального образования, однако, несмотря на это, достиг больших успехов в своей профессии. В его работах золото, серебро, белые и черные бриллианты, рубины, перламутр, прекрасно гармонируя с фактурой дерева, создают уникальную, единую композицию.

В декоре изображаемых сюжетов Б. Балабеков особое предпочтение отдает перламутру, который, однако, является для мастера не единственным материалом. Интересно, что Б. Балабеков, вдохновляясь переливами этого материала, как истинный художник создает на дереве интереснейшие образы и пейзажи. В этих изображениях – картинах ясное свечение перламутра в зависимости от угла попадания на него света постоянно меняет свой цвет на темном дереве и т. о. создается впечатление «движения света». Сам мастер утверждает, что перламутр, привозится из разных стран мира, и каждый из них имеет свою специфическую окраску. Основным поставщиком перламутра являются такие страны, как Япония, Индия, Китай. Перламутр, привезенный из этих стран бывает красного, желтого, розового, зеленого, голубого, сиреневого, кофейного, белого и черного тонов. Т.о. применение разноцветного перламутра создает широкие возможности для декора и позволяет передать самые тонкие лирические нюансы сюжетного изображения. В 1999 году уста Балабек завершил работу над декором саза. За эту работу Б.Балабеков на конкурсе «Народное творчество», проходившем в 2000 году был удостоен диплома. На деке саза изображены эпизоды из национального азербайджанского дастана «Китаб-и- Деде –Горгуд», выполненные по эскизам Народного Художника Азербайджана Микаила Абдуллаева.

Композиции, состоящие из шести отдельных сюжетных линий, размещены мастером последовательно, вдоль обеих сторон деки саза. Картины, собранные на дереве из кусочков перламутра окаймлены медальонами растительной формы. Созданные композиции носят условно-декоративный характер, вместе с тем, каждая сцена наполнена динамикой и этническими элементами. В одном из медальонов изображен Деде Горгуд играющий на сазе. Деде Горгуд представлен на фоне горы, на которой разведены три костра, являющихся символом победы у огузских тюрок. На другом медальоне изображена сцена чествования Деде Горгудом юноши Газан хана. Сцена укрощения разъяренного быка, на которого Газан хан направляет свой кинжал, размещена на переднем плане композиции и очень динамична. В другом медальоне изображен Гараджа Чобан, в одиночку сражающийся с войском Кыпчак Мелика. Гараджа Чобан с высокой горы направив овец и коз прямо на войско, раздавил множество воинов и сумел обратить врага в бегство. Сцена, в которой печальная Бурлахатун, встретив своего суженого Бейрека не узнает, его очень лирична. Т.о. изображения, созданные мастером на дереве, дополняют друг друга единством стиля и полнотой художественного решения и создают доста-

точно полное представление о дастане. Гриф и верхняя часть деки саза украшены цветочным орнаментом, состоящим из полированных частичек перламутра, вырезанных в форме ромба, треугольника. Вся поверхность грифа украшена геометрическим узором композиции «шебеке», повторяющимся в четком ритме, приобретают особое художественное содержание. В части, где дека соединяется с грифом, извилистый узор растительной формы словно, выполняет роль некоего «пояса». Б.Балабеков соединяет самые простые узоры с большим вкусом и в результате узоры, типичные для национального стиля, отличаются особым изяществом и изысканностью. Кроме того, картины, представленные на деке, ярко выделяются на однотонном фоне коричневого цвета. Наконец, полностью покрытые перламутром гриф и верхняя часть деки делает декор еще более сложным. Художественный контраст между отдельными частями музыкального инструмента производит очень сильное впечатление. Саз является неотъемлемым элементов тюркского эпоса. Уста Балабек силой своего творческого воображения этому инструменту новое художественное содержание и создал высокохудожественное произведение искусства. Еще один струнный музыкальный инструмент – тар- оформленный инкрустацией на самом высоком художественном уровне был создан 2005 году. На таре изображены сцены из поэм классика мировой поэзии азербайджанского поэта Низами Гянджеви «Хамсе» («Пятерица»).

В этой работе традиционный стиль средневековой восточной живописи словно получил совершенно новую трактовку на древесине. На музыкальном инструменте изображено десять эпизодов – девять из них размещены на деке, один на грифе тара. И с художественной и технической точки зрения работа демонстрирует художественный талант Б.Балабекова и его глубокие знания в этой сфере творчества. На таре, помимо разноцветного перламутра, мастер использовал золото, серебро, черные и белые бриллианты, рубины. То есть, мастер с высоким профессионализмом сумел раскрыть новые, богатые возможности искусства инкрустации. На деке тара изображены сцены из поэм Низами- «Сказка старика кирпичника», «Встреча Лейли с Меджнуном в пустыне», «Беседа шаха Ануширвана с совами» и другие. Эти сцены с самыми различными сюжетными линиями окаймлены медальонами растительной формы, и очень оригинальны как с точки зрения композиции, так и цветового решения. На поверхности деки размещена композиция «шебеке» простой геометрической формы, выполненная перламутром серебристого цвета. Эта композиция значительно обогащает общий декор инструмента. «Сказка стрика кирпичника» – сцена из первой поэмы «Пятерицы»-«Сокровищница тайн» – размещена в правой части симгира тара (симгир- струнная часть грифа, сим- струна, аз.). Беседа мудрого старика, занятого повседневным трудом с самодовольным юношей представлена очень естественно, на фоне, обогащенном элементами древней архитектуры и быта. Несмотря на то, что сцена выполнена из перламутра, уста Балабек сумел донести до зрителя характер-

ные черты каждого образа – надменную позу юноши и наставительную мимику старца. Мастер также обратился к другому эпизоду из той же поэмы – «Беседа шаха Ануширвана с совами». Каждая сюжетная линия этого романтического эпизода – совы, беседующие на полуразрушенных стенах села, превращенного в руины, наконец, изумление Ануширвана, увидевшего эту печальную сцену – привлекает внимание ясностью и законченностью средств изображения.

Из поэмы «Хосров и Ширин» Б.Балабеков выбрал два эпизода. К одному из них – сцене «Хосров любит купавшуюся Ширин» очень часто обращались также художники-миниатюристы эпохи Средневековья. Б. Балабеков изобразил ту же сцену на дереве, в технике инкрустации. Перламутр – материал очень твердый, и изобразить с его помощью луг, покрытый зеленью и цветами, водопад, струящийся вдалеке, создать впечатление от прекрасной природы – задача сложная, с которой мастер справился блестяще. В сцене, где Ширин на горе Бисутун уходит к Фархаду талантливый художник запечатлел все тончайшие нюансы. Легендарный герой Фархад подняв над головой кирку, рассекает крутые скалы Бисутуна. Художник изобразил Ширин, прибывшую на коне к своему самоотверженному возлюбленному при помощи перламутра на плоской деревянной поверхности с максимальной точностью. Знаменитая легенда о любви – дастан «Лейли и Меджнун» – одна из поэм, входящих в состав «Пятирицы» Низами. Встреча двух влюбленных в пустыне – одна из наиболее популярных сцен, к которой часто обращаются художники. На музыкальном инструменте встреча двух влюбленных изображена в безбрежной пустыне, среди желтых песков, около зеленого дерева, являющегося символом жизни. Сюжет выполнен в условно-декоративном стиле, однако картина выполненная перламутром на древесине, с новыми оттенками и представлена в совершенно новой фактуре.

В поэме «Семь красавиц» композиция, отражающая отвагу и доблесть Бахрам шаха, вышедшего на охоту вместе с Фитне, более динамична по сравнению с другими сценами. В другой сцене из той же поэмы Бахрам шах, подъезжая к хижине старого пастуха, видит необычную картину. Сцена наказания собаки также изображена очень реалистично. Из поэмы «Искендернаме» мастер выбрал сцену встречи Нушабе с Искендером во дворце. В отличие от сцен на лоне природы, в этой композиции на переднем плане изображены женщины-музыканты. В центре меджлиса на столе, в посуде отделанной золотом изображены плоды. Красивый дворец, завершенный альковом, выполнен светлым перламутром, в результате в интерьере создается ощущение простора.

Вторая многофигурная композиция из поэмы «Искендернаме»- сцена, в которой Искендер (Александр Македонский) уединяется с семьей учеными – Аристотелем, Плинием, Фалесом, Порфиром, Сократом, Платоном и седьмым ученым – Ормузом. Уста Балабек искусно отобразил мимику, позу участников этого собрания, их негромкую беседу, что подтверждает богатое воображение и творческие возможности мастера-резчика. Все описанные

выше картины имеют одно общее, очень интересное свойство-мастер сумел различить некоторые образы посредством художественного оформления. Так, короны правителей, отделанные золотом, делают эти образы еще более величавыми. Перламутр использован здесь в качестве ведущего, основного материала на древесине, что делает это произведение еще более выразительным, придает ему оригинальные художественные особенности. Композиция, размещенная на плоской поверхности грифа тара, отражает паломничество Меджнуна к священной Каабе. В этой композиции изображения даны именно на грифе не случайно, а с целью последовательного изображения сюжетной линии. Изображения состоят из трех частей, каждый эпизод изображен внутри картуша – «кетебе». В первом картуше изображены аксакалы, благословляющие Меджнуна перед дальней дорогой, во втором картуше – дорога, пролегающая через пустыню, караван, с которым едет Меджнун и его отец, в третьем картуше размещено изображение священной Каабы, выполненное из черного перламутра. На обратной стороне грифа тара размещена орнаментальная полоса-бордюр, состоящая из растительных и зооморфных элементов. Эта бордюрная полоса повторяется дважды. Изумительные краски цветов, птицы, поющие среди листьев, выполненные нежно-розовым, зеленым, фиолетовым цветом приносят в композицию ощущение жизнерадостности. Выпуклый портрет Низами, выполненный золотом, и окаймленный бриллиантами размещен в верхней части деки.

На корпусе и струнной части тара на золотой пластине весом 60 граммов изображены национальные орнаменты – «бута», «ислими», они с большим мастерством приспособленных к фактуре древесины. Образы, созданные великим Низами, нашли отражение во многих видах изобразительного искусства и всегда были источником творческого вдохновения для художников. Уста Балабек на одном национальном музыкальном инструменте соединил несколько видов искусства – художественную резьбу по дереву, инкрустацию и классическую поэзию и в результате этого интереснейшего синтеза получилось выдающееся произведение искусства. Музыкальные инструменты, декорированные Б.Балабековым даже «молча», без исполнения мелодии, благодаря своему художественному оформлению словно «говорят» и прославляют нашу национальную музыку наравне с национальными традициями изобразительности. Национальные духовные ценности отражены на музыкальных инструментах с высоким профессионализмом, и эта тончайшая работа, требующая огромного труда и терпения, дарит прекрасное настроение зрителю. Мастер, украшающий азербайджанские национальные музыкальные инструменты элементами традиционного орнамента, сюжетными картинами и даже драгоценными камнями, демонстрирует высокий уровень профессионализма и поднимает свое искусство на новые высоты.

Шеки, во все времена славившийся, как колыбель культуры, в XXI столетии является также центром, в котором сохраняются и развиваются различные формы и способы искусства художественной резьбы по дереву. Так, одним из наиболее распространенных способов художе-

ственной резьбы по дереву является «шебеке». В XXI веке традиции «шебеке» продолжают представители династии Расуловых. Тофиг Расулов, сын известного мастера-резчика Ашрафа Расулова занимается этим видом декоративно-прикладного искусства с 1978 года. В настоящее время его сын и несколько других молодых мастеров преподают искусство резьбы в мастерской, расположенной в крепости Шеки.

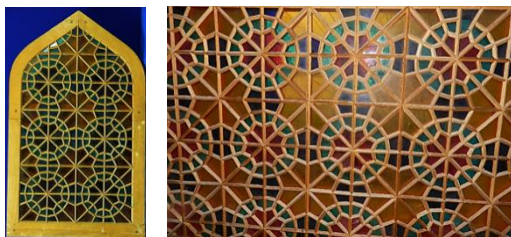


Рис. 5. Тофиг Расулов. Шебеке

Окна и двери «шебеке», детали дверей, выполненные под руководством опытного мастера, придают современной архитектуре национальный колорит и напоминают разноцветный ковер. Там же, в Шеки работает еще один прославленный мастер-резчик – Гусейн Гаджимустафа-заде, также обучавшийся профессии у Ашрафа Расулова. Свою деятельность Г. Гаджимустафа-заде в 1988 году начала как помощник мастера «шебеке». В 1995 году Г. Мустафа-заде принял участие в смотре-конкурсе народных мастеров Азербайджана, представив свою первую самостоятельную работу и занял первое место в художественной резьбе по дереву. Этот успех, достигнутый в молодые годы, вдохновил мастера и оказал большое влияние на его интерес к искусству «шебеке», на все дальнейшее творчество (рис. 5).



Рис. 6. Г. Гаджимустафазаде. Образцы «шебеке»

В настоящее время Г.Гаджимустафазаде занимается реставрацией «шебеке» в исторических и современных памятниках архитектуры, а в отдельных случаях заменяет их новыми.

Так, в период 1988–1997 гг. мастер принял участие в реставрации гостиничного комплекса «Юхары Каравансарай» (Шеки, XIX век), дома-музея Шекихановых. В 1998–1999 гг. Г.Гаджимустафазаде работал над окнами мечети Шехидов (Баку), в 2007 году – мечети шаха Аббаса (Гянджа) (рис. 6), в 2008 году – мечети «Имамзаде» (Гянджа). Мастер заменил старые «шебеке» в окнах мечетей новыми, более сложными, разноцветными «шебеке», что явилось своеобразной пропагандой национальных традиций в этой области декоративно-прикладного искусства. Однако, творческая деятельность мастера Гусейна Гаджимустафазаде не ограничивается сборкой монументальных «шебеке».



Рис. 7. Г. Гаджимустафазаде. Сувениры и бытовые изделия. Сундук. Кушетка

Уста Гусейн впервые в мире при помощи небольших инструментов собрал объемный шар, сказав, таким образом, новое слово в искусстве. В шебеке округлой формы, изготовленной мастером в 2009 году, было применено 1800 деревянных деталей (рис. 7). Это произведение заняло первое место на фестивале, организованном культурной организацией ТЮРКСОЙ (2012), объединившем четырнадцать тюркоязычных народов. Шебеке шарообразной формы применяются талантливым мастером в самых различных композициях, в интересных декоративных работах. Талантливый мастер в отдельных случаях на поверхности больших по объему шебеке некоторые элементы собирает из более мелких деталей и добивается, таким образом, рельефного изображения. В качестве примера можно привести объемную фигуру, собранную из шести лепестков ромбовидной формы, окаймленных ше-

стиугольными геометрическими фигурами. Среди старинных предметов быта необходимо отметить деревянный сундук, декорированный в центре композиции, состоящей восьмиконечных звезд. Бордюр орнамента окаймлен простыми элементами «китабе». Этот сундук изготовлен на современном оборудовании, однако в его декоре отчетливо виден профессионализм мастера, его тонкий и бережный подход к национальному колориту. Декор сундука привлекает внимание точностью и изяществом узора. Умение мастера продемонстрировать лучшие особенности своего искусства проявилось также в изображениях птиц на деревьях. Гусейн Гаджимустафазаде неоднократно принимал участие в выставках и конкурсах, проходивших в Азербайджане, Болгарии, Эфиопии, ОАЭ, Турции, Мадагаскаре и других странах, представляя интересные резные работы по дереву. С 1977 года Гусейн Гаджимустафазаде является членом Союза Художников Азербайджана.

Среди мастеров, названных выше, необходимо отметить также Гиясова Шахина. Творчество Шахина Гиясова отличается особым, неповторимым применением на дереве элементов национального орнамента и каллиграфии.



Рис. 8. Шахин Гиясов. Виды сувениров

Художник по резьбе, после окончания художественного училища им. Азима Азим-заде, впоследствии получил высшее педагогическое образование и работал преподавателем черчения в средней школе. Вместе с тем Ш. Гиясов уже на протяжении 20 лет занимается резьбой по дереву и считает это своей второй специальностью. В работах Ш.Гиясова отчетливо проступает и его профессиональное образование художника. Так, в его работах четко, профессионально соблюдены пропорции, элементы орнамента отличаются точностью формы, изысканным вкусом (рис. 8).

Многие композиции Ш.Гиясова выполнены на основе национального и европейского орнамента. Десятки футляров для нардов, также футляры для Корана декорированы изящными спиральями с листьями, бутонами, цветами, растительными узорами и образцами каллиграфии, выполненными рельефной резьбой.

Есть мастера, которые в своем творчестве обращаются к древним темам, старинной, традиционной технике и в тоже времени, умеют уловить дух своего, нового времени и создать современные произведения, удовлетворяющие самые изысканные вкусы. В эпоху Средневековья духовные

ценности Ислама, отвага выдающихся личностей, научные достижения, художественная тематика отражались посредством искусства «изобразительной» каллиграфии. Мастера-каллиграфы с высоким профессионализмом создавали самые различные художественные формы на металле, дереве, кости, коже и других материалах. В настоящее время каллиграфия по дереву занимает очень большое, достойное место в творчестве азербайджанского резчика Сейфаддина Мансим оглу. Профессионал-патриарх, принесший в искусство резьбы по дереву новые эстетические веяния, характеристики, сказал новое слово в этой сфере искусства.

В конце прошлого столетия творческие поиски мастера нашли отражение в его работах по дереву, и способствовали формированию его не только как профессионального резчика, но также как каллиграфа и художника. Основное качество мастера С. Мансимоглу, отличающее его творчество от творчества других коллег-резчиков – умение сочетать особенности искусства каллиграфии с текстурой дерева, придавать ему художественное содержание. Маститый мастер не раз обращался к классическим темам и в его работах сюжетная линия, и декоративность дополняют друг друга. Аяты из священного Корана, образы великих людей, мудрые изречения, будучи художественно отраженными на дереве словно соединяют наше настоящее с прошлым. В этой сфере искусства, резьба по дереву и каллиграфия словно обретают новую форму и звучание

С. Мансимоглу обрел себя в искусстве резьбы по дереву после долгих творческих поисков. Именитый мастер, проживший очень плодотворную, достойную жизнь, и трудолюбием и прилежанием добился больших высот в своей профессии. Получив образование художника, С. Мансимоглу техническую сторону своей профессии освоил сам, без помощи наставника.

В его работах, отличающихся профессионализмом композиционного решения, каждый элемент имеет свое содержание, выполняет определенную функцию. Как отмечает сам мастер, умение критически подойти к своим работам дает возможность избежать случайных и безвкусных элементов.

С. Мансимоглу родился в 1936 году в селении Бёюк Марджанлы Джебраильского района. С самого детства С.Мансимоглу был влюблен в богатую природу родного края, проявлял особый интерес к своеобразному образу жизни терекеме (кочевое племя). Вспоминая те годы, прославленный мастер пишет: я внимательно рассматривал каждый цветок, пытаясь уловить их «шёпот», найти новое содержание, новый смысл в каждом камне, в стволе каждого дерева. Слушая журчание воды, шелест листьев, пение птиц я весь мир представлял себе в виде огромной радуги. (2, ст.11). Желание запечатлеть все свои чувства, мысли в картинах, в художественных образах привело С.Мансимоглу в 1960 году в Художественное училище им. Азима Азим-заде. Получив образование, С. Мансимоглу вернулся в родной район и преподавал в средней школе рисование и черчение. Однако вскоре творческие поиски вновь привели его в Баку. С 1964 года С. Мансимоглу работает в Институте рукописей (Рукописном

фонде) им. Мухаммеда Физули НАНА в области искусства фото. В 1974 году С. Мансимоглу заочно окончил факультет «Театроведение» Азербайджанского Государственного Института искусства им. М. Алиева. В процессе съемок древних рукописей внимание С. Мансимоглу привлекли почерки арабского языка, изящество элементов их декора, художественная оригинальность. Эти рукописи, записанные в свое время профессиональными каллиграфами, явились фундаментом, на котором впоследствии возродилось это забытое искусство.

Внешне производящий впечатление спокойного человека, С. Мансимоглу на самом деле постоянно находится в рабочем процессе, никогда не останавливается на достигнутом. Творческие поиски привели мастера к созданию синтеза двух сфер искусства – художественной резьбы по дереву и каллиграфии. Синтез этих двух видов искусства, их новое художественное содержание, особенности впервые нашли отражение в работе мастера – резном изречении «Аллах всевидящий и всезнающий». С тех пор именитый мастер создал десятки произведений, около 60 из них хранится в Рукописном Фонде им. Физули НАНА, являются значимыми экспонатами многих личных коллекций в Турции, Германии и других странах.

В источниках указывается, что арабская графика в основном делится на два вида почерка – почерк официального стиля – «куфи» и повседневного стиля – «насхи». (3, ст.46). Хорошо зная все тонкости техники арабской письменности, уста Сейфадин в своих произведениях обращается к каждому из названных почерков. В композициях, построенных в соответствии с тематикой, мастер отдает предпочтение различным формам почерка «насхи». Это объясняется неограниченными пластическими возможностями этого почерка, т.е. путем симметричного или зеркального повтора, или, повторяя одно и то же изречение два, три, четыре раза, вырезая его на дереве можно создать интересное произведение декоративно-прикладного искусства. Основная часть произведений мастера выполнена на деревянных табличках округлой формы, техникой рельефной резьбы. Художник вначале наносит рисунок на ровную поверхность, затем при помощи инструментов, изготовленных им самим (долото, стамеска) вырезает крайние (боковые) части письма. В результате буквы остаются на поверхности. Для того чтобы буквы смотрелись яснее и легче прочитывались, часть фона, оставшаяся в глубине, заполняется различными точечными узорами. Эти узоры, повторяясь ритмически, выступают как значимые элементы, влияющие на художественное решение всей резьбы. Необходимо отметить, что в резьбе в некоторых случаях применяются изображения, соответствующие теме изречения. Знаменитую работу уста Сейфадина – композицию «Ашуг Гурбан» можно отнести к работам того же рода. В этой композиции саз выступает в качестве основного элемента. Само изображение саза образуется в результате пересечения последних слогов слов. Вверху симметрично повторяющейся правой и левой части почерком «насхи» вырезано слово «ашуг», в нижней части вырезано слово «Гурбани». В местах соединения арок моста Худаферин элементы «бута» изображены лицом друг к

другу, под арками элементы «бута» изображены отвернувшись, «обиженными», словно подчеркивают разлуку народа. Художник-патриарх изобразил родной народ, разделенный надвое разлученными «бута», размещенными под арками моста, а «бута» на опорах моста Худаферин есть символ единства народа. Композицию завершает изящная бордюрная полоса, образованная ритмическим повтором орнамента состоящего из «ислими».

