

İncəsənət və mədəniyyət problemləri

Beynəlxalq Elmi Jurnal N 1 (79)

Problems of Arts and Culture

International scientific journal

Проблемы искусства и культуры

Международный научный журнал

Baş redaktor: ƏRTEGIN SALAMZADƏ, AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)
Baş redaktorun müavini: GULNARA ABDRASİLOVA, memarlıq doktoru, professor (Qazaxıstan)
Məsul katib: RAMİL QULİYEV, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru (Azərbaycan)

Redaksiya heyətinin üzvləri:

ZEMFİRA SƏFƏROVA – AMEA-nın həqiqi üzvü (Azərbaycan)
RƏNA MƏMMƏDOVA – AMEA-nın müxbir üzvü (Azərbaycan)
RƏNA ABDULLAYEVA – sənətşünaslıq doktoru, professor (Azərbaycan)
SEVİL FƏRHADOVA – sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)
RAYİHƏ ƏMƏNZADƏ – memarlıq doktoru, professor (Azərbaycan)
YEVGENİY KONONENKO – sənətşünaslıq doktoru, professor (Rusiya)
KAMOLA AKİLOVA – sənətşünaslıq doktoru, professor (Özbəkistan)
AHMET AYTAÇ – fəlsəfə doktoru, dosent (Türkiyə)
VIDADI QAFAROV – sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent (Azərbaycan)

Editor-in-chief: ARTEGIN SALAMZADE, corresponding member of ANAS (Azerbaijan)
Deputy editor: GULNARA ABDRASSILOVA, Prof., Dr. (Kazakhstan)
Executive secretary: RAMIL GULIYEV Ph.D. (Azerbaijan)

Members to editorial board:

ZEMFİRA SAFAROVA – academician of ANAS (Azerbaijan)
RANA MAMMADOVA – corresponding-member of ANAS (Azerbaijan)
RANA ABDULLAYEVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)
SEVIL FARHADOVA – Prof., Dr. (Azerbaijan)
RAYIHA AMANZADE – Prof., Dr. (Azerbaijan)
EVGENII KONONENKO – Prof., Dr. (Russia)
KAMOLA AKILOVA – Prof., Dr. (Uzbekistan)
AHMET AYTACH – Ass. Prof., Ph.D. (Turkey)
VIDADI GAFAROV – Ass. Prof., Ph.D. (Azerbaijan)

Главный редактор: ЭРТЕГИН САЛАМЗАДЕ, член-корреспондент НАНА (Азербайджан)
Зам. главного редактора: ГУЛЬНАРА АБДРАСИЛОВА, доктор архитектуры, профессор (Казахстан)
Ответственный секретарь: РАМИЛЬ ГУЛИЕВ, доктор философии по искусствоведению (Азербайджан)

Члены редакционной коллегии:

ZEMFİRA SAFAROVA – akademik NAHA (Azərbaycan)
RENA MAMEDOVA – çlen-korrespondent NAHA (Azərbaycan)
RENA ABDULLAYEVA – doktor iskusstvovedeniya, professor (Azərbaycan)
SEVİL FƏRHADOVA – doktor iskusstvovedeniya (Azərbaycan)
RAYIHA AMANZADE – doktor arxitektury, professor (Azərbaycan)
YEVGENIY KONONENKO – doktor iskusstvovedeniya, professor (Rossiya)
KAMOLA AKILOVA – doktor iskusstvovedeniya (Uzbekistan)
AHMET AYTAÇ – kandidat iskusstvovedeniya, doçent (Turciya)
VIDADI GAFAROV – kandidat iskusstvovedeniya, doçent (Azərbaycan)

Jurnal Azərbaycan Respublikasının Ədliyyə Nazirliyi Mətbu nəşrlərin reyestrinə daxil edilmişdir.
N 3756. 07.06.2013-cü il.