«Брат мой! Кто мы без родины, семьи, родных?» – так называется другое произведение С. Мансимоглу. Композиция этого произведения отличается оригинальностью художественного решения. На деревянной табличке изображена лодка с веслами, бьющаяся с сильными волнами. Творчески используя все пластические возможности арабской графики, резчик изобразил буквы в виде лодки. Изображая небо, воздух и вода на древесине одного цвета, талантливый художник выбрал элементы с большим профессионализмом. В результате, небо, воздух и вода органично вводятся в декоративную композицию. Эта работа размером 45х30х5 см. в настоящее время хранится в Турции, в частной коллекции. Учитывая фактуру различных видов древесины, мастер считает наиболее целесообразным работать с древесиной ольхи, фисташкового дерева, дуба, а работы последних лет выполнены в основном из дерева грецкого ореха. Кроме того, желая сделать свои произведения более долговечными и качественными, мастер никогда не использует синтетические красители. Резные работы из орехового дерева, полируются вручную, и как следствие, с одной стороны, сохраняется их естественный вид, с другой стороны произведения далеки от показной пышности. Темный тон старой древесины и более светлый тон «молодого» дерева в композиции органично дополняют друг друга.

Творческое наследие великого азербайджанского поэта Мухаммеда Физули, является одной из излюбленных тем художника, которой он обращается чаще всего. В своих пяти произведениях С. Мансимоглу раскрыл мир Физули посредством оригинальных композиций. В первой работе, художник разместил имя великого поэта в центре композиции.

Вторая работа из этого цикла – резьба, выполненная на табличке, из красного дерева, размером 30х6 см. (Работа хранится в Рукописном фонде НАНА). В верхней части дощечки округлой формы, внутри контуров, имя Мухаммеда Физули вырезано глубиной 2,5 см., в зеркальной симметрии, повторяется дважды. В резной работе есть также сюжетная часть – здесь изображена финальная сцена из поэмы «Лейли и Меджнун», в которой на могиле двух влюбленных рядом стоят джейран и тигр. Изображение песчаной пустыни на красном дереве, выполнено с большим мастерством, как с технической, так и с художественной точки зрения.

В другой работе из того же цикла портрет Физули изображен внутри восьмиугольного медальона. По краям медальона вырезан отрывок из знаменитой газели Физули, начинающейся бейтом: «Шаби-хиджран...». В отличие от других, рельефных работ мастера, эта работа выполнена на поверхности дерева, контурной резьбой. Желание отождествить образ ве-

ликого поэта с солнцем свидетельствует о том, насколько высоко мастер оценивает творчество Физули.

Свое четвертое произведение, посвященное Физули мастер-резчик выполнил в 1995 году, работа над ним длилась семь месяцев. Эта работа отличается от других его произведений традиционной формы. Резное произведение, состоящее из купола, корпуса и основы имеет объемную, круглую форму, отдельные части отличаются друг от друга разнообразием художественного и технического решения. Имя Физули повторяется несколько раз на поверхности объемного купола размером 25 см. на наклонной поверхности художник с большим мастерством запечатлел пластичные арабские буквы и создал очень пропорциональную композицию.

В свободном пространстве между словами размещены «бута». Купол завершен двумя художественными формами в виде полумесяца. В основной, корпусной части почерком «куфи» вырезана газель, написанная Физули во славу Аллаха. Основа диаметром 27 см украшена тем же почерком, что и купол. Вместе с тем, с технической точки зрения, это резьба глубокого контура. Разнообразие почерков, применяемых мастером, создают приятный контраст на темном дереве и делают картину еще более привлекательной.

Свое пятое произведение, посвященное Физули мастер создал на плоской табличке из орехового дерева эллиптической формы, размером 30x25 см. Внутри четырехугольного медальона, образованного орнаментом «ислими» вырезано имя поэта – Мухаммед Физули. Это произведение в настоящее время хранится в Рукописном фонде НАНА, носящем имя великого поэта.

Личность Шаха Исмаила Хатаи, известного государственного деятеля, поэта, покровителя искусств представлена в одной из работ прославленного мастера в высокохудожественной форме. Так, дощечка из орехового дерева, размером 50x35x6 см вырезана в виде «фармана» (грамоты) – т.е. в форме листа бумаги с завитыми внутрь краями. Слова «Шах Исмаил Хатаи» вырезаны в картуше, размещенном в верхней части «фармана».

В верхней части работы, сделанной в форме окружности и напоминающей печать, размещен традиционный портрет Хатаи и вырезаны его мудрые изречения. Внизу, на композиции, состоящей из национального орнамента, изображены скрещенные меч и перо. Именитый мастер-резчик создал это произведение на основе эскиза своего сына – Фирудина Сейфаддин оглу. Применение такого количества классических элементов на одной дощечке делает это произведение актуальным для всех времен.

Еще одно произведение с вырезанным на нем портретом Шаха Исмаила Хатаи и его изречениями выполнено на круглой дощечке. В этой работе каллиграфические надписи вдоль крайнего бордюра композиции вырезаны несколько глубже общей поверхности, тогда как в центре надписи выполнены почерком «насталиг», более выпукло и более крупными буквами. Уста Сейфаддин, имеющий свой собственный стиль в искусстве, в этой работе подо-

шел к портрету полководца как к основной фигуре сюжета и придал орфографической связи слов определенное содержание.

Одна из работ С.Мансимоглу хранится в настоящее время в Берлинском Музее Исламского искусства, в секции «Азербайджан». На дощечке, размером 30х6 см, вырезано имя основателя тебризской школы миниатюры, художника Солтана Мухаммеда. В центре круглой таблички из орехового дерева трижды повторяется имя Мухаммед, имя Солтан вырезано лицом друг к другу и повторяется шесть раз. Вдоль контуров, в двенадцати медальонах размещены эпизоды из произведений художника-миниатюриста. Три эпизода, изображенные в контуре размером 5 см, взяты из произведения «Вознесение Пророка». В девяти других медальонах растительной формы размещены фрагменты из различных миниатюр художника. В еще одном произведении, выполненном в форме купола, художник вырезал имя Солтана Мухаммеда почерком «куфи» и в оставшемся свободном пространстве обратился к произведениям Солтана Мухаммеда. Как и в других работах, в этих произведениях с целью сохранения изящества миниатюр, опытный мастер заполнил фон точечными узорами и в то же время сумел сохранить характерные особенности изображений. В своем творчестве Сейфаддин Мансим оглу неоднократно обращался к священному Корану, что говорит о его огромном уважении к нашим религиозным, духовным ценностям. Сейфаддин Мансим оглу многократно вырезал аяты из Корана на дереве различными почерками арабской письменности, донося эти духовные ценности различными художественными средствами.

За все годы своей деятельности, мастер изготовил всего две подставки для книг различной формы. Эти предметы запоминаются профессионализмом и оригинальностью конструктивного и художественного решения. Резные узоры, которые мастер выполнил совместно со своим сыном Фирудином на прямоугольной табличке из орехового дерева, размером 70х40х6, взяты из архитектурного памятника. Орнамент с растительным и геометрическим узором, запечатленный на камне в Диванхане, дворцового комплекса Ширваншахов, повторяется на дереве со всей точностью. Здесь также изображен фрагмент из общей панорамы дворца. На второй части подставки рельефной резьбой выполнена выпуклая композиция «ислимибендлик». Выполнение этой композиции на дереве, меньшем по объему и являющимся более мягким по сравнению с камнем материалом свидетельствует о высоком профессионализме художника. Говоря об этой своей работе, уста Сейфаддин подчеркивает, что выполнение такого изящного узора в тесной близости друг к другу, определение закономерностей глубины и направления узора возможно только при наличии многолетнего опыта. Неправильный выбор направления резьбы может привести к появлению трещин на древесине и соответственно повредить всю работу. Общая форма нижней части подставки выполнена в форме простой ниши. Однако резьба на общем поле арки формируется более крупными элементами, образуя контраст с более нежными резными узорами, и в результате эта часть резьбы смотрится более выпукло. Другая подставка отличается от традицион-

ных подставок для книг своим конструктивным решением. Так, боковые таблички – части подставки покрыты растительным резным узором и имеют округлую форму. Эти боковые дощечки толщиной 4 см, их необычная округлая форма являются причиной того, что в зависимости от направления центра тяжести книги, она наклоняется в сторону читающего. Это произведение хранится в Берлине, в Музее Исламской культуры, в секции «Азербайджана».

Работы Сейфаддина Мансим оглу экспонировались на многих международных мероприятиях, выставках и конференциях, проводимых во Франции, Саудовской Аравии, Тунисе, Турции, и всегда вызывали огромный интерес, получали высокую оценку специалистов и зрителей.

Каллиграфия – искусство разборчивого, красивого и выразительного письма. В многочисленных исторических источниках указывается, что формирование каллиграфии как искусства, ее систематизация произошла в X -XII вв.(4, ст.82). В эпоху Средневековья, в рукописных книгах, в декоре предметов быта каллиграфия применялась наряду с узорами. В XXI веке уста Сейфаддин своими работами принес в это древний вид искусства «второе дыхание», применив его на дереве. Используя технику рельефной резьбы, мастер ориентировался не на функциональность, а на поиск новых художественных особенностей, нового эстетического содержания внутри технических возможностей арабской графики. Каждая из этих работ есть декоративное произведение искусства, имеющее назидательное, воспитательное значение и имеющее большую эстетическую ценность. В искусстве художественной резьбы по дереву существует еще один способ, имеющий свое собственное место в этой сфере. Корни этого вида художественной резьбы уходят в далекое прошлое. В Азербайджане этот вид техники применяется в основном в декоративном оформлении различных предметов. Например, настольные игры (нарды, шахматы и др.), столики, ларцы и другие предметы украшались в условно-декоративном стиле изображениями цветов, листьев, различным орнаментом, сюжетными картинками. В настоящее время многие мастера не занимаются украшением предметов, отдавая предпочтение созданию различных панно. В этом случае, художники пользуются не кистью, а опираются на естественные переливы, оттенки цветов самой древесины и наносят рисунок на дерево по заранее подготовленному эскизу.

Художник Джебраил Гулиев получил образование в художественном училище им. Азима Азим-заде по специальности «Живопись» (Рисование), затем в Азербайджанском Государственном Университете Искусства и Культуры по специальности «Скульптура».

В настоящее время Джебраил Гулиев профессиональный художник и используя естественные цвета и оттенки дерева, отражая свои чувства и мысли в переливах цветов древесины, умело сочетая их, Дж. Гулиев создает подлинное произведение живописи, имеющее свое собственное содержание. За период более чем в десять лет, художником было создано большое количество произведений. В 2008 и 2013 гг. были организованы персональные вы-

ставки Дж. Гулиева. С 2005 года Дж. Гулиев является членом Союза Художников Азербайджана. В своем творчестве Дж. Гулиев чаще всего обращается к жанрам, характерным именно для живописи – натюрморт, пейзаж, портрет, а также создает сюжетные произведения на самые различные темы. Основные элементы, применяемые художником в его произведениях это, как правило, табло в которых основным сюжетом являются пейзажи Апшерона, с элементами, отражающими образ жизни местного населения, национальные духовные ценности. Для каждой темы художник находит древесину соответствующих оттенков и цветов. Эта гармония помимо раскрытия темы демонстрирует четко выработанную технику исполнения, умение «строить» интересные композиции и характеризует его как опытного художника. Среди работ художника особой яркостью отличаются многочисленные табло, воспевающие азербайджанские ковры. В работах, посвященных этому древнейшему искусству, художник, помимо полного эскиза ковра умело демонстрирует в композициях историю, эстетическую ценность, философскую суть этого нашего национального достояния в рамках совершенно нового вида искусства. На табло с изображением разноцветных клубков ниток ткацкий станок выполнен в совершенно новом ракурсе. В своей работе резчик изобразил ткацкий станок, основу, ткущийся ковер с геометрическим узором, переливы красок ковра – белого, желтого, кофейного – используя естественные тона самого дерева. В другом натюрморте Дж. Гулиева изображены медные предметы быта – посуда, разложенная на безворсовом ковре- паласе. В этой работе художник, очень искусно использовал различные оттенки цвета, переливы от темного к светлому и в результате, ему удалось создать реалистическое произведение.

В настоящее время в Азербайджане функционирует специализированное училище художественной резьбы, созданное в 1993 году. Представители школы “Tarlan Art Woodwork” под руководством Тарлана Рагимова обращаются к самым различным сюжетам и создают оригинальные произведения из кусков цветного дерева.

Оригинальность этого творческого стиля заключается в том, что художники, применяя новые способы, используют декоративные показатели древесного материала, его различные краски и оттенки, и создают произведения как на классические, так и на современные темы. Среди произведений художественной резьбы отчетливо виден интерес к традиционной тематике, характерно обращение к настенной живописи дворца Шекинских ханов, традициям Тебризской школы миниатюры. Узоры с национальным орнаментом, персонажи благодаря мастерству и высокому профессионализму резчиков предстают на дереве в совершенно новом амплуа. Вместе с тем, применение этого стиля не только на табло, но и на предметах быта также явилось бы серьезным вкладом в развитие искусства художественной резьбы по дереву на современном этапе.

Т.о. подводя итог статьи, необходимо отметить, что современное искусство художественной резьбы по дереву характеризуется большим разнообразием стилей. Художники профессионалы и мастера-любители ши-

роко применяют в своем творчестве традиционные способы резьбы и классическое разнообразие форм. В отдельных случаях объемной резьбой по дереву создаются декоративные и реалистические произведения. В XXI веке изобразительные средства искусства художественной резьбы по дереву опираются принцип традиционности, т.е. на национальные узоры, орнамент и композиции. В объемных произведениях художник, выражая свои чувства и мысли, производит очень сильное впечатление на зрителя, вызывает у него сильные эмоции.

Литература

1. Керимов М. Азербайджанские музыкальные инструменты. Новое поколение. Баку, Издательский дом, 2003, 184 с.
2. Метафора. Дорога, начинающаяся с Чобан булагы. Баку, Шарг-Герб, 2011, 336 с.
3. Казиев А.Ю. Художественное оформление Азербайджанской рукописной книги. XIII-XVII вв. Москва. М.Книга. 1977. 359 с.
4. Азербайджанская Советская Энциклопедия. (в 10 томах). Баку, 1987, 662 с.

УДК 7.036 +7.021.7

Дерево в творчестве современных художников

Е.И. Григорьянц

Дерево использовалось в искусстве практически всегда. Современный период не является исключением. В фокусе внимания автора оказываются три направления: книга художника, авторские художественные проекты и ювелирная пластика. В artist's book дерево используется как один из принципиально значимых компонентов художественного образа. При этом оно может выступать в качестве носителя текста, или же быть обложкой книги. В проекте А. Парыгина «Постурбанизм» художник создает ряд деревянных масок и объектов, которые в дальнейшем работают в качестве артефактов, разрывающих идею взаимодействия человека с окружающим миром. Ряд петербургских художников-ювелиров отдадут дань дереву как ювелирному материалу, создавая произведения из различных пород древесины, используя новые и традиционные технологии. Дерево это востребованный современным искусством материал, в котором авторы раскрывают как традицию, так и что-то принципиально новое.

Ключевые слова: современное искусство, книга художника, искусство книги, ювелирные украшения из дерева, авторские художественные проекты, «Постурбанизм» А. Парыгина.

Tree in the works of modern artists

E. I. Grigoryants

The tree was used in art practically always. The modern period isn't an exception. In focus of attention of the author there are three directions: artist's book, author's art projects and jeweler plasticity. In artist's book the tree is used as one of essentially significant components of an artistic image. Thus it can act as the text carrier, or to be a book cover. In A. Parygin's project "Posturbanizm" the artist creates a number of wooden masks and objects which work further as the artifacts which are breaking off idea of interaction of the person with world around. A number of St. Petersburg artists-jewelers pay tribute to the tree as a jewelry material, creating works from different types of wood, using new and traditional technologies. The tree is popular in modern art material, in which the authors describe as tradition and something fundamentally new.

Keywords: the modern art, artist's book, art of the book, jewelry from a tree, author's art projects, A. Parygin's "Posturbanizm".

Дерево относится к материалам испокон веков используемых человеком в строительстве, в быту и, конечно, в искусстве. На дереве писали иконы, а затем и светские картины, из дерева строили дома, делали домашнюю утварь и мебель, использовали в качестве отделки и декора. Практически невозможно найти такой народ, в культуре которого не использовалось бы дерево, и у каждого народа есть свои излюбленные породы, и свои способы работы с этим благодатным материалом. Сегодня дерево не теряет своих позиций. Его ценят за красоту, экологичность, возможность разнообразной обработки.

В поисках выразительности, современные художники активно экспериментируют с различными материалами, то начиная работать с новыми, нетрадиционными для искусства, носителями, то возвращаясь к традиционным, находя в них не просто материал, но и материальный носитель культурной традиции. И дерево занимает здесь одну из ведущих позиций. Обращаясь к дереву, художники видят в нем материал, обладающий самостоятельными выразительными свойствами, который придает особое звучание произведениям, в которых будет использовано. Современные художники отдают ему дань как материалу, и как элементу художественного языка. Мы не будем говорить об огромном пласте искусства, где традиции использования и обработки дерева тщательно сохраняются и развиваются, о народных мастерах и промыслах. В данном случае основной объект нашего интереса это произведения художников, работающих в изобразительном искусстве и различных актуальных направлениях контемпорари арт. Конечно, невозможно рассмотреть всех авторов, которые, так или иначе, работают с деревом, и это также не является нашей задачей. Между тем представляется интересным и важным проанализировать изобразительные и художественные возможности дерева, на которых строят свои произведения современные авторы.

Очень интересный пример работы с деревом это проект петербургского художника Алексея Парыгина «Постурбанизм». Этот масштабный проект, над которым автор работает более десяти лет, включает в себя деревянные объекты, графику, обработанные фотографии, перформансы и инсталляции.



Рис. 1. А. Парыгин. Постурбанизм. Деревянные объекты и скульптуры. Дерево, резьба, тонирование. Собственность автора

В основе проекта лежала идея о необходимости поисков собственной самоидентификации, которая, по мнению художника, стала настоящей необходимостью для современного человека. В своем проекте он опирается на философскую традицию, согласно которой техногенная урбанистическая среда, в которой долгое время существует современная западная цивилизация, исчерпала себя в качестве источника для развития и полноценной жизни человека. Это неизбежно приводит к мысли о необходимости естественного существования. Однако для А. Парыгина, художника-мыслителя, склонного к созерцательному мировосприятию, невозможна идея простого отказа от цивилизации и возвращения к природе. Он предлагает художественными средствами исследовать метафизический смысл бытия, чтобы затем, уменьшая энтропию реальности, вернуть себе ощущение полноты существования. Существование человека в определенной природной и социальной среде, их влияние на человеческую ментальность – это поле эстетических исследований художника.

Проект начался с деревянных масок и скульптурных объектов, которые и положили начало художественной реализации разрабатываемых мастером идей.



Рис. 2. Парыгин А. Доска – Знак 4, 2010. Сосна, тонирование, резьба. Собственность автора. (Из проекта «Постурбанизм»)

Маска – один из древнейших культурных артефактов, известных с архаических времен. Это также один из самых универсальных инструментов

культуры, встречающийся во всех цивилизациях, в том числе и в современной жизни. Сама по себе маска несет глубокий философский смысл. Маска, личина, откуда потом мы перейдем к личности, скрывает и раскрывает природу человека. При этом маски с древних времен наделялись особой сверхъестественной силой: они могли иметь охранительный смысл, нести благо и разрушение, позволяли человеку выходить за границы реальности, скрывали и раскрывали, в зависимости от самой маски, человеческую сущность. Все это нашло отражение в творческих исканиях А. Парыгина.



Рис. 3. Парыгин А. Маска 5 (большая) в процессе работы, 2010.
Сосна, резьба, тонирование. (Из проекта «Постурбанизм»)

Художник создает простые и лаконичные деревянные формы, вырезая их из цельного куска дерева, и прорезая, как это свойственно маскам, элементы лица: глаза, рот и т.п. Он использует местные породы дерева, в первую очередь это сосна, иногда можжевельник. Режет по большей части вручную, штихелями для линогравюры. Из электроинструментов использует дрель для засверливания и электрический лобзик, что дает возможность получать мягкие округлые формы. Художник предпочитает работать с деревом на природе, под открытым небом. Практически все маски и деревянные скульптурные объекты сделаны в мастерской на даче художника в поселке Кирилловское на Карельском перешейке.

Вырезанные формы покрываются резным орнаментом. Тонирует и расписывает дерево художник акриловыми красками и темперой.