Redaksiyanın ünvanı: Bakı, AZ 1143.
H.Cavid prospekti, 115
Tel.: +99412/539 35 39
E-mail: mii_inter@yahoo.com
www.pac.az

UOT 73

Artegin Salamzade
correspondent member of ANAS
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)

ertegin.salamzade@mail.ru

EQUESTRIAN MONUMENTS IN TURKIC COUNTRIES OF CIS

Abstract. In the article there is given the determination of collective identity and its archetypes are formed. Archetype of the rider (Horse) and its reflection in the contemporary culture of Turkic countries are analysed in details. The incarnation of the rider's archetype is presented on the examples of equestrian monuments of Chingiskhan near Ulan-Bator, Koroghlu in Baku, "Arkadag" in Ashkhabad, Amir Teymur in Tashkent, Abylay khan in Almaty, Manas in Bishkek. It is noted that in the last years there is going the real competition for first place in the sizes of equestrian monuments which are planned to establish in the countries of the region. There is drawn a conclusion that the appearance of many horse sculptors in Central Asia and South Caucasus gives evidence about the militarization of consciousness. The iconography of monumental sculpture of this genre gives evidence.

Key words: identity, archetype of the rider, equestrian monument, monumental sculpture, iconography.

Introduction. In 2021 all countries of CIS mark 30-years of their independence. During this time there happened colossal geopolitical changes. But certain geopolitical realities always remained invariable. Even fathers-founders of geopolitics determined that the whole world space is divided into zones of supremacy of continental powers, sea powers and shore zones. From this point of view Eurasia was always a totality of continental powers, but a quintessence of Dry land, land civilization was a Central Asia.

The interpretation of the main material. Historically the inner effort of the region of Central Asia was determined by the opposition of Iran and

Turan. As a result of the largest identities were formed in the region of Central Asia and around it – it is Turanian (Turkic), Iranian and Chinese. All of them seriously differ in mentality, principles of military – political organization, the type of management. It is well known that the Turkic identity has a character of mainly nomadic, settled culture. Chinese identity is a classical specimen of settled civilization. The Iranian identity carries a mixed character and is a result of merging of the settled and nomadic cultures. These identities became, no doubt, as a product of great empires of antiquity and Middle Ages – Persian, Chinese and a whole series of Turkic state formations.

When we tell that a group of persons or the whole people want to identify themselves, it means that they are striving to be identical between themselves and differ from others. The identity supposes the gathering, concentration, crystallization of all characteristic peculiarities of this ethnos, people, nationality. In other words, the identity is uniformity, the likeness of totality of characteristics of these or those groups of people or separate cultures.

The biggest in the history of mankind was Cningiskhan's empire. It occupied the territory of 28 millions of square kilometers. Within the limits of the discussed theme the most interesting peculiarity of Turkic culture of antiquity and the Middle Ages is the highest degree of tolerance. Just this feature permitted ancient Turks not only to annex, but also to integrate giant territorial and their state system.

The appearance of identity is impossible out of social, cultural context. We mean not only the inner context of the culture itself, but also all possible outer contexts. Very often accurate, capacious determinations characterizing this identity give the representatives of strange civilization. Greek authors named Turkic nomads as “centaurs – half-people, half horses. They are as if merged with the horse as a whole” [3, p. 2].

Really the most important sign of identity in Turkic culture is the rider's archetype and wider – symbolism of the horse. In many peoples of Eurasia, including Turkic peoples, the notions connected with the deer are carried to the image of the horse. “The horse as the deer is touched with a bird, because the deer in the notion of the people of the past is flying in the open air” [2, p. 284]. Celestial symbolism of the horse becomes wider spread. “White horse is nearly always sunny symbol of the light, life and spiritual enlightenment. The trained horse is a symbol of power” [4, p. 453]. The winged horses – tulpars are depicted on the State Emblem of Kazakhstan.

The most sensitive indicator of the collective memory and archetype contained in it is the art. Spontaneous incarnation of the rider's archetype are equestrian monuments. As professional monumental sculpture in a majority of peoples of Central Asia and Southern Caucasus appear not earlier of the end of the XIX – beginning of the XX century, equestrian monuments which interest us belong to the XX or even XXI century.

It is not astonishing that the biggest in the world equestrian monument is established near the capital of Mongolia Ulan-Bator. This monument to Chingiskhan (2008) is more than 50 meters height. In modern Mongolia nomadic and settled way of life organically exist up to now. In these conditions the archetype of the horse or the rider is an actual instrument of self-identification.

The opposite example within the bounds of Turanian identity can serve as a display of the rider's archetype in contemporary Azerbaijan. Till the finding of State independency by Azerbaijan there was no equestrian monument. In the years of independency the epos "Koroghlu" became the basis for the development of the theme of legendary past and searches of the national cultural identity. The horse monument "Koroghlu" (2011) is of Tokay Mammadov's (1927–2015) swan-song.

Speaking about the absence of military beginning in horse monuments raised in Azerbaijan in the period of independency, it is impossible not to mention the work of the People's artist Fuad Salayev (born in 1943) "Wanderer" (2008). This horse sculpture is established in front of front of Museum centre and is turned to one of the most intensive mains of the city – the prospect of Oil Industry Workers. The composition has beautiful conditions for surveying from all sides, in famous foreshortened it is apprehended on the background of Flame Towers – peculiar visiting-card of Baku of the XXI century. The author masterly used the peculiarities of the site for plastic solution of the image. It allows to create expressive contrast between the rhythms of modern town and the image having timeless sound. The figure of the rider is fully covered with wide cloak with hood, the head is tiredly bent forward. Christian monk and sufi dervish and simply a traveler from unknown countries stopping a horse on the crossing can be hidden under this cloak. Undoubtedly, the image of deep philosophical content is before us.

Going out the limits of our own genre we are forced to be distracted from monumental sculpture and appeal to painting. On November,

2020 victorious army of Azerbaijan under the guidance of the supreme Commander-in-Chief, the President of our country Ilham Aliyev liberated Garabagh. This unforgettable moment of celebration inspired the artist Vugar Ali (born in 1970) for the creation of the picture “Victory” (2020). Above all: long expected reunification of the image of Azerbaijan soldier with historical archetype of invincible Turkic fighting man appears on the picture.

The ancient archetype of the rider and the present are met and merge together in the monument “Arkadagh” (2015). This is an equestrian monument in one’s lifetime to the second president of Turkmenistan Gurbangulu Berdimukammedov. Majestic composition of the monument is built on the idea of lifting upward, flight. And in this meaning it has something in common with the metaphor of the winged horse, it sends us to ideas of remote past.

Equestrian monument of Amir Timur in Tashkent (1993) is a splendid specimen of contemporary monument of historical personality. The sculptor Ilhom Gabbarov depicts Amir Timur in tsar’s regales on prancing horse. His right hand is highly raised in welcoming gesture, his short cloak is streaming in the wind. The shield and the sword are fixed on the left of the thigh. Timur’s iconography created in the work of I.Gabbarov gives the image of the sovereign one of the greatest empires of the world.

From the point of view of iconography the equestrian monument of Abylay Khan (2000) in Almaty attracts the attention. The sculptor K.Satybaldin imprints Abylay Khan in fighting equipment, holding a warder symbolizing the khan’s power. From the history it is known that Abylay Khan was not only the experienced political figure, but also outstanding commander. That’s why the incarnation of military archetype in this remarkable work of sculpture is evident. It is characteristic to name symbolism of the pedestal on which there was established the monument. The pedestal is octahedral in the plan. Octagonal star and octagonal structures have a special status in the Turkic culture beginning with a deep antiquity and up to our days. It is enough to tell that octagonal star decorates today state emblems of Turkmenistan and Azerbaijan.