Рис. 4. А. Парыгин. Постурбанизм. Синяя маска. 2010.
Дерево, тонирование, резьба. Собственность автора

Покрытые орнаментом маски, созданные художником, увлекают сознание зрителя в глубины его личности, в сферу коллективного и личного

бессознательного. При этом маски мастера не являются стилизацией и не имитируют некие имеющиеся в культуре модели. Это самостоятельные художественные объекты, имеющие отчетливо выраженную архетипическую сущность. Работая над своими масками, художник предлагает современному человеку, и прежде всего самому себе, снять с себя привычные одежды урбанистической культуры, «надеть» нечто иное, почувствовать себя в открытом пространстве природы или культуры, и, ощутив себя его частью, определить степень органичности и самодостаточности существования в той или иной среде.

Естественность, природность самого материала, из которого сделаны маски, способствует преобразению человека, ведет к открытой телесности, когда человек получает возможность органичного взаимодействия с природной средой. Скрываясь за маской, художник заостряет смысл в пластической форме, перемещаясь в пространство символических образов и смыслов. Маска скрывает привычное и раскрывает экзистенцию человека. Маски и скульптурные объекты, созданные художником, живут как самостоятельные произведения, но их существование в рамках проекта «Постурбанизм» этим не ограничивается.

Развитие художественной идеи связано с жизнью масок как самостоятельных предметных сущностей. Художник осуществляет серию инсталляций, которая позволяет углубиться в образ, лучше понять и прочувствовать художественную концепцию. Он помещает маски в природные или городские пейзажи, на крыши домов, в вагоны метро, они появляются в лесу на фоне горящего костра. При этом маска, как реальный предмет, скрывает за собой обнаженную человеческую фигуру. Обнажение тела, освобождение его от одежд цивилизации и одновременно сокрытие за символическими и даже магическими образами, органично вписывающимися в природное пространство, что подчеркивается их деревянной основой, или же заставляет остановиться в недоумении в пространстве городской среды. Все это вместе приобретает значение нового ритуала.

В этом ритуале, раскрывающем человеческую сущность, художник видит своеобразный обряд очищения и постижения нового смысла. Маска, как это традиционно бывает, становится здесь центральным элементом. Знакомость образов, ритуализация действия, приводят к четкому раскрытию через обнажение тела экзистенции человеческой личности. Обнаженная фигура, почти закрытая маской, статичная поза, тоже по сути, знаковая, все это вместе производит впечатление некоего послания, голоса, к которому необходимо прислушаться. Человек предстает как своего рода языческое божество, порождение природной стихии. Отсюда разная интонация в звучании мужских и женских фигур, переданных через маски.

Но это еще не конец творческого процесса. Помещая держащего маску человека в ту или иную среду, художник фотографирует объект, затем на фотографию вновь наносится орнамент или какие-то графические линии и вес это еще раз пропускается через объектив. Таким образом, ху-

дожник достигает максимального обобщения и предельной знаковости изображения.



Рис. 5. А. Парыгин. Постурбанизм. Маска. Фотопечать

В своем проекте А. Парыгин обращается к дереву как к естественному природному материалу, пластичному и послушному человеку. При этом, преобразенное культурно значимой формой, оно приобретает и надприродный смысл, привнося в произведения художника символический смысл и становясь своего рода культурным кодом. Это делает работу художника особенно интересной.

Посмотрим теперь на использование дерева в актуальном и активно развивающемся сегодня направлении современного искусства – «книге художника». Для этого направления характерно использование нетрадиционных для книги носителей, поиски новых выразительных средств и формирование художественного языка на стыке изображения, смысла и работы самого материала, на котором выполнено произведение. Можно выделить целый ряд работ в рамках книги художника, в которых использовано дерево. Остановимся на некоторых из них подробнее.

Виктору Гоппе, московскому художнику, принадлежит книга-объект «В больницах». Автор текста И. Холин. Книга создана в единственном экземпляре и представляет собой дубовый футляр, в котором помещены девять березовых кубиков, на которых, в технике выжигания, нанесены текст и изобразительные элементы. На внутренней стороне крышки футляра художник размещает выходные данные книги. В результате получается книжный объект, с аллюзией на детскую игру, кубики, которые можно играть перетасовывать. При этом игра эта оказывается совсем не детской по содержанию: о болезни и неизбежности смерти. И, как результат, множественность смыслов, которую порождает произведение В. Гоппе: жизнь, которая подобна игре, и которая обрывается так же просто, как захлопывается ящик, возможно гроб, кубики, которые можно поменять местами, но от этого не измениться суть. Все это зритель может прочесть через образный ряд книги-объекта. Дерево, с его открытой, необработанной фактурой, подчеркивает живую жизнь, а техника выжигания, которую использует художник, усиливает непреходя-

щую значимость написанного и при этом символизирует следы от событий в жизни, да и от самой жизни человека.

Игорь Иогансон, также активно работающий в книге художника, выполнил ряд книжных объектов в технике резьбы по дереву. Это уникалы, в которых все, от идеи и текста, до исполнения, выполнено художником. Одна их книг-объектов носит название «Собачий Холод». Текст здесь минималистически – точный: «Лаёт. Кость грызет». Размер книги 22,8x19,6, приближается к формату, известному как европейский квадрат. Другая книга-объект «У самого входа в рай», выполнена в той же технике, отличаясь лишь вытянутым по горизонтали размером (16,5 x 25,5). Книги представляют собой две деревянные доски, которые соединены металлическими петлями. Текст вырезан стамеской и своей простотой и лаконичностью, вписанностью в прорисованные линии, направлен на создание точного и емкого художественного образа, где понимание произведения возникает на стыке игры фактуры и образа деревянного носителя и прорезанных букв, почти детских, и от этого более значимых.

Оригинально использует деревянную фанеру в своей книге «Складень (Пушкин)» художник Владимир Козин. Эта книга-уникат, весом в 3 килограмма, выполнена в смешанной технике и содержит пять разворотов. Из фанеры художник сделал своеобразный переплет, на лицевой стороне которого вырезан контур лица Пушкина, в просвете мы видим репродукцию с известного портрета О. Кипренского.



Рис. 6. В. Козин. «Складень (Пушкин)». (С сайта «Балтийской биеннале искусства книги»)

Реалистичность образов здесь соединяется с символической традицией: Пушкин своеобразная икона русской поэзии, отсюда переключки книги со складнем, к которой, как показывает нам художник, еще нужно приблизиться, перелистывая страницы книги. Надо отметить, что предложенная художником трактовка образа книги выглядит неожиданно и от этого еще более впечатляюще. Налет легкой иронии и глубина мысли создают яркий законченный образ, деревянная обложка усиливает впечатление и символическое звучание произведения.

Нельзя не сказать о книгах, выполненных на деревянных носителях, созданных одним из классиков отечественной книги художника Михаилом Погарским. Ему принадлежит книга-объект, в двух томах, «Механизмы времени».



Рис. 7. М. Погарский. Механизмы времени. Яблоневые срезы, гравировки по меди, часовые механизмы (с сайта художника)

Это также своего рода уникат: книга представлена в двух неидентичных экземплярах, в которых художник использует настоящие яблоневые срезы, соединенные латунными петлями, на которых закреплены различными медные детали механических часов. Деревянные срезы выступают здесь неповторимым основанием для разворачивания измеряемого человеческого времени. «Скрытые пружины вечности», – так поэтично обозначил это М. Погарский. Художнику удалось внести ощущение движения в неподвижный книжный объект за счет пластики деревянных страниц, которые через механику переходят в доступное нашему пониманию время: часы, дни, секунды. Работа, безусловно, носит концептуальный характер, но нельзя не отметить, что красота и выразительность дерева придают ей особое очарование.

И еще на одной работе, созданной в направлении «книга художника» хочется остановиться. Это работа Марины Спивак и Александра Позина «Энциклопедия раскола русской церкви в 17 веке, с иллюстрациями».



Рис. 8. М. Спивак, А. Позин. Энциклопедия русского раскола (с сайта «Балтийской биеннале искусства книги»)

Это монументальная книга-объект, созданная в 2 экземплярах, состоит из собственно книги и деревянного, с металлическими деталями, футляра весом 6 кг. Собственно книга-объект представляет собой дере-

вянную основу из струганной доски, в которой можно увидеть в первую очередь складень, в который включены еще 4 трехчастных складня, при этом символически образ отсылает к устойчивой крестово-купольной церковной конструкции. За одним из складней открывается книжный блок (26 страниц) содержащий фактографическую историю раскола, его основные события и 9 иллюстраций, выполненных темперой на картоне. В качестве элементов оформления использованы металлические пластины, металлические скобы, защелки, замки. Все это усиливает ощущение реальности и сопричастности историческим событиям.

Простота и монументальность, на которые во многом работает простая деревянная доска, эти два эпитета, пожалуй, наиболее точно передают впечатление от этого произведения. Монументальность усиливается футляром, сделанного в виде треугольного деревянного ящика с металлическими накладками. Простота – праведность – вера, – об этом повествует книга в первую очередь, как собственно и должно быть в книге художника, через законченный художественный образ. И еще ощущение трагизма, которым пропитана отечественная история в целом. Эта работа рождает множество ассоциаций: церкви, избы, закрытости, сожжения деревянных старообрядческих скитов. И, еще раз подчеркнем, дерево здесь становится одним из основных элементов художественного языка: естество и истина против политического действия.

Остановимся на другом направлении в творчестве современных художников – ювелирном искусстве. Дерево не относится к традиционным ювелирным материалам, однако современные художники-ювелиры любят его за красоту, разнообразные текстуры, богатую палитру цветов. К тому же дерево выгодно контрастирует с золотом и серебром, подчеркивает красоту камней. Можно сказать, что возвращаются те времена, когда редкие породы древесины, как например венге или эбеновое дерево, ценились на вес золота. Помимо этих, чисто художественных преимуществ, интерес к дереву как ювелирному материалу связан с его экологичностью и возможностью заменить традиционные ювелирные металлы и сплавы, которые у многих наших современников могут вызывать аллергию. Ювелирные изделия из дерева сегодня это модный тренд, который из Европы постепенно добрался и до России.

В Петербурге несколько ярких представителей современного ювелирного искусства увлеклись деревянной ювелирной пластикой. Среди них Олег Тихомиров, Анна Терещенкова, Владимир Дубровский, Владимир Шестаков и др. Несколько лет назад они организовали проект GOODWOOD, выставки которого прошли в России и за рубежом. Работа с деревом для авторов проекта началась с того, что они использовали кусочки паркета из ценных пород дерева, но постепенно эта работа оформилась в одно из направлений в творчестве каждого из авторов. Хочется особо подчеркнуть, что авторы называют себя не просто ювелирами, а именно художниками. Действительно, в их работах присутствует живо-

писность, которая проявляется в особом подходе к сочетанию пород и фактур, скульптурность связанная с выверенностью и многомерностью формы, дизайнерский взгляд, связанный с функциональностью изделия. К этому можно добавить «инженерный» подход, связанный с использованием различных технологий. И все это держится на хорошем знании истории искусств и даже этнографических артефактов.

Современные художники-ювелиры следуют духу дерева, активно используют его природные достоинства: цвет, фактуру, ритм рисунка, плотность. Они во многом идут от особенностей материала. Для мастеров не только каждая порода дерева, но и каждый срез, неповторимы и индивидуальны. Шелковистость и твердость эбенового дерева, выразительность состаренного дуба, легкость древесины груши, благородство лесного ореха, все это надо раскрыть, вписав в композицию ювелирного изделия. А каждый срез неповторим, как отпечаток пальца. Именно поэтому дерево становится идеальным материалом для выражения человеческой индивидуальности, без чего ювелирное искусство в принципе не возможно.

Каждый художник имеет свой авторский стиль и использует разнообразные технологии работы с материалом. Олег Тихомиров создает яркие образы, оригинально соединяя разнообразные материалы, создавая необычные конструкции. Он использует свои авторские технологии. Необычность и красота его работ вызывают восторг у зрителей. Так, например, серия работ художника «Притяжение» построена на взаимодействии больших и малых форм, на притяжении, возникающем между благородным бордовым цветом древесины амаранта и бледно-зеленым празеолитом.



Рис. 9. Тихомиров О. Из серии «Притяжение», кольцо и брошь.
Серебро, древесина амаранта, празеолит

В целом ряде своих работ художник использует технологию искусственного старения древесины. С помощью пескоструйного аппарата из массива дерева удаляются мягкие волокна, в результате чего образуется рельеф, характерный для старого дерева. Поверх таких фактур художник часто наносит золочение, получая очень необычные произведения.



Рис. 10. Тихомиров О. Кольцо. Серебро, хризолит, состаренный дуб, позолота

В зависимости от используемого материала можно получать различные фактуры. Так, ореховая скорлупа в качестве абразивного материала снимает очень тонкий слой, более жесткие абразивы создают более глубокие текстуры. Художник также использует технологию старения с помощью различных химических веществ, например, железного купороса. В этом случае изменяется не фактура, а тон древесного среза. Технологии старения использовались О. Тихомировым в сериях работ «Японский сад» и «Утраченный рай».

В «Испанской серии» Анны Терещенковой художественные эффекты создаются через взаимодействие бархатистой фактуры резного эбенового дерева аметистами и розовым кварцем.



Рис. 11. Терещенко А. Серьги из «Испанской серии». Эбеновое дерево, лазерная резка, аметист

Страсть и роскошь присутствуют в этой работе художницы. Она отсылает нас к благородному черному испанскому кружеву и любви и страсти, которыми наполнены испанское искусство и жизнь. В работах художницы архаичность дерева сочетается с ультрасовременными технологиями. Она использует лазерную резку на тонких эбеновых пластинах. И результат неповторимая кружевная фактура дерева, делающая работу притягательно-красивой.

Художники Вл. Дубровский и Вл. Шестаков строят свои работы на взаимодействии дерева и камня. В. Дубровский создал серию украшений из черного дерева с австралийскими опалами, огненно вспыхивающими на черной поверхности. В. Шестаков автор изящных геометрических

украшений с жемчугом. Он играет на разнице фактур и простоте геометрических форм, которые выглядят очень современно.



Рис. 12. Шестаков В. Кольцо на два пальца. Эбеновое дерево, серебро, жемчуг

В целом работы петербургских художников-ювелиров отличает индивидуальность прочтения каждого нового сочетания дерева с металлом или камнем, они раскрывают пластические и декоративные возможности этого материала, который способен подчеркнуть индивидуальность каждого, кто будет их носить.

Подводя итоги нашего краткого обзора тех способов использования дерева, которые представлены в творчестве современных художников, следует сказать, что этот любимый человечеством материал и сегодня востребован так же, как и в прошедшие времена. Авторы, работающие с ним, открывают все новые и новые грани этого прекрасного материала, и еще немало художественных открытий, связанных с деревом, ждут нас впереди.

Литература:

1. Иогансон, И. Собачий холод. – М., 2011 – Уникат.- 22,8x19,6
2. Иогансон, И. У самого входа в рай. – М., 2011. – Уникат. – 16,5x25,5
3. Козин, В. Складень (Пушкин). – Спб., 1998-99. – Уникат, 50x40
4. Погарский, М. Механизмы времени: Книга-объект в 2-х неидентичных экземплярах. – Красногорск: Издательство М. Погарского, 1999. – 14,0x10,0x6,0
5. Свивак, М., Позин, А. Энциклопедия раскола русской церкви в 17 веке с иллюстрациями/ На рус. и англ. языках. – Коломьяги, 2000 – 2 экземпляра. -17,5x20,5 (футляр 51,0x28,0x31,2).
6. Холин, И. В больницах/ художник В. Гоппе. – М., 2001.- Уникат. – 19,0x19,0x6,5

Композиция художественного дерева

Р.М. Фаткуллин, Д.Р. Фаткуллина

Статья посвящена творческому процессу создания уникальных композиций декоративно-прикладного искусства из дерева. В ней уделяется внимание специфике и особенностям композиции самого изделия, лаконизма формы, соотношения общих законов изобразительного искусства и декоративно-прикладных станковых произведений, вопросы свойств материала, его декора, цвета и формы. Рассматриваются проблемы графического поиска композиции, картона, декоративных средств выразительности, а также сохранения единого стиля в творчестве.

Авторами поднимаются вопросы создания тематических серий, тесной связи формы произведения с содержанием, этнографической и духовной цельности, особенности эстетического феномена формы.

Ключевые слова: деревянные композиции, композиции декоративно-прикладного искусства, материалы, декор, цвет, форма, декоративная техника, эскиз

Wood art composition

R.M. Fatkullin, D.R. Fatkullina

The article “Wood art composition” by Fatkullin R.M. and Fatkullina D.R. is devoted to the creative process of creating of unique wooden compositions of decorative and applied arts. The article focuses on the specificity of the composition of the wooden article, the laconism of the form, the correlation of the general principles of fine arts and the decorative and applied machine-based works, the properties of a material and its decor, color and form. The article discusses problems of the graphic searching for a composition, a sketch, decorative techniques of expressiveness and problems of the preservation of the unified style in the works.

The authors raise questions regarding the creation of thematic series, the close connection between the work and the content, the ethnographic and spiritual wholeness and the feature of the aesthetic phenomenon of the form.

Keywords: wooden compositions, compositions of decorative and applied arts, material, decor, color, form, decorative techniques, a sketch.

Человек в своей повседневной жизни постоянно соприкасается с деревом – с живым на лоне природы, либо с теми или иными изделиями, созданными из дерева. Дерево является тем материалом, который защищает, греет, помогает и радует человека в быту. В качестве поделочного материала дереву нет альтернативы: его физические и эстетические качества привлекают человека на протяжении многих веков.

В среде обитания, созданной человеком, важное место отводится изделиям из дерева. Многовековая практика обработки дерева позволила накопить большой опыт работы с этим материалом, изучить все его свойства и выразительные возможности. Так постепенно сложились определенные традиции работы с деревом в зависимости от природно-климатических условий и образа жизни и деятельности человека.

Принцип сочетания полезного и красивого в изделиях материальной культуры привёл к появлению неповторимых школ работы с деревом, возникли уникальные центры художественной обработки дерева. Но каждая эпоха рождала новые формы и образы изделий, совершенствовались приемы и технологии работы с деревом. За последнее столетие новые материалы стали активно вытеснять дерево из сферы строительства и быта. Дерево все больше становится художественно-декоративным материалом, обретая новые образные формы и функции.

В данной статье авторы, не ставят задачу подачи энциклопедических знаний по работе с деревом, а хотят познакомить интересующихся людей с современным уровнем народного и профессионального искусства, уделить больше внимания не столько самому процессу изготовления художественного произведения, а творческому процессу создания специфических (авторских, уникальных, своеобразных) композиций декоративно-прикладных произведений из этого прекрасного материала.

В наше время проблемы формирования материальной среды, окружающей человека, привлекают к себе внимание все более широких масс населения. Едва ли найдется человек, которого не интересовали бы, например, вопросы, связанные с жильем, красивыми и практичными предметами быта. Нашему поколению более по душе изделия материальной культуры, имеющие современную форму, но это не значит, что исчезает интерес к старинным образцам изделий, созданным предшествующими поколениями людей. Люди, интересующиеся вопросами материальной и художественной культуры, не могут обойтись без познаний в области истории создания изделий из дерева, стиливых форм прошедших эпох.

Как правило, изделия из дерева, наряду с задачами утилитарного характера обладают эстетическими качествами и предназначены для украшения жилищ, архитектурных сооружений, среды обитания. Любая работа в дереве начинается с композиционного решения изображения на листе бумаги.

Композиция в переводе с латинского языка означает «составлять, сочинять». Слово «компоновка» означает составление целого из отдельных частей. В художественном творчестве слово «композиция» имеет более широкое смысловое значение.

Разделение понятий «компоновка» и «композиция» носит весьма условный характер, так как одно незаметно переходит в другое, сливаясь в процессе работы над изделием. Термин «композиция» употребляется в различных сферах и областях искусства: в музыке, кино, театре, балете, литературе, во всех видах изобразительного искусства и архитектуре. В творческом понима-

нии «композиция» – это общий художественный замысел, структура произведения искусства, наиболее полно выражающая его идею.

Композиция – это система правил и приемов взаимного расположения в единое гармоническое целое.

Для овладения искусством композиции требуется развитие художественного видения, чутья. Благодаря природному свойству, человеческому глазу присуще видеть и воспринимать окружающий нас мир в пропорциях и соразмерностях, т.е. сама природа позаботилась, положила в основу нашего зрения великолепные качества, позволяющие определять прекрасные пропорции. Выразительные композиции – это наличие гармоничности, т.е. такого качества художественных произведений, при котором глаз не ощущает несоответствия размеров частей и целого, а сочетания цветов и контрастов не раздражают глаз.

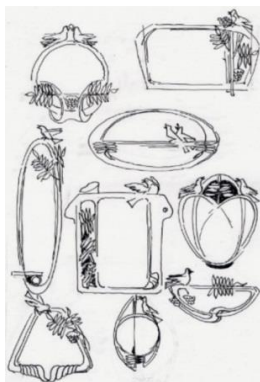
Общие композиционные законы изобразительного искусства в полной мере действуют и в художественной обработке дерева, с учетом специфики материала и особенностей композиции изделий.

Главная особенность произведений декоративно-прикладного искусства в том, что они имеют прикладной характер. В отличие от станковых произведений, изделия декоративно-прикладного искусства ни в коей мере не утрачивают связи с утилитарной функцией и полностью выявляют свое художественно-образное содержание лишь во взаимодействии с окружающей обстановкой.

Материал откладывает отпечаток и на композицию. В нее часто включаются орнамент или стилизованный рисунок объектов окружающей действительности, нередко, в упрощенном, плоскостном, схематичном виде.

Итак, особенность композиции в декоративно-прикладном искусстве заключается в органической связи свойств материала, назначении предмета, его декора и формы. Форму, текстуру, цвет, фактуру деревянных изделий в полной мере можно назвать факторами, влияющими на композиционное решение.

Примером фронтальной композиции, хотим привести изготовление декоративной резной рамы для зеркала. В этом случае поиск образа декоративной рамы начинаем с многочисленных поисковых эскизов на заданную тему. Допустим, мы задумали выполнить композицию под девизом «Рябина». (Илл. 1).



Илл. 1. Различные варианты композиции декоративной рамы для зеркала «Рябина»

Рама для зеркала – утилитарное изделие. Мы сразу должны определить размер и форму рамы с учетом места привязки и общего стиля интерьера.

По мере нахождения окончательной формы и декора приступаем к исполнению картона. В картоне мы изображаем достаточно стилизованный рисунок образа рябины. Самым характерным в рябиновом дереве являются ее ритмические, симметричные листья и плоды. Дополнительным изобразительным мотивом являются изображения птиц, включенных в ритмическую структуру декоративной поверхности композиции. (Илл. 2).



Илл. 2. Картон композиции «Рябина»

Композиция размещается в овальную форму рамы, имеющей пластические и линейные связи валютов и декоративные обвязки в нижней и верхних частях рамы. Композиция в декоративной структуре цельная, уравновешенная, симметричная. Из средств композиции используется контраст размеров деталей и фактуры поверхностей. После выполнения картона, необходимо подготовить склеенную цельную доску, перевести рисунок под копирку, пропилить лобзиком внешние и внутренние контуры рамы.

Затем приступаем к исполнению резьбы. В этой фронтальной композиции резьба рельефная, имеющая различную глубину. Это типичная динамичная рельефная резная композиция с растительным мотивом.

По завершении резьбы нужно решить, сохранить естественный цвет дерева (липы) или тонировать. На этот раз сохраним цвет дерева с ее зашлифованными сучками; далее шлифуем и покрываем защитным восковым покрытием. На обратной стороне рамы выбираем паз под толщину стекла или зеркала, делаем из фанеры или ДВП крышку и собираем изделие. Остается сделать крючки, подвесной шнур и декоративное настенное зеркало готово (Илл. 3).



Илл. 3. Готовое изделие. Декоративная рама для зеркала «Рябина»

Любой мастер, работающий в дереве, после освоения азов резного ремесла рано или поздно приходит к мысли о создании авторских вещей в своей манере, стиле, одним словом в собственном образно-пластическом языке. Обычно это очень долгий путь поисков и экспериментов. Ведь новое создается, базируется на имеющемся опыте мастеров предшествующих поколений. А опыт-то у мастеров во всем мире громадный. Общение людей разных культур и регионов плодотворно сказывается на практике творцов нового, до этого неизвестного. Вспомним влияние искусства Ближнего Востока, Китая, Японии на творчество многих художников Европы и России. То же самое происходит в обратном направлении.

Исходя из собственного опыта, Рустям Фаткуллин предлагает рассмотреть развитие композиции, уникального, нетрадиционного пластического языка работы в дереве. Иллюстративный зрительный ряд показывает приверженность автора работе с зеркалами в сочетании с деревом. Одно дело иметь дело с сырьем, т.е. зеркальным стеклом, феноменом зеркального отражения, другое дело как на собственной практике сделать оправу этому зеркальному стеклу. Как мы уже отметили, зеркало, как прикладное изделие – является частью оформления интерьера. А какой частью художественного облика интерьера станет ваше зеркало, зависит от задач и художественной концепции автора. Декоративное зеркало может быть очень скромным приложением к гарнитуру мебели, но может быть главным эмоциональным и декоративно-образным акцентом всего интерьера. Нужно учитывать и то, что утилитарно зеркала изготавливаются в разных вариантах – настенные, напольные, настольные, ручные индивидуальные и потолочные.

Исходя из всего этого, в каждом случае мастеру приходится искать именно ту функциональную и художественную форму, которая нужна в данном случае.

Многие мастера работают сериями. Это, наверное, та форма, в которой на образ можно взглянуть с разных сторон, в различных пластических и композиционных воплощениях. Зрительный ряд всех композиций, объединенных одной темой, идеей помогает создать более полный значительный образ. Рустям Фаткуллин начиная работать с деревом исключительно как с прикладным материалом, в процессе создания своих уникальных композиций пришел к работе целыми сериями, в которых зеркало теперь является составной частью всей композиции.

Приведем пример основных тематических серий, работа над которыми ведется на протяжении многих лет.

Серия работ «Посвящение Нурееву».

Рождению этой серии предшествовал период сбора информации. Величайший танцор XX века начинал свою танцевальную карьеру в нашем (Башкирском) театре оперы и балета. Даже та скучная, но ставшая уже мифом, информация как-то подтолкнула и вдохновила на создание композиций посвященных искусству хореографии. Стиль работы автора в дереве того периода, каким-то образом должен был помочь раскрыть задуманные образы танца. Затем появился определенный иконографический (историографический) материал о Рудольфе, начали показывать фильмы с его участием. Так возникли первые композиции, проникнутые духом классического танца. (Илл. 4).



Илл. 4. Композиционные поиски

Одной из работ серии, является композиция под названием «Школа», которая передает образную среду хореографической школы. Это не только эпизод репетиции, это визуальный образ классического танца вообще. (Илл. 5).

«Кариатиды» еще одна композиция, способствующая раскрытию многогранного образа танцора. Групповая фигуративная композиция, стоящая в определенном ритмическом порядке: кариатида-кратер, кариатида-капитель, кариатида-амфора – это олицетворение той классической цивилизации каковым являлся для Рудольфа Нуреева город Ленинград. Специалисты воспитывают не только преподаватели-профессионалы, но и сама культурная среда. (Илл. 6).



Илл.05. Школа 108x64x5см, хвоя, тонирование, лак, зеркало, 1996



Илл.06. Кариатиды (3шт.) 120x33x5см, хвоя, тонирование, лак, зеркало, 1997

Композиция «Бег». Это образ того прыжка, который совершил Р. Нуреев, оставшись на Западе.

Бесконечные репетиции, тренировки до изнеможения, воплощены в композиции «Растяжка». Затем идут композиции «Миниатюра», «Взлет», «Поддержка», «Поклонник» и другие. «Парный полет» – это парение, полет, триумф, успех. (Илл. 7.)



Илл. 7. Парный полет, 130x62x5см, хвоя, лак, 1997

Серия завершается композицией «Усталость». Эта композиция не означает конца карьеры или даже жизни, это пауза перед новой жизнью образа легенды в памяти страны, куда он снова вернулся. (Илл. 8).



Илл. 8. Усталость, 114x58x5см, хвоя, тонирование, вошение, 1996

Не будем детально рассматривать каждую композицию, читатель сам проанализирует их подробно. Тем более что серия состоит из двадцати одной работы. По задумке, каждая работа должна раскрывать, отражать определенную грань образа танцора классического балета.

Серия «Мир Тукая». Вопросы духовного освоения творчества Г. Тукая в татарском мире являются центральными, не подверженными времени.

Его поэтические произведения, мысли, идеи, философию не так просто переплавлять в художественные образы, в декоративные станковые вещи в деревянном исполнении.

Довольно сложно пошагово описать работу над каждой композицией серии с первоначального замысла и до окончательного воплощения. Поэтому мы даем возможность зрителю самому внимательно проследить этот путь по представленным иллюстрациям.



Илл. 9. Стихи, 115x48x5 см,
липа, зеркало, 1998



Илл. 10. Су анасы (Водяная)
114x48x5см, хвоя, лак, зеркало, 1998



Илл. 11. Хлеб (Кырлай) 81x69x5см, хвоя, тонирование, лак, 1997



Илл. 12. Шурале
140х31х8 см,
ольха, лак, зеркало,
2004



Илл. 13. Кисекбаш 85х70х5см,
хвоя, лак, 1998



Илл. 14. Хазрат
210х38х12 см,
сосна, 1999



Илл. 15. Пар ат (Мир Тукая), 116х72х5 см, липа, лак, 1998

Круглая деревянная скульптура всегда считалась пространственной. Главным критерием здесь выступает трехмерность скульптурного изделия. Камерная, станковая и монументальные виды скульптуры иногда имеют приставку – декоративная. Декоративными могут быть круглые формы, рельефные и ажурные. Рассмотрим несколько примеров декоративной станковой деревянной скульптуры.

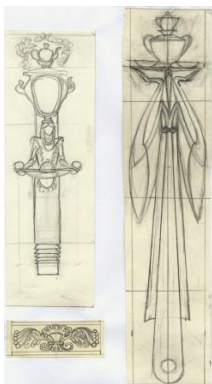


Илл. 16. Весенние ветры (Посвящение Джалило) 96x84x16см, ольха, лак, 2003

«Девушка с самоваром». Этот образ создавался разными скульпторами неоднократно. Данная скульптура всем своим образно-пластическим обликом резко отличается от традиционных.

Строгая вертикаль, симметричность и уравновешенность делают скульптуру монументальной, строгой и грациозной. Сильно стилизованная фигура по вертикали имеет свои ритмы. Начиная снизу можно заметить четкое обозначение массы накидки, далее согнутые руки с нависающими рукавами пластически материализуют фигуру и одежду, уровень конической головы и согнутых кистей рук подводят взгляд к очерченной горизонтали. Эта горизонтальная плоскость и есть тот поднос, на котором стоят самовар и чашки. Вертикаль туловища тоже очень строго подчеркивается линиями бортов накидки и силуэтом фигуры по всей высоте.

Прорезной и объемные акценты делают верхнюю часть скульптуры пластически богатой и предметно узнаваемой. Эта скульптура, в отличие от традиционных круглых скульптур, с обратной стороны изображает не спину девушки, а такой же фасад, как и спереди. Хорошая сферическая обработка объемов самовара и чашек, делает их осязаемо объемными и убедительными. А светлый тон – натуральный цвет сосны соответствует светлomu, солнечному образу героини. Илл. 17–18.



Илл. 17. Поиски композиции
«Девушка с самоваром»



Илл. 18. Девушка с самоваром
177x26x12 см, хвоя, лак, 2001



Илл. 19. Тенгри (Мир Тукая)
240x44x20см, хвоя, тониование,
лак, 2005



Илл. 20. Мокамай (Детство)
134x42x15см, хвоя, тонирование, лак,
2000

К малым формам в дереве относятся многие вещи – это и разделочные доски, декоративные резные шкатулки различных форм, декоративные блюда и подносы, декоративные настенные или настольные часы, декоративные настенные и настольные зеркала, различного рода солонки, деревянные резные ложки, вазы и просто малая скульптура с анималистическим изображением, образами флоры и фауны, сюжетными композициями и различного рода человеческие фигуры в разнообразных образах.

Так как автор особую слабость питает к различного рода декоративным зеркальным рамам, рассмотрим несколько примеров из этой серии.

Темами композиций иногда выступают совершенно неожиданные источники. Например, впечатления от произведений писателя романтика-

фантаста А. Грина, стали основой двух композиций «Ассоль» по мотивам «Алых парусов» и «Бегущая по волнам»

«Бегущая по волнам» решается совсем в другом пластическом языке. Это образ мифической девушки, образ ветра, волны и просто идеальной пластической красоты. Фигура находится внутри овальной вертикальной рамы с ритмическими выходами деталей за пределы овала. Эта необузданная, романтическая стихия моря зрительно очень динамична и одновременно гармонична. Зеркальная поверхность олицетворяет водную стихию. Ровное мерцание натурального цвета ольхи делает вещь благородной и ценной. Илл. 21.

Композиция «На Белой». Композиция строго вертикальная. Вертикальные линии рамы зеркала наверху завершаются наплывным полукругом. Там же сбоку маленький шарообразный элемент – солнце. В нижней части между вертикалями размещена фигура девушки с распущенными волосами. Фигура в трех местах физически соприкасается с линией рамы. Линия рамы внизу завершается заметным наплывом, напоминающим речную волну. Очень банальная ситуация здесь приобретает какой-то тонкий загадочно-романтический вид, создается определенное настроение. Отсутствие мелких деталей, обобщение, богатая древесная фактура и шлифовка делают вещь нюансно тонкой и хрупкой. Такое изящное вертикальное изделие может украсить любой интерьер. Илл. 22.



Илл. 21. Бегущая по волнам
60х33х4 см, ольха, лак, 2003



Илл. 22. На Белой 88х21х5 см, хвоя,
тониrowание, зеркало, 2001

Список литературы:

1. Фаткуллин Р.М., Фаткуллина Д.Р. Уфа: Вагант, 2009. 520 с.

**Концепция по сохранению деревянного зодчества
г. Козьмодемьянска
В.Л. Шерстнев**

В докладе отмечается большая роль музейного деятеля, краеведа Муравьева А.В. по сохранении объектов культурного наследия в Республике Марий Эл. Доклад затрагивает проблемы и предложения по сохранению деревянного зодчества в г. Козьмодемьянска Республики Марий Эл, как важного фактора, способствующего улучшению привлекательности г. Козьмодемьянска на Волжском туристическом маршруте.

Ключевые слова: деревянное зодчество, козьмодемьянская резьба, рабочие места, инвентаризация, музейное дело, гармония.

**The concept of preservation of wooden architecture of the town
Kozmodemyansk
V. L. Sherstnev**

The report notes the large role of the Museum activist, historian Muravyov A. V. for the preservation of objects of cultural heritage in the Republic of Mari El. The report addresses challenges and proposals for the conservation of wooden architecture in the town of Kozmodemyansk in the Mari El Republic, as an important factor contributing to the improvement of the attractiveness of the town Kozmodemyansk on the Volga tourist route.

Keywords: Wooden architecture, Kozmodemyansk carving, jobs, inventory, museology, harmony.

Большой вклад в сохранение культурного наследия города Козьмодемьянска принадлежит музейному деятелю Муравьеву Арнольду Валентиновичу. Он занимался сохранением каменного зодчества в том числе и памятниками православной культуры, издательскою деятельностью, музейным строительством. В 1995 году добился открытия Козьмодемьянского историко-архитектурного музея заповедника. В составе которого стали работать музей купеческого быта, музей сатиры и юмора) Благодаря его усилиям в Козьмодемьянска ежегодно стал проводится фестиваль сатиры и юмора «Бендериада».

Важное направление в его деятельности занимает работа по сохранению деревянного зодчества.

Начало деятельности по сохранению и популяризации деревянного зодчества в г. Козьмодемьянска Арнольдом Валентиновичем Муравьевым относится к 70-80-ым годам XX века. Об этом говорят его фотографии резных наличников хранящихся в фондах Художественно-исторического музея им. А.В.Григорьева. Различные буклеты с деревянным зодчеством были изданы музеем по инициативе Арнольда Валентиновича. Сейчас их

можно увидеть в музеях города, у жителей Марий Эл и в других регионах России и зарубежья.

В 2016 году Муравьев А.В. направил в адрес нашего музея свою концепцию по сохранению деревянного зодчества в г. Козьмодемьянске. Данное его обращение, мы считаем, необходимо ввести в научный оборот, как напутствие потомкам.

В частности он пишет: « Кризисное состояние культуры России недостаточность финансирования тяжело отразилась на положении малых исторических городов, к которым относятся и Козьмодемьянск Республики Марий Эл. Между тем эти города еще продолжают хранить хрупкие национальные традиции в своем архитектурно-художественном облике. Сохранить и возродить то, что еще не потеряно окончательно, передать материализованную память прошлого нашим потомкам – задача поистине многонационального масштаба. Город Козьмодемьянск богат старинными деревянными домами, изукрашенных великолепной резьбой.

Козьмодемьянская домовая резьба конца XIX и начала XX вв. вобрала в себя различные элементы ее, появившиеся в различных местах страны. Здесь и виноградные лозы, пришедшие с Украины, и древние солярные знаки в виде «лучистых кругов, как символ солнца, здесь и сандрики над окнами, появившиеся во времена нарышкинского барокко в каменном зодчестве и марийские обереги. Число элементов не так уж велико. Но композиционные варианты бесчисленны. Типичный козьмодемьянский доходный дом-это двухэтажное строение, иногда с цокольным каменным этажом. При каждом доме находились надворные постройки: сарай-каретник, одноэтажный или двухэтажный флигель. В виду плотности застройки дома отделялись брандмауэрами.

Широкому строительству деревянных домов с резьбой в г. Козьмодемьянске способствовало наличие на левом берегу Волги крупных лесных массивов и искусных плотников. До 1917 года у берегов Козьмодемьянска находилась лесная ярмарка. Древесина транспортировалась по Волге в виде плотов и белян. Объем оборотов ярмарки считался вторым в Европейской части России после Архангельской. Однако неумолимое время и нерадивые хозяева привели к исчезновению отдельных домов. Поэтому возникла необходимость в срочности изучения мастерства плотников и резчиков резьбы. Нужно выяснить корни этого явления в Республике Марий Эл. Какие технологии, материалы и инструменты использовались мастерами. Необходимо зафиксировать все элементы резьбы.

В настоящее время в городе Козьмодемьянске насчитывается более 50-и памятников истории и архитектуры, из них половина деревянного зодчества с общей площадью декоративной резьбы, примерно, 2020 кв.м.

Нужно срочно провести детальную инвентаризацию всех памятников деревянного зодчества и фиксацию всего уникального в его интерьере: фронтонов, причелин, карнизов, фризowych досок, очелья наличников, подоконных досок, пилястр и т.д.

Данная работа подразумевает следующие этапы и программу:

1. Изучение архивных и других материалов по исследуемому вопросу.
2. Фиксация декоративной резьбы и ее элементов (фотографирование, зарисовки, видеофрагменты)
3. Анализ полученных материалов и составление отчета.

Программа работ

1. Изучение архивных и других источников о мастерах, работавших в г. Козьмодемьянске в XVIII–XX веках.

2. Особенности технологии изготовления резьбы козьмодемьянскими мастерами.

3. Инструменты и материалы, применяемые при изготовлении резьбы.

4. Элементы резьбы

5. Марийские мотивы в резьбе.

6. Виды резьбы (скульптурная, моделированная накладная и пропиленная).

7. Фиксация декоративной резьбы и ее элементов на домах (чертежи, шаблоны, фотографии, зарисовки, видеофрагменты)

8. Анализ полученных материалов. Написание отчета.

Значимость проекта состоит в ее научной и практической ценности. Будут получены результаты, дающие возможность оценить особенности козьмодемьянской резьбы, использование в ее архитектонике марийских мотивов и сохранение ее в виде чертежей, шаблонов и т.д.

Практическое значение данного проекта имеет для малого исторического города, каким является Козьмодемьянск, социальную направленность. Последующая реставрация деревянного декора позволит обеспечить работой такой прослойки рабочей интеллигенции, как художников, резчиков резьбы, плотников и столяров.

Методы исследований: натурные обмеры и фотофиксация с последующим использованием сравнительных методов и анализом.

В результате будет получен необходимый материал для дальнейшего восстановления резьбы на старинных домах и использование на домах вновь строящихся.

Внимание А.В. Муравьева к необходимости сохранения и реставрации деревянного зодчества, весьма, актуально. Сегодня г. Козьмодемьянск благодаря резьбе выгодно отличается от других низовых городов на волжском туристическом маршруте. Но город для туристов может сохранить свою привлекательность на долгие годы, однозначно, при условии гармоничного сочетания в развитии музейного дела с работой по сохранению историко-архитектурного наследия в плане каменного и деревянного зодчества.

Народные художественные промыслы в современных условиях

Р.К. Саубанова

В статье раскрываются проблемы современного состояния декоративно-прикладного искусства и вопросы сохранения традиционных техник художественной обработки дерева.

Ключевые слова: дерево, резьба, традиции, промыслы, рисунок, живопись.

Народные художественные промыслы и ремесла Татарстана обладают мощным потенциалом, способствующим развитию культуры и социальной сферы народа, являются неотъемлемой частью национальной культуры. Республика Татарстан – один из немногих регионов, ведущих работу по сохранению и возрождению исторических традиций и стилевых особенностей развития народных художественных промыслов.

Современные художественные традиции развиваются на основе традиций декоративно-прикладного искусства. Основной функцией народных художественных промыслов является изготовление художественно-оформленных утилитарных предметов быта. К сожалению, в современных условиях развития экономики, художественные промыслы отошли от своей предметной основы, перешли к выпуску собственно декоративных изделий. Эта позиция проявилась в массовом изготовлении и распространении фабричных предметов быта, монотонность которых должна была бы облагораживаться изделиями промыслов, обладающих повышенными декоративными качествами. На практике это привело к тому, что наряду с безликими машинными предметами обихода, в нашем быту появилось множество художественного «мусора» – безделушек, ни о чем не говорящих сувениров, ни к чему не приложенных полудекоративных сувениров, полустанковых произведений. Это стало истинной проблемой культуры быта, с одной стороны, и проблемой промыслов – с другой. К сожалению, на сегодняшний день утрачивают свое значение некогда широко распространенные виды традиционного декоративно-прикладного искусства, такие как, художественная обработка и декоративная резьба по дереву.

Народные мастера на протяжении веков использовали секреты мастерства обработки древесины, орнаменту, художественные образцы, сюжеты, передаваемые им родителями, односельчанами. Старые мастера обучали молодёжь искусству резьбы по дереву.

Главной задачей техникума в настоящее время является сохранение, развитие и популяризация народных художественных промыслов и ремесел путем подготовки квалифицированных рабочих и служащих среднего звена по следующим профессиям и специальностям: ювелир, вышивальщица, кройщик, портной, художник по костюму, изготовители художественных изделий из дерева, кожи, керамики, исполнитель художественно

– оформительских работ, дизайнер. Студенты под руководством высококвалифицированных мастеров изучают национальные стили, орнаменты, технологии выполнения, обучаются изготавливать изделия народных промыслов и ремесел.