The perception in the time of Kyrgyz epos Manas and its main hero of the same. As it is known “epos Manas is included in the list of masterpieces of non-material cultural heritage of the mankind of UNESCO, as well as in the book of records Guinness as the very volumetric epos in the world”

[7]. It is evident that two equestrian monuments of Manas built in Bishkek considerably differ according to the treatise of the image bogatyr. The first of them is established in 1981, the second one in 2011 on the occasion of 20-years of the independence of Kyrgyz Republic.

The author of the first in time monument is a famous Kyrgyz sculptor Turgunbay Sadykov who created a whole plastic ensemble. He described Manas in armors of batyr, with a sword in his right hand and a shield in the left one. The iconography of the monument has a rare unique peculiarity. The author combined the image of Manas with the representation of terrible dragon (snake) which symbolizes the celestial strength, might, triumphance and is on the side of the hero. On the contrary, in the western symbolism the dragon, the winged snake is “an emblem of a wicked strength, horror” [5, p. 84]. And it differs the image of Manas from such known in the history and mythology of snake-fighters as Herakl and Saint George.

The second monument created by Bazarbay Sydykov, according to dynamics and to iconography differs from the first one. Here the horse doesn't rush as in the first monument, it runs as measured, solemn steps. Manas himself is quite another one. “According to initial sketch in Manas' right hand there must be a naked sword, but after the discussion of the question, the sword must be in scabbard, the right hand must be lifted up for greeting” [8]. It is an exceptional example of figurative content of equestrian monument evolves to the side of pacifism.

It is interesting that last years there is going a competition for the first place in the sizes of equestrian monuments. Internet shows with information about projects of arrangement of the biggest monument in Turkmenistan, Kazakhstan, Uzbekistan and etc. So for example, at the beginning of 2021 there was published the information about the project of sculptor Vitali Kazanski for Tashkent. It is an equestrian monument depicting the hero of Uzbek “national epos of Galaliddin Manguberdi... it is expected that it will enter the book of records of Guinness as the highest statue manufactured of bronze. It's height together with a pedestal will be 25 meters” [6].

Conclusion. The appearance of horse sculptors on the spaces of Central Asia and Southern Caucasus witnesses about the militarization of consciousness. The iconography of horse monuments of the region has many distinguishing features. Poses, gestures and attributes of heroes express warlike character

and imperiousness. Characteristic attributes are tsar's regalia, warder, sword, shield and other battle equipment. The important element of iconography is a characteristic gesture, as a rule, of the right hand. Even pedestals of sculptors carry certain symbolic load. They pass the idea of steadiness of the power or metaphor of ascent, flight. All these iconographic peculiarities reflect the readiness of courageous answer to calls of surrounding world, it is in full measure corresponds to the rider's archetype.

The prominent investigator of soviet monumental sculpture Nikita Voronov wrote in 1984: "Equestrian statues prevailing shape of monuments now becomes beast of all. Probably, it is to a certain extent disappearing aspect of the monument" [1, p. 166]. For the present Turkic culture his prognosis justified. Archetype of the rider considered here divides the peoples into pedestrian and equestrian civilizations. Traditions of Turkic countries in the years of independence equestrian sculptures depict great ancestors, but their image rushes to the future.

REFERENCES

1. Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура, 1960-1980. – М., 1984.
2. Гусев И.Е. Все знаки и символы. Большая толковая энциклопедия символов. – Минск, 2011.
3. Давлетшин Г.М. Культура древних тюрков. – Казань, 2006.
4. Полная энциклопедия символов. – М., СПб., 2006.
5. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – Москва, Харьков, 2006.
6. <https://upl.uz/culture/20220-news.html>

Ərtegin Salamzadə (Azərbaycan)

MDB-NİN TÜRK ÖLKƏLƏRİNDƏ ATLI HEYKƏLLƏRİ

Məqalədə kollektiv eyniyyətin tərifı verilmiş və onu təşkil edən arxetiplər sadalanmışdır. Atlının (atın) arxetipi və onun türk ölkələrinin müasir mədəniyyətində əks olunması əhatəli surətdə təhlil edilmişdir. Atlının arxetipinin təcəssümü Ulan-Bator yaxınlığında Çingiz xanın, Bakıda Koroğlunun, Aşqabadda "Arkadağ"ın, Daşkənddə Əmir Teymurun, Almatıda Abılay xanın, Bişkekdə Manasın atlı abidələrinin nümunəsində təqdim edilmişdir. Qeyd olunmuşdur ki, son illərdə region ölkələrində qoyulması planlaşdırılan atlı heykəllərin ölçülərində birincilik uğrunda əsl

yarışma gedir. Belə bir nəticəyə gəlinmişdir ki, Mərkəzi Asiya və Cənubi Qafqazın geniş ərazilərində çoxsaylı atlı heykəllərinin qoyulması şüurun hərbişdirilməsindən xəbər verir. Bunu monumental heykəltəraşlığın həmin janrının ikonoqrafiyası da sübut edir.

Açar sözlər: eyniyyət, atlı arxetipi, atlı heykəl, monumental heykəltəraşlıq, ikonoqrafiya.

Эртегин Саламзаде (Азербайджан)

КОННЫЕ МОНУМЕНТЫ В ТЮРКСКИХ СТРАНАХ СНГ

В статье дается определение коллективной идентичности и перечисляются составляющие ее архетипы. Подробно анализируется архетип всадника (коня) и его отражение в современной культуре тюркских стран. Воплощение архетипа всадника представлено на примерах конных монументов Чингисхана вблизи Улан-Батора, Кероглы в Баку, «Аркадаг» в Ашхабаде, Амира Тимура в Ташкенте, Абылай хана в Алматы, Манаса в Бишкеке. Отмечается, что в последние годы идет самое настоящее соревнование за первенство в размерах конных монументов, которые планируется установить в странах региона. Делается вывод о том, что появление многочисленных конных скульптур на просторах Центральной Азии и Южного Кавказа свидетельствует о милитаризации сознания. Об этом свидетельствует и иконография монументальной скульптуры данного жанра.

Ключевые слова: идентичность, архетип всадника, конный монумент, монументальная скульптура, иконография.

FIGURES



Fig.1. Monument of Chingiskhan near Ulan-Bator. 2008.



Fig.2. Sculpture "Wanderer". Baku. 2008.



Fig.3. Monument of Manas. Bishkek. 1981.



Fig.4. The project of the monument of Galaliddin Manguberdi. Uzbekistan. 2021.

UOT 721

Rana Abdullaeva*Dc. Sc. (Art Study), Professor
Institute of Architecture and Art of ANAS
(Azerbaijan)**cult_rena@yahoo.com*

PRIORITIES OF THE DESIGN EDUCATION IN THE TURKIC CIS COUNTRIES

Abstract. Design education is an integral part of the development of design itself. Socio-cultural priorities of society, its traditions determine the dominants of professional consciousness. On their basis is formed a sign system according to which the learning process of a designer in a particular national tradition is built. It should be noted that the spatial and formal models of the Turkic mentality are similar in many parameters. However, each country has its own specific characteristics.

There are the national priorities that determine the nomenclature of design specialties. The range of objectives of the lecture courses is wide enough: the first group of subjects has a purely historical orientation; the second group involves the formation of theoretical and design-methodological foundations of professional thinking of students; the subjects of the third group are devoted to the study of the most general consistent patterns of the development of visual culture and the methods of its analysis.

Key words: design, education, priorities, Turkic CIS countries, development strategy.

Introduction. Design education is not only a component of the general education system in higher school. It is also an integral element of the development of design itself. A great deal in the process of teaching major disciplines at design faculties depends on which of the existing concepts of the emergence of design accepted by a given professional community, what were the conditions for the formation of a national design school, and, finally, what model of design development the society focuses.