Профессия «Изготовитель художественных изделий из дерева» предполагает обучение сроком 2 года 10 месяцев на базе основного общего и среднего (полного) образования. Учебно-воспитательный процесс ведется согласно Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования. Наряду с общеобразовательным циклом, студенты изучают такие дисциплины, как например, «Основы изобразительного искусства». Задачами курса является использование традиционных приемов и техник рисунка, живописи, лепки при выполнении творческих работ, связанных с профессией. Мастер обучает традиционным методам и приемам передачи моделей. В процессе работы он применяет правила композиции при художественной обработке и изготовлении изделий из дерева. Студенты овладевают знаниями о принципах композиционного построения изображения, цвета в изобразительном искусстве, особенностях цветовых решений, традиционных способах и приемах передачи изображения. На уроках «Основы ИЗО» студенты изучают способам передачи формы и объема предметов в скульптуре, приемы построения лепных композиций.

На уроке «Черчение и перспектива» студенты выполняют графическое оформление чертежа, сечения и разрезы, построение геометрических линии и фигур. Также выполняют чертеж деталей в проекциях, используя различные способы построения перспектив.

Большое внимание уделяется изучению истории народных художественных промыслов и ремесел России и Республики Татарстан, видам и национально-культурным традициям, стилистическим особенностям изготовления изделий.

В результате изучения профессионального модуля студенты приобретают практический опыт в подборе и подготовке материалов, инструментов, рабочего места для проведения технологических операций по созданию художественных изделий из дерева. В процессе выполнения практических заданий, обучающиеся определяют по внешним признакам вид, качество древесины, проводят сушку и обработку поверхностей материалов, учатся исправлять ошибки.

Следующим этапом подготовки резчиков по дереву является работа по изготовлению и декорированию художественных изделий из дерева различной степени сложности ручным инструментом. На старших курсах ребята обрабатывают детали и заготовки для изделий из дерева на деревообрабатывающих станках, механизированным инструментом. На станках они выполняют раскрой и сборку изделий, разметку, выпиливание, строгание, склейку, облицовывание деталей. Различными способами ребята выполняют декорирование изделий из древесины сюжетно-

орнаментальными рисунками (в том числе с элементами традиционного народного орнамента). Большое место в народном искусстве татар занимает домовая резьба по дереву, а также и бытовая. Татарские резчики использовали в своей работе как мягкие породы дерева – осину, липу, так и твердые – береза, клен, дуб. Расположенные в долинах рек, домики татарских деревень отличались нарядным разноцветьем и красивым резным орнаментом. Мастер производственного обучения передает традиции обработки дерева казанских мастеров практически в неизменном виде. Студенты выполняют все виды резных работ, элементы декора мебели, лестниц, интерьера, изготавливают предметы быта (рамы, декоративные тарелки, шкатулки), изучают особенности выполнения домовой резьбы. Также изучают старинную трехгранно-выемчатую резьбу, технику глухой и накладной контурной резьбы и современную пропильную технику.

Студенты изучают прямые и криволинейные геометрические, растительные узоры и их сочетание, создают с помощью трафарета сложные композиции в оформлении ворот, оград и домовой резьбе, изучают точные орнаментальные узоры и мотивы «арабесок» в орнаментах.

В современных условиях жизнедеятельности актуальным является изучение такой дисциплины, как «Ведение индивидуальной трудовой деятельности», в результате изучения которой обучающийся получает практический опыт оформления документации, принятия хозяйственных решений при работе в качестве индивидуального предпринимателя. Очень важную роль играет умение анализировать состояние рынка товаров и услуг в области профессиональной деятельности, планировать объем и ассортимент выпускаемой продукции и услуг, вести учет, рассчитывать прибыль и убытки по результатам индивидуальной трудовой деятельности. При изучении дисциплины «Правовое обеспечение профессиональной и предпринимательской деятельности» студенты приобретают навыки работы с нормативно-правовыми документами, регламентирующими профессиональную деятельность, умения защищать свои права в соответствии с действующим законодательством, определять конкурентные преимущества организации, вносить предложения по усовершенствованию товаров и услуг, организации продаж. Одним из направлений является составление бизнес-плана организации малого бизнеса.

Выпускники нашего техникума: Евгений Корезин, Азат Магдеев, Родион Романенко, Ярослав Количенко и др. успешно занимаются творческой и предпринимательской деятельностью в области художественной обработки дерева.

Так, например, уже с 2015 года работает и развивается творческая мастерская древесной пластики «Эко Стиль Мастер», которую возглавляет Дмитрий Карбивничий. Поддерживается тесная связь с выпускниками, заключаются договора о сотрудничестве и подготовке кадров, проводятся мастер – классы по обмену опытом. В Казанском техникуме народных художественных промыслов созданы все необходимые условия для подготовки конкурентоспособных специалистов на рынке труда.

Огромный педагогический и профессиональный опыт имеет мастер производственного обучения – Краев Николай Павлович, выпускник КИСИ. Являясь руководителем мастерской резьбы по дереву и изготовлению скульптур «Свет», уделяет большое внимание вопросам сохранения традиционных техник художественной обработки дерева.

Ручной творческий труд мастера естественно сочетает в себе различные стороны человеческой деятельности. Вне разумного использования ручного творческого труда невозможно само существование народных художественных промыслов. Отказ от создания предметов декоративно-прикладного искусства означает практически прекращение основной традиции народного искусства. В этом и заключается специфика художественных промыслов. Несмотря на современную механизацию труда, художественные промыслы должны сохранять свою особенность, что и выделяет их среди прочих промышленных производств.

Список источников и литературы

1. Сокольникова Н.М. История изобразительного искусства: учебник для студ. Учреждений сред. проф. образования/Н.М. Сокольникова, Е.В. Сокольникова. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2014. – 304 с.

2. Косогорова Л.В. Основы декоративно-прикладного искусства: учебник для студ. Учреждений высш. Образования/ Л.В. Косогорова, Л.В. Неретина. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2014. – 224 с.

3. Смолинский Б.Г., Скаврнская Т.Н., Художественные промыслы России, М., 1989 ред. Станицкий А.В., Народные художественные промыслы СССР, М., 1983 Воронов В.С., О крестьянском искусстве, М., 1972.

4. В. Тарасов: для сохранения художественных промыслов и предотвращения подделок под народное искусство нужны нормативные акты//Российская газета, 1998.

Резьба по дереву в творчестве Н.И. Фешина

Г.П. Тулузакова

Искусство эпохи стиля модерн соединяло в себе разнородные черты и разнонаправленные тенденции. Панэстетизм, культ красоты приводил к утопическому желанию, чтобы все, создаваемое человеком, было искусством. Все виды художественной деятельности признавались равными¹ и, отсюда, шло стремление художников проявлять себя в разных областях творчества. Универсализм был характерной приметой стиля. Николай Иванович Фешин, творчество которого было сформировано эпохой модерна, так же не ограничивался живописью и графикой. Художник создавал скульптуры, предметы декоративно-прикладного искусства, имел

опыт в области театральной декорации и архитектуре, совмещал творчество с постоянной педагогической практикой. Широта художественных интересов и развитие в его декоративном искусстве и единственном реализованном архитектурном произведении неорусского варианта модерна позволяет считать Николая Фешина последователем художников Абрамцева и Талашкина – Михаила Врубеля, Валентина Серова, Виктора Васнецова, Сергея Малютина, Николая Рериха.

Скульптура, декоративное искусство никогда не были в центре творчества художника, но, тем не менее, он не прекращал занятий ими на протяжении всей творческой жизни. Это была работа для себя, для души, для создания комфортного и приятного личного пространства. Потребность формировать среду в соответствии с собственными представлениями о прекрасном не претендовала на глобальность, но ограничивалась миром своей мастерской в Казанской художественной школе или мастерской его близкого друга и мецената Надежды Михайловны Сапожниковой в Казани, постройкой и оформлением собственного дома в Таосе, штат Нью-Мексико, или дома-студии в Санта-Монике, штат Калифорния, США.

В скульптуре и декоративном искусстве он использовал разные материалы – металл, керамику, глину, воск, отливал скульптуру в бронзе – но подавляющее большинство произведений выполнено из дерева. Эта любовь к дереву была предопределена с рождения. Отец художника, Иван Александрович Фешин, имел мастерскую, в которой резали и золотили иконостасы. Мастерская была основана в 1878 г., мастеров могло быть до 16 человек.² Фотография иконостаса, выполненного в мастерской Ивана Фешина в 1894 году для домового церкви Казанского епархиального женского училища³, является единственным на сегодняшний день свидетельством сколь высок был уровень ремесла и сложность производимых в ней работ. Детство художника прошло в отцовской мастерской, и ремесло резчика по дереву без преувеличения, он получил «с молоком матери». В своей автобиографии Фешин вспоминал, насколько важными были для него поездки по деревням, где отец искал своих заказчиков. Фешину не было необходимости специально изучать народное искусство, в этих поездках формы и эстетика деревенского быта естественным образом закладывались в сознание будущего художника. Первые заработанные искусством деньги Николай Фешин, как он писал в своей автобиографии, получил за эскиз иконостаса.⁴ Позднее, во время обучения в Санкт-Петербургской Академии художеств он не мог не знать о работах мастеров Абрамцева и Талашкина, специально изучавших народное искусство и стремящихся создать единый стиль, опирающийся на народную традицию, но в современной интерпретации. Пройденный путь от прямого копирования и переноса мотивов резьбы на современные предметы к изысканной стилизации у Елены Поленовой, экспериментальные работы Сергея Малютина, где часто прикладное назначение вещей приносилось в жертву соображениям идейного и эстетического порядка, сформировали

принципы неорусского стиля. С полным основанием можно рассматривать произведения Фешина как развитие этого направления в отечественном декоративно-прикладном искусстве конца девятнадцатого – начала двадцатого веков.

Подавляющее большинство фешинских произведений декоративно-прикладного искусства русского периода не сохранилось и о созданном можно судить по воспоминаниям учеников Фешина, воспоминаниям В.В. Адоратской, сохранившимся фотографиям и отдельным предметам из собраний Государственного музея изобразительных искусств РТ и частных коллекций.

Известно, что Николай Иванович украшал резьбой мебель, которую сам изготавливал для своей мастерской в Казанской художественной школе. Многие ученики описывают ее в восторженных тонах: «...Вся мастерская была как редкостный музей. Мягкий свет под каким-то цветным, но неярким абажуром... Комната была завешена коврами, цветными тканями и заставлена мебелью работы самого Николая Ивановича – причудливая резьба, которой был украшен буфет, кресло, зеркальная рама и шкафчики с инкрустацией из меди и искусственных драгоценных камней. Все имело фантастический, мягкий, серовато – зеленый оттенок. Все, как в красивой сказке...»⁵. Частично перечисленные предметы можно рассмотреть на фотографиях 1910-х годов мастерской Н.И.Фешина⁶.

Мебель и предметы, украшенные резьбой по дереву Фешин дарил Н.М. Сапожниковой – резной фонарь, лавки-лари, зеркало, резной деревянный сосуд, табуретки. Об этом пишет В.В. Адоратская, комментируя фотографии альбома ее тети: «Зеркало в резной деревянной раме, украшенное металопластикой, камнями и бисером в виде отворяющихся ворот. Над зеркалом открывался ящичек для гребенки. Это зеркало сделал сам Николай Иванович, т.е. сделал раму к нему в 1911–1912 гг. и подарил Н.М. Она очень его берегла и страшно горевала, когда его украли в 1919 г.»⁷, «На балюстраде стоит резной деревянный сосуд работы Фешина. Стенной фонарик квадратной формы – тоже подарок Фешина 1915–1916 гг., табуреты»⁸.

Самих произведений до наших дней дошло единицы. В Государственном музее изобразительных искусств РТ хранятся деревянная резная ваза, две коробочки, ларь-скамья⁹, а так же несколько предметов в частных российских коллекциях (Москва), в частности, ваза и навесной шкаф-полка.

Ларь-скамья из собрания ГМИИ РТ – это стилизованный вариант типичного элемента обстановки деревенского дома. Пропорциональное соотношение частей чуть утрировано – он слишком вытянут и слишком низок. Резной декор введен очень деликатно и не нарушает впечатления прочности и основательности. Судя по фотографиям, Фешин в казанский период не всегда мог ограничить свою фантазию, и многие вещи несколько перенасыщены. Так, рама для зеркала (местонахождение неизвестно, воспроизведение в частном архиве, США) с избытком украшен резьбой, кованым металлом, инкрустациями искусственными полудрагоценными камнями и даже подвесками из бус.

Фотографии и сохранившиеся предметы позволяют сказать, что в произведениях Фешина русского периода органично соединялись народные мотивы и стилистика модерна, интернациональное и национальное, высокий художественный профессионализм и крепкое ремесло. Он часто использовал любимый им гротеск, утрирование форм предметов, так же, как он любил это делать в своих жанровых композициях или журнальных иллюстрациях. Любовь к народному искусству проявлялась не только в использовании орнаментов и мотивов, но в подчеркнутой рукотворности, асимметричности, отказа от сглаженности и строгой геометрии, намеренной открытости приемов и подчеркивания самой фактуры дерева, так же, как в его живописи или рисунках открытость и незавершенность процесса творческого акта и фактура живописной поверхности или текстуры бумаги являлись важнейшими средствами выразительности. И это подтверждает, насколько едина была общая пластическая концепция художника при всей вариативности проявлений в разных видах.

Еще одним видом творчества, по большей части «для себя», была скульптура. Скульптурой Фешин начал заниматься в Казани, свидетельством этому служат каталоги выставок, упоминания в печати, информация из архивов, фотографии и два сохранившихся произведения казанского периода. Фешин работал только в станковых формах, и его скульптуры, как правило, небольшого размера. Любимый материал – дерево. Теплота материала, возможности создания разнообразных фактур и непосредственность творческого процесса, исключавшего промежуточные этапы, были чрезвычайно привлекательны для художника.

В казанский период Фешин часто использовал скульптурные модели для своих живописных композиций. Такими, например, являются объемные фигурки быков для «Бойни» (1910-е гг., местонахождение неизвестно, фотовоспроизведение НА ГМИИ РТ, ф.4, оп.1, ед.хр. 2/671). Но известны и самостоятельные изображения животных, такие как «Собака» (1910-е гг., местонахождение неизвестно), «Лошади» (начало 1920-х гг., местонахождение неизвестно, фотовоспроизведение НА ГМИИ РТ, ф.4, оп.1, ед.хр. 2/ 672). Эта тема, истоки которой лежат еще в детских воспоминаниях, получит отражение и в живописных этюдах, которые художник писал и в Казани, но особенно часто в Таосе. Другим направлением был портрет – «Портрет отца (в рост)» (1910-е, местонахождение неизвестно), портрет Ии (частное собрание, Казань), известно, что при отъезде в эмиграцию Н.И.Фешин оставил в казанском музее «5 голов»¹⁰, но сохранилось только одно произведение – «Салаватулла» (1920, ГМИИ РТ).

Скульптура Фешина выявляет цельность мировосприятия и творческой концепции художника. Образы его живописных этюдов обретают пластическое выражение, воплощаясь в объемной форме. Внутренняя динамика проявляется в сложно взятых поворотах, контрастах гладко смоделированного лица и грубо, фактурно обработанной поверхности, обозначающей волосы, что дает возможность активной игры светотени. Кон-

кретность человеческого облика как бы вырывается из хаоса первозданной материи, витальная энергия преодолевает косность материала. Непосредственность впечатления, сиюминутность момента, этюдность идут от принципов импрессионизма. Но Фешин не стремится к передаче эффекта световоздушной среды, объем не дематериализуется, а напротив, ясно читается, существуя в блоке дерева. При этом инертность материала преображается, приобретая динамику и экспрессивность через «живописное» отношение к поверхности, сохраняющей следы прикосновения резца так же, как в живописных произведениях в фонах сохраняется пастозная фактура мазка. Там же, где ему необходимо, он может отполировать поверхность дерева так, что оно становится почти абсолютно гладким. Свобода художника находит выражение и в том, что образы он может моделировать с предельной законченностью, уточняя индивидуальные черты, а может давать намеком, лишь передавая общее состояние.

Интерес Фешина к «отклонениям», уродливому, проявился в выборе в качестве модели деревенского дурачка, по имени которого названа скульптура из ГМИИ РТ «Салаватулла». В коллекции наследников художника имеется также рисунок с этой модели, 1920, и живописный портрет в собрании Музея Старка, Орандж, штат Техас, США в котором зафиксированы черты лица мальчика. В скульптуре же создается образ. Он усиливает, подчеркивает черты вырождения и ненормальности, которые отталкивают и одновременно привлекают. Граница прекрасного и безобразного зыбка и подвижна. Лицо ребенка отражает детскую нежность формирующегося существа и одновременно его дегенерацию. «Салаватулла» подтверждает достаточно высокий профессиональный уровень Фешина и в скульптуре. Работа в материале необходимо требует определенного периода времени, но художник и здесь сохраняет свежесть непосредственного натурального впечатления. Скульптура воспринимается сделанной «за один сеанс». Сохраняя цельным блоком кусок дерева, Фешин наполняет его движением, представляя лицо мальчика в сложном повороте. Это требует при восприятии образа множественности точек зрения.

Портрет Ии, начало 1920-х блестящий пример миниатюрной скульптуры в дереве, что сопоставимо с живописной миниатюрой, которой он занимался в это же время.

Судить в полной мере об уровне мастерства Фешина – резчика по дереву можно по произведениям американского периода и связано это с постройкой и декором своего дома в Таосе, штат Нью-Мексико, США. При этом архитектура, конструктивные и декоративные архитектурные элементы, мебель, декорированная резным узором, деревянная утварь, деревянная скульптура составляют органичное единое целое, которое невозможно рассматривать одно в отрыве от другого.

Строительство дома относится к 1927–1933 гг. На приобретенном семьей Фешиных участке земли в семь акров в центре Таоса уже находилась небольшая студия, два подсобных строения и основное двухэтажное

здание. Первым делом Фешин расширил студию и прорезал в ней большие, выходящие на север, окна. Затем приступил к перестройке собственно дома. Сам подход к работе был скорее подходом художника, чем архитектора. Фешиным была сделана приблизительная модель, но никаких масштабных рисунков или рабочего проекта не было. В процессе строительства спонтанно возникали новые идеи, и Фешин делал карандашные наброски архитектурных элементов. В результате в ходе работ был увеличен фундамент, перестроены стены, добавлены комнаты и изменена планировка, так что можно уверенно считать дом отстроенным заново. При строительстве использовались традиционные в этих местах необожженный кирпич и дерево. Текстура материала, дающая возможность создания плавных, текучих линий, идеальное сочетание дерева и глины определяют основную выразительность здания.

Пластичность, «органичность» простым геометрическим формам основного объема придают расположенные по углам контрфорсы. Асимметричный план, обусловленный функциональным назначением помещений, отсутствие главного фасада и вытекающая из этого необходимость множественности точек восприятия, индивидуальность архитектурных элементов и деталей – все это обнаруживает принадлежность здания стилистике модерна. Главными средствами выразительности в экстерьере дома служат характерные пропорции постройки, силуэт, отсутствие жесткой геометричности, использование смягченных, закругленных линий и неровной, «рукотворной» фактуры поверхности беленой стены. Дом как бы не выстроен, а вылеплен. Декоративные элементы ограничены витыми деревянными колонками, которые поддерживают козырек крыльца и повторяются в качестве акцентов, подчеркивающих углы второго этажа, разнообразием размеров и форм оконных проемов и переплетов. Здание вписывается в традиции местной испаномексиканской и индейской архитектуры пуэбло, для которой типичны одно-двухэтажные дома (адобе), тяготеющие к горизонтали земли, плоские крыши, выступающие наружу балки-перекрытия. Все эти приемы использованы Фешиным при строительстве своего дома, и они достаточно органично соединяются с характерными чертами архитектуры модерна в его неорусской модификации. Сам образ здания вызывает отдаленные, но явственные ассоциации либо с древнерусскими небольшими белыми храмами, либо с деревенской русской печкой.

Еще более выразительно решен интерьер. Там, где возможно, Фешин оставлял большие пространства, зонировав не глухими стенами, а декоративными перегородками, широкими проемами, давая возможность плавного перетекания пространства вестибюля в гостиную, кабинет, столовую. Часто использовалось и разноуровневое расположение помещений, отсюда многочисленные лестницы и переходы. Основными композиционными принципами целого и деталей является асимметрия и контрастные сопоставления. Например, важным композиционным узлом является полукруглая деревянная лестница, опирающаяся на полуарку, которая одновременно отде-

ляет пространственно вестибюль от гостиной. Асимметрично решены два камина. У первого наклонный абрис одной стороны контрастирует с резким выступом кубической формы на другой, и совсем асимметрична форма второго камина, решенная как скульптурный объем. Третий камин имеет ось симметрии, однако несколько неожиданной воспринимается его утрированная треугольная форма. В целом массивные, грубые формы постоянно сопоставляются с легкими и изящными. Интересно решены и окна. Большое четырехстворчатое окно второго этажа, с мелкими переплетами, дробящими стекла на множество квадратов, и мягким полукруглым завершением на втором этаже, противопоставляется четкости прямоугольного контура и большим цельным плоскостям стекол трехстворчатого окна на первом этаже. Тонкость стекла вступает в контраст с толщиной стен. Использование небольших окошек со сложными круглыми переплетами, декорированных витыми колонками, вызывает в памяти образы монастырской кельи или сказочного терема.

Наиболее примечательным в интерьере является развитие обозначенного во внешнем облике здания цветового и фактурного контраста белой стены и резного дерева. Деревянные балки перекрытия становятся потолком – типичный прием и для местной архитектуры, и для модерна прием придания конструктивным элементам эстетической функции. Необработанная фактура дерева балок противопоставляется сложным узорам резного дерева. Форма каждой детали подчеркнута индивидуальна. Например, использованы одно- и двухстворчатые двери, имеющие то строго прямоугольную форму, то полукруглое завершение или завершение, напоминающее форму стрельчатой арки. Необычны половинчатые двустворчатые внутренние двери, отделяющие одну часть холла от другой и оформленные как торжественный портал. Двери украшались резьбой как лаконично, так и активно. Художник не покрывает всю поверхность дерева резьбой, давая возможность подчеркнуть то гладко заструганную поверхность, то нарочито грубо обработанную, выявляя качества самого материала. Приемы декора также разнообразны. Расположение узоров – цветов, розеток, плетенок, колонок – как строго симметрично, так и асимметрично. Художник использует возможности геометрических строго организованных композиций и более свободных цветочных узоров. При этом декор каждой двери (их в доме 51) сугубо индивидуален.