Socio-cultural priorities of the society, its traditions, and adaptive activity models of behavior determine the dominants of professional consciousness. It is a base for a sign system according to which the designer learning process is built in one or other national traditions. They determine the pithy value of the designing object and subject; set the goal and algorithms of designed strategies. The entire history of this creation type confirms design evolution's and education's ethnocultural conditionality models.

The interpretation of the main material. A common problem for Kazakhstan, Uzbekistan, Kyrgyzstan, and Azerbaijan is the design education block absence until the second half of the 20th century, unlike European countries and the United States. We all had to master an enormous layer of design culture by leaps and bounds. The foreground areas for design studying in these countries are a lot alike. Thus, the first design department was opened in Azerbaijan in 1976, in Kazakhstan – in 1992, in Uzbekistan – in 1997, in Kyrgyzstan – in 1998.

In Kazakhstan, specialists are being trained in the field of design of the architectural environment, interior design, furniture, print design, design of ceramic products, textiles, wood, metal, and, finally, computer design. Year after year new design specialties are added in Azerbaijan. In addition to the architectural environment design, landscape design, interior design, industrial design, printing, and computer design appeared. The design demands as a litmus paper, reflect not only the scientific and educational process but also the priorities of the socio-economic life of each country. As Labrouste, Pierre Francois Henri, the 19th-century French architect said: “Architecture is a reflection of social activity ... Architecture is a demonstration of the strength, power, and capabilities of customers” [3]. On this background, the directions of design education in Azerbaijan and Kazakhstan are more than similar. The oil and gas industry, as the engine of the economy of our countries, which income growth during the independence period led to a construction boom demonstrates this. However, the causes of commonality are not only in economic nature. They are also due to traditional cultural consciousness, what especially noticeable in space and form perception. Thus, writes G. Abdrasilova, “the constants of the spatial notion of the Kazakhs are the steppe as a giant circle, an octagon... tendencies for enlargement the developed space... the desire for spatial relocations; perception of spatial boundaries as permeable and conditional” [1, p. 20]. The same spatial and formal models are inherent in the Azerbaijani national mentality.

Unlike these countries, the design education thrust has specifics in Uzbekistan and Kyrgyzstan. In Uzbekistan, priority is given to traditional crafts, interior design, clothing, furniture, and architectural design. The exhibitions and festive events design specialty reflects the need to integrate into the international space. In Kyrgyzstan, design education is represented only by the art design decoration of the environment.

Higher design education in Azerbaijan has more than forty years of history. The country's integration into the world community, changes in the international division of labor system, and some other factors have placed completely new accents as in the field of design practice so in the field of design education.

The current situation can be characterized as a resonance effect: the transitional problems of the Azerbaijani society were superimposed by global civilizational shifts, as a result of which Azerbaijan faced the system of relations of the information society and the culture of postmodernism dominating in it. That is why the search for a national cause and sustainable development strategy was such dramatic over the past four decades.

The level of national priorities presupposes the inclusion of sectoral development concepts, among them is the national pedagogical concept, which holds one of the most critical places, where the primacies and programs for the development of design education are inside its framework. Firstly, it is necessary to determine the values on which the goals and objectives of national design education are lean.

On the strength of this, the development of design and design education should necessarily focus on the ethnocultural self-identification of the nation, subject to the smooth entry of all national institutions into the global cultural and information space. Translating this general cultural formulation into the language of specific practical tasks of the design community, we can say that in the current conditions of the world market, the most critical task of the Azerbaijani design is the creation of the "Made in Azerbaijan" trademark that meets international standards.