Единство интерьера обуславливается во многом обстановкой комнат резной деревянной мебелью, выполненной руками Фешина. Шкафы, полки, лавки, столы, стулья, кресла, тумбочки, кабинет, киот для иконы и более мелкие предметы – шкафчики, шкатулки, вазы, подносы, хлебницы – по форме и резному декору выдержаны в едином стиле. Источником здесь послужили мотивы русского народного искусства, с одной стороны, и приемы стилизации, лежащие в русле эстетики модерна, с другой. При этом ощутимо и влияние испано-мексиканского и индейского искусства. Например, в уже упомянутых внутренних дверях или в кабинете-багуэнь, стоящем на точеной раме-подставке и имеющем откидывающуюся переднюю стенку. Вместе с тем все

эти влияния, начиная от русского народного искусства, модерна, местной культуры, глубоко и индивидуально осмыслены и переработаны художником. Произведения Фешина органичны, все элементы и влияния сплавляются в единое целое. В цельности образа интерьера, где все, от общего до частного, от планировки до каждого предмета и детали, подчиняется единому замыслу и работает на художественное впечатление, интегрировался весь предшествующий опыт Фешина в области декоративно-прикладного искусства. В Таосе художник часто воспроизводил любимые предметы обстановки, бывшие у него в казанской мастерской. Например, форма подвесного шкафчика-полки 1910 – х гг. (местонахождение неизвестно, воспроизведение в П.243, с. 21 и НА ГМИИ РТ, ф.4, оп.1, ед.хр. 2/302) повторена в конце 1920 – х (между 1927–1933 гг., Taos Art Museum at Fechin House, США). В Таосе он приходит к большей сдержанности, лаконичности и ясности, все большую роль начинают играть возможности самого дерева. Резьба, по большей части глухая и плоская, украшает предмет, но не вторгается в его форму, не нарушает его конструкцию, как правило, простую и монолитную. Благодаря этому выявляется пластическая красота нерасчлененных объемов дерева. Можно отметить еще одну важную черту резьбы Фешина. Профессиональные художники, используя мотивы народных узоров, нередко «подправляли» их, делали правильными, геометрически точными и, одновременно, лишали их той рукотворности, природной, живой асимметрии, которые неотъемлемо присущи подлинно народному искусству. У Фешина нет сухой точности даже в ранних работах и еще более сознательно он стремится избегать этого в Таосе. Часто не покрытые резьбой плоскости открывают не отполированную гладкую поверхность дерева, а неровную, живую, грубо обработанную. Примерами такого решения, где равномерное распределение декора по всей поверхности не скрывает естественной фактуры дерева, можно считать варианты кабинетов-багуэнь, скамеек, комода, подвесных полок, кресел, книжный шкаф, створки встроенного в стену шкафа (между 1927–1933 гг., Taos Art Museum at Fechin House, США). Вместе с тем встречаются и изделия, полностью покрытые узорами, – киот, комод, шкатулки, шкафчик, и мебель, где элементы со сплошной резьбой чередуются с менее нагруженными плоскостями, – подвесной шкафчик-полка, вариант кабинета-багуэнь, тумбочка, столик (между 1927–1933, Taos Art Museum at Fechin House, США).

Фешин часто сочетает дерево металлом. Например, книжный шкаф имеет металлические кольца-ручки, дверные петли с накладками, витой стержень-опору для откидывающейся крышки секретера, которая в закрытом состоянии становится декоративным элементом. Удобство планировки, функциональность мебели таосского дома достаточно продуманы, но задачи эстетического плана здесь преобладают. Художественная целостность, ансамблевость придают дому ощущение музея, интерьеры которого ассоциируются с деревенской избой, резной шкатулкой или сказочным теремом. Дом Фешина – это один из самых поздних отзвуков русского модерна. Попытка воспроизвести привычную обстановку в своей

студии в Санта-Монике не отличалась таким единством, но все же М. Бурлюк так описывала студию:

«... 19 февраля 1960 года я совершила поездку за 10 миль от нашего отеля в Санта Моника. Нашли там дом Н.И. Фешина. Художник построил его в форме терема, защищенного с горой с севера, в 1945 году и прожил в нем 9 лет (40 х 40 футов и высотой не менее 40 футов). Дом над каналом, течет вода с гор. Дом – одна комната. Камин в правом углу, лестница винтовая, 15 ступеней. Там спальня Фешина... На камине незаконченная скульптура. Лица Фешин рубил из березы...»¹¹ Резной декор мебели уже имел больше связей с индейским народным искусством, чем с русским¹².

Представление о Фешине-скульпторе можно в большей степени получить по работам, созданным в США. Наиболее значительными собраниями являются коллекция наследников, собрание Музея Старка, Орандж, штат Техас, Центр Искусств Колорадо, Колорадо-Спрингс, штат Колорадо, а также в других американских музеях и частных коллекциях.

В Америке Фешин активно к скульптуре начал обращаться в Таосе (1927–1933) и Санта-Монике (1947–1955). Здесь расширяется его тематика и, помимо портретов, появляются мифологические персонажи, («Иисус», «Похищение Европы» (воск), «Пан» (дерево)) и ню («Обнаженная, стоящая на коленях», воск), «Ню», дерево) – все из коллекция наследников художника, Сан-Кристобаль, штат Нью-Мексико. Среди портретных образов, как в живописи и графике, можно встретить изображения индейцев – «Вождь племени», «Голова индейца», «Индеец» (1940-е гг.). Любимыми моделями остаются отец и дочь – «Портрет отца», «Ия» (между 1927–1933 гг.), дети «Голова монгольской девочки», «Монгольский мальчик», «Сандра» (между 1927–1933 гг. коллекция наследников художника, Сан-Кристобаль, штат Нью-Мексико), «Чернокожий мальчик», начало 1930-х, Музей Старка, Орандж, штат Техас и многие другие.

Иногда Фешин переводил в пластику образы Михаила Врубеля. Например, «Тамара» (коллекция наследников художника, Сан-Кристобаль, штат Нью-Мексико). Но наибольшее влияние на него оказал в этой области С. Коненков, которого Фешин считал самым выдающимся современным скульптором. Сказочные, гротескные фигурки «Странников», начало 1930-х (Большой паломник, Паломница, коллекция наследников художника, Сан-Кристобаль, штат Нью-Мексико), с немощными телами и гипертрофированно большими руками, воспринимаются рефлексом коненковских фольклорных образов.

Скульптура Фешина является органичной частью его творчества, где навыки декоративной резьбы, идущие от народного искусства, и принципы живописных произведений, сочетающих реальное с условным, естественно соединяются.

Николай Иванович Фешин как мастер резьбы по дереву – явление, еще недооцененное в полной мере. Несмотря на объективные сложности – практически полная утрата произведений русского периода, удаленность

произведений, созданных в США и большая их разбросанность по музейным и частным коллекциям, все же архивные, литературные источники и собственно сами произведения, дошедшие до наших дней, позволяют, говорит о необычайной привлекательности работ выдающегося художника, выполненных в дереве, будь то украшенные резьбой повседневные предметы, архитектурные детали или скульптурные произведения. Любовь к отцу, русской деревне, память о детстве, преклонение перед красотой и сложное ее понимание, вбирающее в себя и уточненную эстетику модерна и народное, брутальное искусство русского села или индейского пуэбло, все проявилось в этих произведениях, сделанных с любовью, искренне, для себя, но оттого так эмоционально воздействующих и на нас.

Примечания

1. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989. С. 13.
2. Каталог Казанской научно-промышленной выставки 1890 г. Казань, Типография Императорского университета, 1890 г. С. 24.
3. Известия по Казанской епархии 1895 г. № 9 от 1 мая, с. 5.
4. Fechin, N., Autobiography. рукопись. До 1952. Частный архив, США, л.6.
5. Воспоминания Т.А. Поповой // Николай Иванович Фешин. Документы. Письма. Воспоминания о художнике. Сост. Г.А. Могильникова, авт. вст. ст. Г.С. Капланова. Л., 1975. С. 94.
6. В Научном архиве ГМИИ РТ хранятся фотографии мастерской Н.И. Фешина в Казанской художественной школе 1910-х гг. – ф. 4, оп. 1, д. 2/11, ед.хр. 301, 302, 303, а так же фотографии мастерской находятся в архиве семьи, Сан-Кристоабль, штат Нью-Мексико, США.
7. Альбом с фотографиями Н.М. Сапожниковой. Комментарии к фотографиям В.В.Адоратской. Август 1960 г. ГМИИ РТ.Ф.4, оп.1, ед.хр. 2-742, л. 6, №29. Зеркал, видимо было оформлено не менее двух, один поларен Н.М.Сапожниковой в 1911–1912 гг, другое, которое описывает Т.А.Попова, находилось в мастерской художника с 1917–1918 года.
8. В.В. Адоратская. Кое-что о Николае Ивановиче Фешине. НА ГМИИ РТ, Ф.4, оп.1., 2-735. С. 2.
9. В собрание ГМИИ РТ хранятся: ваза – дерево, резьба, 28,5 x 28, пи – 50; коробочка – дерево, металл, чеканка, 9,7 x 9,5 x 10, пи – 560; коробочка – дерево, резьба, металл, чеканка 14,5 x 9,7, пи – 561; ларь – скамья – дерево, резьба, 41 x 106 x 53, без номера,
- 10.. Удостоверение (о приятии на хранение произведений Н.И.Фешина Казанским Центральным музеем) . 15 мая 1923 г. Частный архив. Сан Кристобаль, штат Нью-Мексико, США.
11. НА ГМИИ РТ, ф.4, оп.1, ед.хр. 2/20 – 666, с. 243.
12. Фотографии в НА ГМИИ РТ, ф.4, оп.1, ед.хр. 2/11 – 304 -2,3. и частном архиве, Сан Кристобаль, штат Нью-Мексико, США.

Деревянная скульптура Баки Урманче

Д.Д. Хисамова

Статья посвящена деревянной скульптуре Б. И. Урманче, исследует одну из граней энциклопедического творчества художника на фоне широкой панорамы развития скульптуры из дерева в стране в XX веке.

Ключевые слова: деревянная скульптура, вопросы фактуры, светотени, обработка дерева, резьба, развитие деревянной скульптуры в России.

Baki Urmanche's wooden sculpture

D.D. Khisamova

The article is devoted to a wooden sculpture of Baki Urmanche, it investigates one of the encyclopedic works of the artist on the background of a wide panorama of the development of wooden sculpture in Russia in the XX century. Works by the artist are explored and the universal importance of the works of Baki Urmanche comes to light.

Keywords: Wooden sculpture, questions of texture, light and shade, processing of wood, carving, genres of a sculpture.

Причастность творца к большому искусству, к его истории – судьба редкостного таланта. Творчество Урманче неотделимо от сложного, динамичного процесса не только становления и развития татарского национального изобразительного искусства в XX веке, но и искусства Центральной Азии и искусства страны. Присущая художнику универсальность таланта, широта эрудиции и многогранность интересов способствовали тому, что художник сумел одинаково полно и последовательно выразить себя в создании произведений практически во всех видах и жанрах изобразительного искусства. Не обошел он своим вниманием и скульптуру в дереве.

Интерес к скульптуре, наряду с живописью, возник у молодого, начинающего художника еще в годы обучения в Казанской художественной школе. Здесь, наряду с занятиями живописью и рисунком, Урманче обучался скульптуре у Г.А. Козлова. Во время учёбы во ВХУТЕМАСе (1920–1926) наставником художника был Б.Д. Королёв. Творческая атмосфера института, как и самой Москвы тех лет, способствовала возникновению и сосуществованию самых разных направлений и течений в искусстве в поисках новой содержательности, новых средств и выразительных возможностей. Она дала яркий всплеск творческих индивидуальностей с их бесценными открытиями.

Первые опыты вааяния, создание малой керамической скульптуры состоялись у Урманче в Казани, в стенах Казанского художественного техникума, куда он вернулся после обучения в Москве. «Казанский» период был прерван в 1929 году репрессированием художника в Соловецкий ла-

герь по обвинению в национализме. Освободившись из лагеря физически, но без снятия обвинения и реабилитации, возвращение в Казань оказалось невозможным, и Урманче обосновывается в Москве. Масштабы Москвы, столицы страны, строящегося нового социалистического города, позволяли более безболезненно войти в достаточно многочисленный для того времени Союз московских художников, найти возможность получать заказы, участвовать в выставках.

С середины 1930-х годов в стране в сфере искусства идет подготовка к открытию Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ) в Москве как демонстрации победы социализма в СССР. Все эти начинания и свершения требовали творческих усилий огромного числа художников самого разного уровня и дарования.

Баки Урманче получает заказы на оформление (монументальная роспись и барельефные фризы) павильонов Башкирской АССР и Карело-Финской АССР, а также павильонов «Животноводство» и «Механизация» Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Здесь работа художника сосредотачивается на создании произведений монументальной живописи и скульптуры, которая выполнялась, в основном, из гипса, бетона или других не самых долговечных материалов. О работе художника с деревом пока не шло речи.

Урманче для росписи павильона Башкирской АССР получил задание создать образ народного героя башкир Салавата Юлаева как олицетворения башкирского народа, боровшегося за свою свободу, а также изображения народных красочных празднеств. Руководителем работ был Е.Е. Лансере: «...Маэстро относился ко мне очень благосклонно, <...> запомнилось, что ему очень понравилось мое изображение Салавата Юлаева. Здесь, в этой картине, наверное, была и творческая составляющая. Так как Салават – личность, волнующая душу...» [1, с. 470–471]. Если Урманче создавал внешнее убранство павильона, то интерьеры его (как и других павильонов выставки) также украшались живописью, скульптурой, произведениями декоративно-прикладного искусства. Одним из художников, работавших над созданием деревянной скульптуры для павильона Башкирской АССР, был Д.А. Якерсон. К сожалению, этот художник остался малоизвестным в истории искусства. И в воспоминаниях Урманче, написанных уже на пороге своего 90-летия, не упоминается имя этого мастера. Мы можем только предполагать, что они были знакомы друг другу, как лично, так и собственным творчеством. Выходец из Витебска, Давид Аронович Якерсон переехал в Москву в 1921 году уже сложившимся скульптором³⁶, поэтому учился в Вхутемасе у Б.Д. Королева всего один

³⁶ Д.А. Якерсон окончил Рижский политехнический институт в 1918 году, до революции входил в Московский союз скульпторов-художников; в 1919 становится руководителем-профессором скульптурной мастерской в Витебской народной

год. Но время его обучения совпадает с годами учебы здесь Урманче. Тем не менее, Урманче в «московский» период больше живописец, но он не мог не уловить те тенденции и изменения, которые произошли в искусстве скульптуры: обретение скульптурой гражданского звучания, устремление к монументальной форме, к синтезу искусств, возврат к образности, тематическое и жанровое многообразие.

В контексте этих перемен камерность деревянной скульптуры не совсем вписывалась в общие унастроения общества. Ее традиции, заложенные до революции произведениями С. Коненкова, А. Голубкиной, С. Эрзи, позже – работами советских мастеров деревянной скульптуры В. Вагагина, И. Ефимова, Б. Сандомирской, Ю. Кун, получили свое развитие в рамках интереса государства к так называемым «малым» народам страны. Интерес к национальной специфике облика и уклада жизни и быта населявших страну народностей приобретает широкое распространение; выставка АХРР 1926 года «Жизнь и быт народов СССР» выявляет и закрепляет этот интерес. Этот новый интерес к народам большой страны был сопряжен с определенной художественной традицией. В ней нашло преломление свойственное европейскому и русскому искусству новейшего времени увлечение архаикой и примитивом как формой жизни, близкой к природе.

Струя архаики очень сильна в скульптуре XX века, с особенной силой возрожденной в 1920 – 30-е годы. В изображениях «неканонической» красоты получало развитие экспрессионистическая, часто гротескная, выразительность. Подавляющее большинство таких работ выполнено в дереве. Его пластические свойства точно отвечали устремлениям к лапидарному объему, упрощенности массивной формы, простоте силуэта. Возвращаясь к Якерсону, он выполнил в этот период ряд работ в дереве для Государственного центрального музея народоведения – «Тунгус», «Монголка» и другие, таким образом, был продолжателем «фактурной» линии в деревянной скульптуре, начатой С. Коненковым, первым выявившим своеобразие дерева как материала со своей органической структурой и фактурой. Используя природные живописные свойства дерева, автор создавал дополнительный рисунок фактуры путем вибрирующих, волнообразно набегающих срезов, что придавало его работам движение, порыв, воздух. Именно подобный принцип обработки поверхностей своих скульптур из дерева позже будет применять Баки Урманче.

Работая бок о бок с художниками-коллегами, нельзя было не наблюдать достижения друг друга. Можно предположить, что Урманче, лично знавший Якерсона, видел его работы, был знаком и с вырубленной из ствола липы для павильона Башкирской АССР деревянной скульптурой подвижника Емельяна Пугачева, национального башкирского героя Салавата Юлаева (1938). Автор использовал древнюю традиционную форму памятного знака – герму на столбе. Композиция преобразуется в монумент, обладающий пластиче-

художественной школе. В 1921 году приезжает в Москву, учится во Вхутемасе до 1922 года, с 1926 член и экспонент Общества русских скульпторов (ОРС).

ской метафоричностью. Столб-ствол оставлен автором необработанным, перевозданным, со всеми его естественными наростами и наплывами, который превращается в образ несломленного героя. Д. Якерсон сочетает условность дерева-постаменты и естественность увенчивающей гермы, которая превращается в горельефную голову в профиль на фоне продолжающегося за ней ствола. Скульптура приобретает символическое звучание, а герой, Салават, становится в полном смысле порождением самой земли [2, с. 161–169].

Впечатления оставались в восприимчивой памяти, откладывались, как тот багаж, который понадобится в будущем. Еще одна встреча и плодотворное творческое общение с мастером деревянной скульптуры, последователем традиций народной, «почвенной» архаики произошла у Баки Урманче в Казахстане, Алма-Ате в 1940-е годы. Это был Исаак Яковлевич Иткинд. Скульптор, имевший известность в России и мире, который был знаком с В. Луначарским, М. Горьким, Д. Бурлюком, В. Маяковским, В. Качаловым, С. Есениным, в 1937 году оказался обвиненным в шпионаже с Японией, был объявлен «врагом народа» и после лагерей оказался в начале 1940-х годов в Казахстане. Его образы Паганини, Моцарта, Пушкина, «Мудрец», «Голова старика (Философ)», «Еврейский погром», «Беженцы», «Испанская инквизиция» раскрывают глубинные психологические состояния человека; его чрезвычайно увлекала насыщенная драматизмом жизнь. Основным материалом художник избирает коренья дерева, своеобразно и богато используя их природную форму и фактуру. Творчество Иткинда произвело большое впечатление на Баки Урманче, оно совершенно вырвалось из рамок сугубо реалистического изобразительного искусства, в котором развивалось искусство в Казахстане тех лет.

Именно в Казахстане Урманче, наряду с началом работы в станковой скульптуре, созданием портретов Джамбула, Д. Жилова и Н. Крутильниковы, впервые прикасается к дереву как скульптурному материалу. К этому времени относятся первые, вырезанные из дерева, небольшие по размеру композиции «Кошка»³⁷, «Рыбак»³⁸. Способ обработки дерева, присущий Урманче, заключался в определенном характере срезов, их ритме; все вместе создавало своеобразный ритмический строй, превращавшийся в орнамент, или некую мозаичную фактуру. Метод резьбы у Урманче определенно проявился уже в этих небольших жанровых работах, который затем, в казанский период, станет основополагающим в его произведениях из дерева. Скульптор моделирует фигуры, чутко прислушиваясь к материалу, использует особенности его строения, окраску, плотность. Он дает разнообразную фактуру.

Еще одним обращением к дереву в период творчества Урманче в Центральной Азии, в Узбекистане, был образ Кокута – героя средневекового

³⁷ Собрание семьи художника.

³⁸ Собственность Государственного музея искусств имени А. Кастеева, Алматы.

огузского эпоса, широко известного и распространенного в тюркском мире. История создания графических произведений Урманче, посвященных образам героического эпоса, восходит к 1930-м годам, еще до своего появления в этих краях. Урманче нетрадиционно для своего времени широко и глубоко изучает древнюю основу истории и искусства тюркских народов. Главный герой – Коркут, – представляется и как создатель дастанов. По легенде, он решает проблемы огузов и является вестником из будущего. Коркут дает названия всем предметам, имена совершившим различные подвиги огузам. Он приходит на помощь народу в трудную минуту, дает советы, является мудрецом. Образ мудреца предстает из скульптурного произведения Урманче – это голова старца, выражение лица которого вселяет умиротворение и уверенность, умудренность и простоту³⁹. Художник мастерски моделирует лицо, вырезая голову, покрытую тубетейкой, глаза, лоб, изборозженный морщинами, усы, бороду, обыгрывая естественный рельеф поверхности дерева. Здесь художник впервые в скульптурном произведении подошел к выражению философской глубины, широты обобщения, аллегоричности образа.

Эти работы явились как бы подступом к подлинному владению искусством резьбы, созданию шедевров скульптуры в дереве, которое со всей полнотой раскрылось в последний, тридцатилетний «казанский» период творчества. Кроме мрамора, бронзы, дерево становится излюбленным материалом художника, в котором им была создана галерея портретных, философско-аллегорических образов, декоративно-жанровых работ, рожденных народным фольклором. О дереве он писал как о чутком и подвластном ему материале: «...Для скульптора дерево – бесценное сокровище. Я сам, когда увлекся резьбой по дереву, не думал, что это станет делом моей жизни... Когда видел, как работают плотники, лесорубы, мог часами наблюдать за этим... Иногда мне кажется, что во мне есть дух дерева, леса. Моя любовь, тяга к дереву не проходила с годами, а только возрастала, даже тогда, когда я стал художником, профессиональным скульптором. Меня влечет не создание утилитарных, бытовых предметов из дерева, а различные образы, фигурные изображения, различные шурале. Иду на Волгу, приношу с берега коряги и корни упавших деревьев. Они самой причудливой формы: некоторые являются уже готовыми образами животных или предстают созданными самой природой фантастическими образами. Другим свойством корней деревьев является то, что они могут быть совершенными созданиями природы и не требуют большой работы скульптора...» [3, с. 489–490]. Работами, отвечающими фольклорным образам, стал комплекс причудливых и разнообразных фигур шурале, выполненных мастером для музея Габдуллы Тукая в Кырлае и орнаментированных ваз, выдолбленных и целых монолитных стволов деревьев.

³⁹ Собрание Государственного музея искусств Узбекистана, Ташкент.

В деревянной скульптуре мастера после возвращения в Казань стало обращение к жанровой теме, продиктованной воспоминаниями о Каспии, впечатлениями, сложившимися на Волге. Мотив реки, воды был излюбленной темой художника. И если в живописи он мог написать прозрачность и изумрудность воды, выразить это линией в графике, то в скульптуре мастер мог претворить речную, морскую тему в образах рыбаков, людей, трудившихся на ее просторах. Так появились «Рыбаки на Волге» (1964). Эта трехфигурная композиция – очень цельная по своему пластическому решению, объединена общим движением. Персонажи заняты тяжелым, но веселым для себя делом – они тащат тяжелые от воды и рыбы сети. Их лица и движения оживлены предчувствием большого улова, их захватывает радостное ликование, здесь ощущается блеск воды, отражающееся в ней солнце, речной ветер и брызги воды... Композиция уравновешена и моделируется большим разнообразием и чередованием резных сколов.

Портретом татарского писателя Галимджана Ибрагимова открывается галерея образов, созданных в дереве. Образ писателя художник вынашивал более сорока лет, с момента знакомства и личного общения в 1919 году, прежде, чем приступить к созданию его портрета [4, с. 392–395]. Особой мощью и трепетностью наполнен портрет в дереве, созданный Урманче в 1963 году [5, с. 113–118]. Шероховатые формы основания оттеняют гладкую моделировку лица, строящуюся на переходах гладких поверхностей. Каскадом струящаяся и ниспадающая резьба воспринимается как энергичная лепка, способствующая раскрытию эмоционального богатства и силы образа. В золотистом потоке теплого материала образ писателя проявился с большим психологизмом, выявляя вместе с тем глубокую индивидуальность. Динамичная, подвижная поверхность живет, дышит; чуть прищуренные глаза выражают большой ум и интеллект. Одухотворенное лицо писателя светло и ясно, чуть заметная улыбка тронула его губы. Ибрагимов для Урманче был камертоном, идеалом нравственности, истинного служения своему народу – качества, которые очень высоко понимались самим Урманче как жизненное кредо⁴⁰.

Эти раздумья о назначении человека, о долге, о разуме, – подводят мастера к созданию образов-аллегорий, творческих обобщений, которые выражают художественно-философское отношение к миру. С подобным посылом создавались работы предшественников мастера, встреченных им на своем творческом пути (Коненков, Иткинд). Но в работах этих мастеров до-

⁴⁰ «...Если мои работы нравятся народу, если после знакомства с ними такие поэты и писатели, как Сибгат Хаким, Гамиль Афзал, Нури Арслан, Наби Даули, Ренат Харис, Ильдар Юзеев, Радиф Гаташ, одухотворенные, создают новые произведения, как говорится, мне больше ничего и не нужно. Признание работы народом – основная проблема, так как все делается для народа...». – Б. Урманче. Узем хақында // Баки Урманче и татарская культура. – Казань: Фэн, 2005. – С. 466–467.

влет фольклорность образов, декоративность. У Урманче – это величие человеческого духа, приобретающее символическое, обобщенно-философское звучание. Среди такого рода фундаментальных произведений скульптуры в дереве – стоят «Сагыш» и «Весенние мелодии». Созданные как две категории жизни, они олицетворяют ее диалектику, и, потому, являются своеобразным диптихом. Сила жизни, радость пробуждения, ожидание счастья заключены в «Весенних мелодиях» – образе юной обнаженной девушки в кураем в руках. «Сагыш» – раздумье о жизни (рис. 2).. Корень дерева, основание которого художник оставляет почти первозданным, подвергается гладкой обработке в верхней части. Художник моделирует голову старца в небольшом наклоне, опирающейся на руку, подсказанном формой основания корня. Скульптор «лепит» форму энергичными ударами резца, местами естественные наплывы корня включены в общую композицию, образуя каскады бороды и усов. Цельность и слитность форм, укрупнение черт работают на создание значительного, масштабного по содержанию образа. Этот образ можно назвать своеобразным автопортретом мастера [6, с. 126].

Образ татарской царицы «Сююмбике», композиции «Гульсина», «Юность» – женские образы, создающие аллегории о вечности жизни.

Из толщи ствола дерева проступает прекрасный женский лик с полупущенными глазами. Ее голова украшена высоким калфаком, резной орнамент покрывает его фасад, а сзади – он продолжает свою вязь по поверхности платка. Глубокая женственность и скорбь заключены в ее чертах. Сююмбике стала символом женской красоты, трагического переживания, духовной чистоты (рис. 1). Один этот образ, вобравший в себя многолетние поиски художника, оказался способен рассказать о целой трагической эпохе в истории татарского народа. Эта многозначность достигнута сугубо пластическими средствами – композицией и совершенством моделировки лица, передающим сложнейшую гамму переживаний и чувств. Работа скульптора здесь проявляется особенно разнообразно. Сам ствол остается почти необработанным. Женский лик моделируется тонкими мелкими срезами, которые выявляют трагический надрыв; орнамент вырезается пропильной резьбой, создавая рисунок традиционного цветочно-растительного орнамента; эффект ниспадающей ткани, покрывающей калфак, создается путем энергичных каскадных срезов, создающих мотив движения и скольжения ткани.

Одной из последних скульптурных работ вообще в творчестве Урманче, и деревянных в частности, стала его обобщающая композиция «Нияз (Преданность)» (рис. 3). Выполненная в форме гермы из цельного двухметрового ствола дерева, она стала олицетворением женской мудрости, материнства, верности. Несколькими штрихами, деликатно, но выразительно скульптор добивается утонченной национальной поэтики в содержании произведения. Голова матери слегка наклонена к прижавшемуся к ее подолу ребенку, которого она обнимает одной рукой.

Остаются особняком созданные в дереве контррельефы «Тулпар» и «Навеки вместе». Один из них – символ крылатого коня, устремленного в вечность, что выражено сильным мотивом движения и композицией диагонального движения коня. Поверхность богато орнаментирована резным орнаментом. В «Навеки вместе» большой мастер выразил универсальный символ и формулу жизни и любви: «Я создавал это произведение только чувствами...» [6, с. 184].

Наверное, все творчество Баки Урманче и его жизнь можно назвать одним словом – любовь. Приобщившись к деревянной скульптуре в последней трети своей жизни, Урманче сумел выразить в этих произведениях все программные составляющие своего богатейшего творчества: философско-аллегорическое выражение человеческого духа, психологический портрет, жанровая и декоративная композиция, фольклорные образы народного искусства. Все эти составляющие стали важнейшими качествами его искусства, к постижению которых он шел всю жизнь, и следовать своему жизненному кредо мастеру удалось во всей полноте.



Рис. 1. Сююмбике.
1980. Из фондов
ГМИИ РТ



Рис. 2. Сагыш. Раздумье.
1966. Из фондов ГМИИ РТ



Рис. 3. Нияз.
1980. Собрание
семьи
художника

Список источников и литературы:

1. Урманче Б.И. Узем хакында/Б.И. Урманче//Баки Урманче и татарская культуры. – Казань: Фэн, 2005. – 630 с.
2. Шатских А. Деревянная скульптура Д.А. Якерсона/А. Шатских//Советская скульптура-8. – М.: Советский художник, 1984. – 268 с.
3. Урманче Б.И. Тогенмэс хэзинэ/Б.И. Урманче//Баки Урманче и татарская культуры. – Казань: Фэн, 2005.– 630 с.

4. Урманче Б.И. Гадилектэ матурлык/Б.И. Урманче//Баки Урманче и татарская культура. – Казань: Фэн, 2005.– 630 с.

5. Хисамова Д.Д. Образ Галимджана Ибрагимова в творчестве Баки Урманче/Д.Д. Хисамова//Баки Урманче и национальная художественная культура// Материалы научно-практической конференции 22-23 марта 2007 г. – Казань, 2007. – С. 113-118

6. Новицкий А.И. Баки Урманче/А.И. Новицкий. – Казань: Татарское книжное издательство, 1994.– 192 с.

Возвращение к корням: Ахсан Фатхутдинов

Р.Г. Шагеева

Живописец, мастер резьбы по дереву, скульптор-монументалист, народный художник Республики Татарстан, лауреат Государственной премии им. Габдуллы Тукая Ахсан Саримович Фатхутдинов (1939–2012) вошел в изобразительное искусство Татарстана как уникальный мастер, создавший целый национальный эпос, и, наряду с решением актуальной проблематики искусства своей эпохи – формирования новой национальной эстетики 1990-х, создавший уникальный синтез живописи и природно-архаического, первозданного дерева. Имея в анналах народного творчества древние фольклорные и рукотворные традиции в области художественной обработки дерева (бытовая утварь: чапчаки, кисмяки, гобэ, бэлэ; резная архитектура сельского зодчества: наличники окон, орнаментальный декор ворот и решеток и др.), чуткий к народному видению, эпосу, сказке, он придал одухотворенный визуальный лик многовековым иносказаниям и фантазии народного творчества, воплотив в материале интригующие древние сказания о «разговаривающих дуплах», «говорящих пнях», абстрактные изображения генеалогического древа, представив в монументально-символических образах все то, что народ вынашивал с древнейших времен, но из-за определенных запретов не мог выразить брутально, наотмашь, отбросив предрассудки и запреты. Одним словом, он одухотворил, озвучил народный эпос, фольклор, воссоздав воочию его культурных героев.

Такой же, не менее важный, вклад он внес тем, что не только извлек из небытия канувших в лету символических героев фольклора и эпоса (Шурале, Водяная, Албасты и др.), но и, постигнув законы мифотворчества своего народа, продолжил эту цепочку интригующих, фантастических образов (серии «Духи-обереги» – «Ияляр», «Третированные», «Могильные камни», «Столбы»), придав им новое, одухотворенное выражение, адекватное ментальности и потребностям своей эпохи. И, когда в 1990 годы решался насущный и глобальный для республики вопрос: «Кто истинный хозяин и вершитель судеб татарского народа?», он ответил символично-метафористической серией «Иялэр. Духи-Обереги». Символический ответ заключался в том масштабном историческом и нематериаль-

ном, эфемерном факторе – незримом, но, безусловно, существующем двигателе истории и прогресса, который можно определить одной фразой как «народный дух» («татар рухы») – «татарский дух». Не будет преувеличением сказать, что именно дерево как один из органических материалов этой земли и территории, где произрастают вековые леса и дремучие карурманы, позволило ему по-настоящему слиться со своим народом, почти физически, вплотную соприкоснуться с его «корнями». А кроны этого дерева – поверья, фантазии, сказки, музыка, поэзия – также по-своему запечатлелись в его творчестве, вылившись в ритмику его произведений, в красоту и своеобразие многообразного орнамента. Дерево связало его с родной природой, этносом и вывело в широкий мир образных представлений, связало с рукотворным творчеством народа; вывело в другое измерение, придало его творениям ощущение вечности.

В его постоянном, растянувшемся на десятилетия диалоге с деревом и опозитизированной природой особенную роль сыграло его деревенское детство, быт, окружение мастеровых, среда тружеников ремесленников. Почти мистически звучит и название его родной деревни «Подлесный Утямыш», уже название которой звучит как предначертание судьбы – символическое предсказание, оставившей в тоннелях его памяти целый сонм каких-то беспородных очеловеченных деревьев... Дыхание леса и его тайны, пни-оборотни, чарующие лесные образы составили в последующем целый экзотический пласт его творчества; волокнистость дерева, его конвульсивный рисунок, способность к модуляциям и поддающаяся только резцу пластика также переросли в скрытые неповторимые свойства живописи Ахсана Фатхутдинова.

Учеба на художественно-графическом факультете Нижнетагильского педагогического института, постижение уральской школы живописи с ее сказочностью, развернутостью к фольклору, дали еще один новый виток его воображению, самоопределению как мастеру синтетического жанра, призванного на крыльях фантазии унести вместе с профессиональными знаниями и необыкновенную жажду к фантазированию и перевоплощениям, а также интерес к деревянной архитектуре, декоративному рукотворному искусству народов Волго-Уральского региона.

Поэтому, приехав на родину, одаренный от природы недюжинным умом философа-мыслителя, максималист и великий труженик, оказавшись в центре техногенной империи 1990-х, в городе на Каме – Нижнекамске, Ахсан Фатхутдинов откинул довлевшие над многими традиции советского искусства, и, как некий древний народный зодчий, первоотроец, игнорируя обвинения в анахронизме, архаическом видении, начал высекать в дереве своих имеющих древние корни первородных сказочно-символических героев из народного эпоса (Шурале, Водяная, Албасты, Домовой, Бичура и др.), давая им адекватное народному воображению эпически-аллегорическое выражение. Именно дерево связало его с породившей их землей- труженицей, придав созданным образам особую мо-

нументальность и масштабность, размах и краски, флюиды этноса, колорит и ритмы, созидательную способность.

В итоге, максималист и великий труженик, «зодчий в искусстве» – Ахсан Фатхутдинов создал в своем творчестве настоящий пантеон образов из арсенала татарской мифологии – забытых, архаических, нетленных, а также воссозданных им по законам наивного мифотворчества – в синтезе язычески древнего дерева и воспринятой его предшественниками традиции живописи маслом с чертами лубка и народного примитива, несущий вместе с тем его открытия как мифотворца новой эпохи, мастера-сказителя – творца эпоса, суфия-дервиша.

Этот пантеон образов художника, обошедший полмира (Россия, Франция, Венгрия, Турция, Иран и др.), давший ему международное признание, постепенно поселился во многих экспозиционных залах и музейных коллекциях Татарстана: Музей изобразительных искусств РТ, Музей национальной культуры при Национальном культурном центре «Казань», Фонд поддержки культуры при Президенте Республики Татарстан, Национальная галерея «Хазинэ», Набережночелнинская Картинная галерея, собрание Национального музея РТ, Выставочный зал г. Нижнекамска, Галерея Ильдара Ханова (г. Казань) и стал оберегом-хранителем сокровищ этих музеев.

«Клинопись» Ахсана Фатхутдинова на деревянных обрамлениях с названием сюжетов уличает в нем полное постижение традиций тюркского мифотворчества, знакомство с резным декором древнетюркских каменных стел, с искусством многозначных прозрачных формул, пещерных знаков, пиктограмм, мифов и, в целом, культурой древнего Алтая. В своих сериях «Духи. Обереги» (нач. 1990-х), «Третированные» (1989–1991), «Могильные камни» (2000-е), «Столбы» (2008–2009) он прорывается за рамки конкретного времени к глобальному обобщению, соединению эпох, к сочетанию реальности и фэнтэзи – и, как следствие этого, к масштабному магическому символу, иносказанию, распознаванию скрытого, зашифрованного смысла явлений, к национальной формуле, используя также возможности и многозначность национального орнамента. Его новаторство в этой области заключается в том, что этот многовековой пласт национальной культуры впервые соединен в его творчестве с профессиональной живописью, сюжетной картиной, выплеснут в деревянные рельефы, а также воплотился в скульптурную пластику, начиненную микро- и макроэлементами национального, экспрессией формы и философией нового времени.

Живопись и резьба по дереву в творчестве Ахсана Фатхутдинова составляют органический синтез, где одно переходит в другое и дополняет его, расширяя и углубляя диапазон смысла. Орнамент дерева, музыкальный, певучий, как бы выведенный кистью, а не механическим резцом, сливается с гулкой, играющей цветом и светом поверхностью живописного холста. Рисунок на холстах, офактуренных зачастую в серебристо-зеленой, бирюзовой, дымчатой гамме живописи, сливается с деревянной рамой, обрамляющей картину, составляя с ней гармонию и стилистиче-

ское единство. Рисунок тоже угловатый, не эфемерный, а материальный, чувственный, как бы рельефный, будто выведен резцом мастера краснодеревщика... Дерево также очень деликатно, будто «кистью» самого Тангре – природой, ветрами, огнем души мастера и стихией жизни – оказывается пропитанной природными красками, солнечным светом, цветом ландшафта, гаммой земли и неба.

Дерево придает изображению ощущение бескрайних лесостепных пространств, словно штрихи здесь – линии дорог и ритмы кочевий, в которых протекала жизнь далеких предков, отзвуки песен степных рыцарей – джирау и, наконец, обретенное ими тепло и уют домашнего очага – оседлого образа жизни. В своем стремлении сочетать мастерство рельефа с искусством объемной скульптуры, согретой руками мастера и повторяющей движение души создателя, он напоминает патриарха татарского искусства Баки Идрисовича Урманче. А в монументальном жанре деревянной резьбы, способной украшать большие архитектурные пространства: экстерьеры и интерьеры, майданы и улицы, Ахсан Фатхутдинов близок к творчеству писателя и мореплавателя Миргазьяна Юнуса, который перенес на нашу почву традиции афроамериканской ритуально-племенной рельефной резьбы. Его последователи – Хамит Латыпов из Туймазов и челнинец Зуфар Низамутдинов – расширяют эти традиции, возвращаясь, с одной стороны, к традициям декоративной резьбы изделий домашнего очага (сосуды, вазы, пеналы, восточно-татарские орнаментированные столики для Корана, различные сувенирные изделия).

В чем залог успеха Ахсана Фатхутдинова, работы которого остались во многих объектах панорамы новых городов Татарстана (аэропорт Бегичево в г.Набережные Челны, деревянные панно в гостинице «Кама», «Шурале» и другие мифологические образы в детском парке в г.Нижнекамске и др.)? В техногенную эпоху, в которую Татарстан вступил в 1990-е годы, он вернул новую популярность татарстанцев к великим традициям своего народа, обратившись к его выдающемуся творческому наследию, слив эпически древнее дерево – ароматный девственный материал и абстракцию вечности, пропитанное менталитетом предков, символ их исторического пути и обозримого будущего.

Всю эту объемную информацию несет в «чудо городе» Набережные Челны удивительный пантеон – «Ахсан-Йорт», память о художнике, расположенный на холме берега чарующей и девственной Камы – музей-мемориал мирового уровня, где представлена не только уникальная коллекция его произведений – деревянные рельефы, живопись, но и в самой архитектуре здания, фасаде и интерьерах использован этот уникальный способ синтеза времен и технологий, призванный обогатить ландшафтную среду и современную культуру Татарстана.

Приложение

«Третированные» (НКЦ Казань. 1989–1991)

На протяжении всего живописного творчества и труда резчика, А. Фатхутдинов, наряду с плоской, рельефной резьбой по дереву, неоднократно обращался к скульптуре. Это – небольшие деревянные скульптуры довольно курьезного, парадоксального склада, воспринимающиеся как дальнейшее развитие тенденций народной пластики, близкие к куклам сибирских (барабинских) татар, кукол шамана, изображений духов предков алтайцев. Как в концепции, так и в пластике этого жанра, обнаруживается полная высвобожденность природного материала от пресса технологии, – только корректировка формы, минимализм. Серия скульптур «Третированные» родилась скорее бессознательно, на тех же законах наития, прозрения, «разгадывания» заключенного в древесных стволах, корягах, дуплах, наплывах образа...

« – О чем кричат, негодуют эти обрубки – ящики без рук, без ног, без глав, наделенные одним туловищем, очеловеченные пеньки, полешки – паноптикум с вывороченными глазами, запаянным ртом, раскрываемым клещами? Что это, вытеснение темного страха, комплексов тревоги, во власти которых мы находились? Неужто мы, запечатленные в застенках идеологического варварства, обугленные, опаленные, лишённые воли и собственного лица, превращенные в окаменелость, – словно огненный ураган пронесся над нами, оставив черный, дымно – сизый цвет черного пепла и темных, пугающих безысходностью мыслей!

...Много таких уродцев – инвалидов в татарских сказках: у одного отняты конечности, у другого изувечено лицо, деформирован глаз или совершено другое насилие. В татарском народе есть традиции поклонения уродцам, больным, калекам, юродивым, видимо, как существам, принявшим на себя ужасающие катаклизмы жизни и отмеченным печатью бога. В этом культе, кстати, высшее проявление морали родового коллектива, почитающего изломанного героя за взятые им на себя страдания и муки, не выбрасывая его за борт жизни, не отторгая от здоровых интересов и жизни общества.

«Оглодыши, осколки нашей жизни, ценою этих жертв идет подъем и дальнейшее развитие общества... Они – остатки бурелома, происшедшего в стране. Но главным образом это наши жертвы... Это наше изуродованное, забитое, искромсанное под прессом несвободы, приобретшее характер биологического уродства сердце, душа, мышление. Несмело выбросивший вперед руку, «голосующий» (одобрям-с)), выкативший глаза, бесцветный, безликий, безязыкий человек-«никто» – «совок»! Что с нами сделали?»

А. Фатхутдинов (из выступления на открытии выставки, 1993 г.)

В серии «Третированные» во весь рост выявилась политическая зрелость А. Фатхутдинова. В изломанных обрубках человеческих тел, запекшихся в черно – сизую массу обугленного, потерявшего душу и цвет, механистичного дерева, в существах безликих и страшных, лишённых всего того, что мы называем индивидуальностью, – пластически выражена тема

против деформации человеческого духа, третирования личности, геноцида и насилия.

В серии заложена высочайшая, напоминающая Барлаха, Генри Мура экспрессия. Не анатомическая правильность, законченность, а захватывающая врасплох сиюминутная, могущая ускользнуть от глаз добросовестного ремесленника острота, постигнутая артистом – трагиком, виртуозом, пронзает, оказывает шоковое воздействие. Скульптурный ряд по своей трактовке близок к пейзажным работам и кажется логической цепью, концом этого процесса обратного развития, когда объекты и субстанции: деревья, природа, люди, ландшафт, окончательно разделились, обломились, сгорели от боли и ран, но вдруг ожили их души, и они исторгли крик умирания.

Так, А. Фатхутдинов начал новую школу скульптуры – не салонной, декоративной, утонченной, натуралистической, а остросоциальной, жизненной, связанной напрямую с судьбой его народа. Ибо, как показывает история, большая школа всегда начинается с форм неиспользованных, примитивных, дающих стиль грубый, лапидарный, броский, позволяющий усматривать в нем исторические перспективы и процесс зарождения нового.

«Могильные камни» (2000-е гг.)

Цикл деревянных рельефов мастера «Могильные камни» в сочетании с пророческими стихами выдающегося современного татарского поэта Р. Файзуллина – это мужественное философское осмысление темы жизненного финала, высокая аллегория: смерть не конец жизни, а только превращение низших металлов в высшие, метаморфоза. Благодаря движению резца, превращающее мертвое дерево в розовый куст, россыпь орнамента, пляду звезд, художник преодолевает тему смерти и, подобно затребованному эстетикой последних лет жанру шамаилей в изобразительном искусстве, мунаджатов – в музыке – апеллирует к теме человеческого долга и памяти.

«Человек большую часть жизни живет под землей. А наверху над нами – наши состоявшиеся и несостоявшиеся надежды... Кладбища – часть жизни общества; зират – священное место. Это место скопления мыслей, храм, куда ходит человек для очищения собственной души, спасения от греховности. Над кладбищем всегда стоит мираж, здесь грохот далеких времен и призраки ушедших. На кладбище человек чувствует личную ответственность перед поколениями... Нигде нет таких огромных, стокилометровых кладбищ, где – ни имен, ни названия, ни указания города... По кладбищам можно судить о состоянии общества.»

Из монологов художника

Очевидно, что жанр могильных камней, в котором работает А. Фатхутдинов, не настоящие каберташи. По характеру они напоминают памятники людям из простонародья, детям, чужакам, до сих пор еще в сельских кладбищах, наряду с элитарными надгробиями, есть могилы, с поставленными туда нехитрыми деревянными брусками с кругами наверху, в фестоночатообразном обрамлении, имитирующими не то солнце, не то лицо усопшего, не то расцветшее деревце, в которое переходит душа погребенного.

Как и где родился замысел этого цикла, трудно определить. От чтения ли стихов поэта, созерцания ли священного деревенского некрополя, так или иначе, они воплотили раздумья художника о жизни и смерти.

«Рождение и смерть равноценные, равнозначные части жизни. Если первое воспевается, то второе ханжески замалчивается, опускается, словно смерть сама по себе нечто греховное или невозможное, в то время, как это явление здоровое – только та точка в беспредельности, бесконечном процессе превращений, когда завершается один и начинается новый цикл».

Из монологов художника

А. Фатхутдинов возродил «святую рошу» с гулом ушедших, афоризмами, крылатыми выражениями – изречениями, анонимными словами ухода, прощания, в которых философски подытоживается жизнь, передается напутствие и назидание остающимся на земле.

Небольшие, вертикальные, с округлыми или острыми верхушками, килевидные, стрельчатые, с живущими в них, одухотворяя, как птица в гнезде, простейшими, как след дождя или снеговая яма, лунка или трещина от молнии узорами, типа «круг жизни», «лист дерева», звезда, спираль, полумесяц, «могильные камни» устремлены вверх, к небу. И здесь в орнаменте не видим ремесленно точного, тщательного воспроизведения деталей, а присутствует, как и в живописи – случай, наив, игра, линии, момент неправильной пластики и рисунка, разрывающий стандарт видения... Источником этого является, очевидно, дерево – более грубое и менее покорное вещество, само по себе направляющее руку художника, диктующее свою логику.

...Масляные краски, податливые и покорные, лишили художника великой стихии бессознательного творчества».

М. Волошин

Узор производит впечатление естественного бессознательного орнамента, выведенного самими стихиями, осадками, ветрами и сновидениями природы, воскресающими в числе других, и материализовавшиеся условные лики умерших.

«Это ожившие души предков, которые напоминают о себе, о прошлом, чтобы мы не забывали, на какой земле живем, какая у нас родословная, кто наши предки и достойны ли мы в нашей жизни их памяти. Эти светлые призраки наблюдают за нами, как наша совесть. Они тоже – хозяйева, береги, стражи нашего существования».

А. Фатхутдинов. Из монологов.

И китапханэ, и могильник – олицетворенная в едином материале память – фазы и формы проявления единого экзистенциального бытия, в концепцию которого смерть, трансформирующаяся в цветок, листву, творчество человека – входит как часть в целое, являя собой просто дверь из одного состояния в другое переход кратковременного, мгновенного бытия в миг универсальный, вечный, нетленный.

Столбы – Баганалар (2010-е гг.)

Столбы – слово многозначительное, оно и физическое и духовное. Это не только вертикально стоящее бревно, а нечто наполненное значительным содержанием, понятие. Столбы – это что – то устойчивое, крепкое, основательное, надежное явление, сложившееся у народа за их долгую жизнь. Для примера – Венеция стоит на пермских лиственничных столбах. Есть святые, близкие, дорогие места для любого человека на большой и малой родине: колодцы, мосты, родники и ручьи, леса и горы, дороги и тропинки- это для сельских жителей, да и для городских тоже, так как мы почти все вышли из деревни. На этих местах стоят столбы, посаженные руками человека, а ели их нет, то все равно в своем воображении они живут там. Воображаемые и настоящие столбы – это знаки созидания и творчества. Судьба столбов и радостная и трагическая. Радостная, когда строятся дома и города; трагическая, когда разрушаются дома и деревни, так как они падают и исчезают бесследно.

Столбы (столпы) – это понятие и духовное. Людей, оставивших добрый след на этой земле, добившихся больших успехов в своем деле, творивших только добро, защищавших людей от зла и за другие благородные поступки называли столпами (от слова «столб»). Их в народе именовали словом «золотые столбы» (или деревни, или семьи, или коллективы). В человеческом воображении живут столпы (столбы) чести и совести, любви и трудолюбия.

Настоящие и воображаемые столбы помогают осмыслить и понять жизнь, делают мир богаче и краше. Каждый человек, воображая, в душе своей может поставить столб там, где ему все дорого и близко: у школы, где учился, около дома, где родился, у родника, где пил воду, у реки, где купался на дорогах и тропинках, где оставил следы своих босых ног.

Раздумья автора. Май 2009 г.

В итоге Ахсан Фатхутдинов, с его умением «разговаривать» с духами земли и неба, лесами и полями создал уникальный цикл произведений, который воплотился в сказочный дом сокровищ – Музей-пантеон «Ахсан-йорт», это музей «Книга-Эпос» – итог его сопряжений с глобальным миром, поиск национальной самоидентификации в рамках вечно текущего времени, творческий прорыв в прошлое и будущее. Это – уникальный музей мирового значения...

Корни и крона пластики Хамита Латыпова

Т.Н. Кривошеева

В статье анализируется самобытное творчество профессионального художника Хамита Латыпова, работающего как в традициях русской, так и татарской домовой резьбы. Раскрывается влияние общетюркских традиций в его скульптурных композициях.

Ключевые слова: болгарское искусство, орнамент, болгарская резьба, тюркский метод, сувенир.

Roots and crown in plastics by Hamit Latypov

T.N. Kryvosheeva

The article analyzes the original work of professional craftsman Khamit Latypov, who works in the traditions of Russian and Tatar house carvings. The influence of Turkic traditions in his sculptural compositions is revealed.

Keywords: Bulgarian art, ornament, Bulgarian carving, Turkic method, souvenir.

Современная эпоха, быстротекущее время, ежеминутно сменяющиеся проблемы и заботы... Напряженный ритм жизни лишает человека порой самого важного – чувства единства с природой и своими этническими корнями. Тем ценнее в наше суетливое время становятся минуты соприкосновения с предметами искусства, несущими характеристики древних традиций и природных вечных материалов.

Дерево – народный материал, сохраняющий традиции крестьянского ремесла, неизменно присутствующий в повседневной жизни.

Поклонение деревьям известно с глубокой древности. Так болгары (сувары и берсула) почитали священные деревья, особенно ель. В прикладном искусстве болгар были распространены изображения священного «древа жизни», желудей и растительности. Первые скульптуры создавались тоже из дерева, более податливого и мягкого материала по сравнению с камнем.

Хамит Латыпов, многогранный художник-мастер работает с таким материалом. Родился Хамит в послевоенные годы в небольшом городке Пермской области и рано остался без родителей. Подрастая, юноша впитывал традиции различных мировых культур. Одаренная от природы натура настойчиво искала самовыражения в творчестве. Мастерство резьбы Хамит изучал в Подмосковье, где освоил традиции богородской резьбы. В Башкирии закончил полный курс Уфимского училища искусств. Татарские национальные корни художника, объединив культурные наследия различных школ, создали своеобразное творческое лицо.

Художник Хамит Латыпов использует дерево для ваения, как живой природный материал, не подвергающийся никакой технологической обработке – только руки, нож и стамеска.

У мастера дерево, не теряя обобщенной формы, изрезано орнаментом с вплетенными в него персонажами. Есть много способов ваения из дерева. В большинстве случаев скульптор сначала делает грубую обрубку, затем уточняет рисунок на образовавшихся плоскостях, продолжает углублять рельеф, придавая все большую завершенность произведению. На последней стадии мастер обрабатывает поверхность, доводя ее либо до

желаемой гладкости, либо нанося необходимую фактуру. Хамит Латыпов, оперируя лишь ножом и несколькими стамесками разного профиля, плетет орнамент, письмена, арабеску. Он «пишет» резцом, почти не возвращаясь к «написанному», творит восточную вязь, кружево. Четкость касаний резцом, отсутствие лишних движений – неотъемлемая часть профессионализма. Даже если он работает над резной вещью и в несколько стадий, у зрителя все равно остается ощущение легкости и спонтанности созданной композиции. Таковы его блюда и туеса на национальную тему.

Серия композиций для фонда Туран, вписанных в окружность удивляет своей вариативностью. Вообще композиции в тондо, компоновки в круг, считаются одними из наиболее сложных. Латыпов использует множество различных подходов для этого. Это и ритмичные композиции («В яме», «Тихая охота», «Наблюдение», «Красотка»), и симметричные уравновешенные («Соло», «В зимний вечер», «Кормление птиц», «На пару» и т.д.) и динамичные, с выходящими за пределы формата («Гимн природе», «Кем будет?»), и контрастные.

Тюркские восточные традиции в скульптурном творчестве Латыпова проявляют себя тяготением к рельефу, родственностью с эпиграфикой, живой, неабсолютной симметрией, включением в композицию сквозных отверстий. Но основное качество, связывающее пластику Латыпова с древними изваяниями тюрков и прикладным искусством болгар – это фронтальность, рассчитанная на одну главную точку восприятия произведения. Таковы эскизы из пластилина для сувениров и сами сувенирные скульптуры из дерева, мотивами для которых послужили герои языческих верований, мифов, сказок. Персонажи и сказочны и предельно приближены к нашей жизни, родные и близкие – «Птица Сымург», «Шурале», «Готовка катыка», «Тетя Зухра», «Рыбак», «Мой друг – дед». В пластическом языке это – обращение к звериному стилю и половецким изваяниям, к юмору современных народных праздников.

Творчество Хамита не ограничено деревом и резьбой. Был период творчества в фарфоре и фаянсе на Гуймазинском фарфоровом заводе. Художник постоянно занимается графикой, пишет проникновенные стихи на родном языке. Трепетное отношение к корням и традициям пращуров – признаки таких удивительно универсальных и всесторонне одаренных натур как Хамит Латыпов.

КРАТКАЯ СПРАВКА ОБ АВТОРАХ

Абдалиева Гульзада Кошоевна, кандидат исторических наук, Кыргызский национальный университет им. Ж. Булысыгина, Кыргызстан, г. Бишкек.

Акчурина-Муфтиева Нурия Мунировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры декоративного искусства, Крымский инженерно-педагогический университет, Россия, Крым, г. Симферополь.

Алиева Кюбра Мухтаровна, доктор искусствоведения, профессор, Институт архитектуры и искусств Национальной Академии наук Азербайджана, Азербайджан, г. Баку.

Асадова Хадиджа Велиновна, доктор философии по искусствоведению, заместитель директора по научным вопросам Национального музея искусств Азербайджана, Азербайджан, г. Баку.

Батырева Светлана Гарриевна, доктор искусствоведения, заведующий Музеем традиционной культуры им. Зая-пандиты, Калмыцкий институт гуманитарных исследований Российской Академии наук, Россия, Калмыкия, г. Элиста.

Беккулова Айжан Абдыманаповна, председатель Союза ремесленников Казахстана, президент общественного фонда Our Heritage. Казахстан, г. Алматы.

Белоненко Галина Владимировна, дизайнер ООО «Ваяние», Россия, Марий-Эл, г. Йошкар-Ола.

Вагапова Фирдаус Гумаровна, старший преподаватель кафедры музеологии, культурологии и туризма, Институт международных отношений, истории и востоковедения Казанского (Приволжского) федерального университета, Россия, Татарстан, г. Казань.

Горбунов Сергей Вячеславович, старший научный сотрудник, Поронайский краеведческий музей, общественный директор Сахалинского айнского центра, Россия, Сахалинская область, г. Поронайск.

Греков Александр Умарович, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, член-корреспондент Российской академии художеств, заведующий отделом декоративного и народного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Россия, г. Москва.

Григорьянц Елена Игоревна, кандидат философских наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, Россия, г. Санкт-Петербург.

Гюль Эльмира Фатхлбайновна, доктор искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник, Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан, Узбекистан, г. Ташкент.

Донина Лариса Николаевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела этнологии, Институт истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан, Россия, Татарстан, г. Казань.

Кадыркулова Жайнагуль Калыкбековна, кандидат философских наук, доцент Кыргызского национального университета им. Ж. Булысыгина, Кыргызстан, г. Бишкек.

Кошаев Владимир Борисович, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусств МГУ им. Ломоносова, Россия, г. Москва.

Кривошеева Татьяна Николаевна, кандидат искусствоведения, преподаватель Казанского художественного училища им. Н. Фешина, Россия, Татарстан, г. Казань.

Кудрявцев Владимир Геннадьевич, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВПО «Марийский государственный университет», Россия, Марий Эл, г. Йошкар-Ола.

Кязимова Мариам Мансимовна, кандидат искусствоведения, Азербайджанский государственный педагогический университет им. Н. Туси, Азербайджан, г. Баку.

Мавланов Обид Олимович, заведующий Музеем искусств, филиал Бухарского государственного архитектурно-художественного музея-заповедника, Узбекистан, г. Бухара.

Руденко Константин Александрович, доктор исторических наук, профессор, Казанский государственный университет культуры и искусств, Россия, Татарстан, г. Казань.

Саубанова Раушания Киямутдиновна, директор Казанского техникума народных художественных промыслов, Россия, Татарстан, г. Казань.

Тулузакова Галина Петровна, кандидат искусствоведения, почетный член Российской академии художеств, доцент, Казанский национальный исследовательский технологический университет, Россия, Татарстан, г. Казань.

Тюлин Чорухлу, доктор по искусствоведению, доцент кафедры истории искусства Сакарского университета, Турция, г. Сакария.

Фаткуллина Дина Рустямовна, преподаватель, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, Россия, Башкортостан, г. Уфа.

Фаткуллин Рустям Мугинович, доцент кафедры изобразительного искусства, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, Россия, Башкортостан, г. Уфа.

Хисамова Дина Диасовна, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научному обеспечению и издательской деятельности, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Россия, Татарстан, г. Казань.

Чурлу Мамут Юсуфович, заслуженный художник Украины, лауреат премии им. И. Гаспринского, Россия, Крым, г. Симферополь.

Шагеева Розалина Гумеровна, ведущий научный сотрудник, Национально-культурный центр «Казань», Россия, Татарстан, г. Казань.

Шерстнев Владимир Леонидович, научный консультант, МУ «Козьмодемьянский культурно-исторический музейный комплекс», Россия, Марий Эл, г. Козьмодемьянск.

Шкляева Людмила Михайловна, старший научный сотрудник отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, Россия, Татарстан, г. Казань.

Шурупова Марина Федоровна, кандидат философских наук, доцент кафедры социально-политических наук, Санкт-Петербургский лесотехнический университет, Россия, г. Санкт-Петербург.

Янбухтина Альмира Гайнулловна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой декоративного искусства и народных промыслов, Институт национальной культуры и дизайна, Уфимская государственная академия экономики и сервиса, Россия, Башкортостан, г. Уфа.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 3

ОБЩЕТЮРКСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ В ТЮРКСКОМ МИРЕ 4

Кошаев В.Б. О разработке научной концепции традиционной художественной культуры (по материалам III Международного конгресса «Традиционная художественная культура: фундаментальные исследования народного искусства. 23 – 25 октября 2017 года) 4

Шурупова М.Ф. Традиции оформления резьбой по дереву фасада дома и формирование этнокультурной и региональной идентичности 16

Руденко К.А. Деревообработка и искусство резьбы по дереву в Волжской Булгарии (по археологическим материалам) 22

Шкляева Л.М. Семантика тюркского орнамента в домовая резьбе у татар 65

Беккулова А.А. Резное дерево в быту кочевников. Вечное движение и седловидный ящик 70

Янбухтина А.Г. Уфимские ворота. Искусство архитектурной резьбы в творчестве ремесленников, столяров и плотников в деревянном зодчестве Уфы. XIX – начало XX в. 75

Акчурина-Муфтиева Н.М. Крымскотатарское искусство художественной обработки древесины: традиции и современность 80

Алиева К.М. Искусство резьбы по дереву в Азербайджане: история, традиции и современность 88

Асадова Х.В. История развития искусства резьбы по дереву в Азербайджане – с прошлого по настоящее 102

Гюль Э.Ф. Резное дерево эпохи Амира Тимура и тимуридов 109

Мавланов О.О. Деревянное резное надгробие Сайф Ад-Дина Бохарзи в Бухаре 117

Кадыркулова Ж.К. Искусство резьбы из дерева в быту и культуре кыргызского народа 123

Абдалиева Г. К. Традиционные орнаменты кыргызского народа в XIX–XX веках 127

Юлин Чорухлу. Минбар и двери в Анатолийских мечетях XII–XV веков в турецком искусстве резьбы по дереву 133

Батырева С.Г. Дерево в традиционном жилище калмыков 151

Горбунов С.В., Белоненко Г.В. Резьба по дереву у айнов Восточной Азии 157

Кудрявцев В.Г. О знаковой системе в марийской народной резьбе по дереву 166

Донина Л.Н. Истоки мотивов и принципов орнаментации в татарском декоративно-прикладном искусстве: на примере чеканки и резьбы 177

Ваганова Ф.Г. Общие мотивы орнаментации в татарской рукописной книге и в резной орнаментации жилища 186

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИЙ. ИСКУССТВО РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ 192

Чурлу М.Ю. Опыт возрождения крымскотатарского традиционного декоративно-прикладного искусства в Крыму 192

Греков А.У. «Многоликое дерево» – символический выставочный проект одного частного музея игрушки 199

Кязимова М.М. Место и роль современных мастеров Азербайджана в развитии искусства художественной резьбы по дереву 205

Григорьянц Е.И. Дерево в творчестве современных художников 227

Фаткуллин Р.М., Фаткуллина Д.Р. Композиция художественного дерева 239

Шерстнев В.Л. Концепция по сохранению деревянного зодчества г. Козьмодемьянска 251

Саубанова Р.К. Народные художественные промыслы и проблемы подготовки кадров 254

Тулузакова Г.П. Резьба по дереву в творчестве Н.И. Фешина 257

Хисамова Д.Д. Деревянная скульптура Баки Урманче 267

Шагеева Р.Г. Возвращение к корням: Ахсан Фасхутдинов 275

Кривошеева Т.Н. Корни и крона пластики Хамита Латыпова 282

Краткая справка об авторах 285

**ИСКУССТВО РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ В ТЮРКСКОМ МИРЕ:
история и современность:**

*Материалы Международного симпозиума
Казань, 19–20 декабря 2017 г.*

Статьи печатаются в авторской редакции.

Компьютерная верстка Л.Ш. Давлетшиной

Подписано в печать 14.12.2017 г.
Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Times.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 16,7. Уч.-изд.л. 17,7.
Тираж 300. Заказ № 2017.62047

Оригинал-макет подготовлен
в Институте языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН РТ
420111, Казань, ул. К. Маркса, 12

ООО «ГКС-Контакт»
420021, г.Казань, ул. Г. Тукая, д. 91, оф.407