The continued process of the art and constructor education priorities definition goes to the level of clarifying the status of what is the object of designing for the Azerbaijani design school. Every national design school develops around its designing object. The national school should be understood as the summation of design institutions – designing, educational, organizational, informational, etc. As the world design history shows, that

national school that can generate marketable ideas regarding the designing object ensuring their harmony with the most general civilizational processes has taken the leading positions. With that, one of the decisive moments in acceptance of the status of a national school by the international design community is the ability to give the chosen designing object a unique aesthetic and cultural coloring based on the values and traditions of this society.

Thus, what important is to find an idea that is organic to this culture, which predetermines the verity of the process, methods, and results of the national role of designed thinking. It should be while choosing a designing object as an independent subject, either a subject in its correlation with the milieu or a synthetic environment as such. Namely, these stages of the evolution of the designing object are known to the design history. Overly to say, in its basis, this whole complex of ideas is formed during the professional training.

However, in the conditions of postmodern culture, which also noticeably spread its influence in Azerbaijan, professional waymarks are often blurred, like many other aspects of social life. This happens due to the rule of principles of multiplicity, non-hierarchy, as a result of a shift of focus from the center to the boundaries that define the postmodern cultural paradigm. There is a “dilution” not only of the cultural environment but also of cultural consciousness. The fate of “dilution” befell both the designing object and the specialist figure itself who was engaged in artistic designing. This, for instance, is a new profession that emerged – an aero designer who creates sculptures from balloons.

Identification of priorities is a hierarchical process by definition, presupposing the crystallization of everything critical and necessary. Must immediately get out from all sorts of illusions while denoting the national priorities of design education. It is clear, for example, that such areas of the civil industry as aircraft construction, automotive industry, shipbuilding, and even most of the instrumentation industries are unlikely to develop in Azerbaijan in the visible future. With that, in the international division of labor, Azerbaijan can and must take a worthy place in the equipment production for the oil industry. The sphere of industrial design should also consider the purely domestic needs of the consumer market in Azerbaijan, which primarily include the production of air conditioners, refrigerators, dishes, clothing, a wide enough range of mass consumption subjects, and food products. Azerbaijan can also increase the export of tea, canned fruits,

and vegetables, wine products, tobacco, textiles, etc. Lastly, the construction boom during the recent decades exacerbated the problem of the harmonious development of the environment from the scale of an urban organism to the interior of a residential apartment.

All of the listed factors naturally determine the nomenclature of specialties in which it is necessary to train student-designers. The design of the urban environment and its elements, interior and equipment, industrial products and packaging, clothing and accessories – this is how it seems the mandatory list of design specialties in higher educational institutions in Azerbaijan for the coming years. And when the professionals and the whole society would seriously perceive the task of the national trademark, then the specialty of a designer in the sphere of advertising and polygraphy will take a special place in the named list.

Design education in Azerbaijan is already a variegated enough palette of designed specializations. The Art and Industry Faculty of the State Academy of Arts, the Faculty of Architecture of the University of Architecture and Civil Engineering, the Faculty of Design of the Western University, and some non-state universities train students in the following specialties: industrial and computer graphics, interior design, equipment and clothing, landscape and architectural design, etc. Like in every country in the world, the ever-growing list of design specialties reflects the fact of the design territory expansion in the information society.

The postmodern paradigm prevailing in modern culture has changed the understanding of the objects world and the methods of designer's work. An important demonstration of postmodern artistic thinking is the shift in the focus from the center to the borders. When art stops wondering about the creation of content and does not even switch to form, but to formalization, involving in delineation and contouring a cultural space. It gives a "marketable look" to any phenomenon, any subject. That is why design is the central art form in the postmodern paradigm. The artist, becoming more and more a designer, sees his task in delineating the boundaries of the place where the event will take place, or rather, where the event is possible. The border, and with it the borderline status, becomes the main object of the designer's discourse.

Postmodern culture does not create or develop, but preserves and shapes. The postmodern paradigm changes the attitude towards the artistic heritage, because that is it, which becomes the object of quotation in the postmodern. The essence of postmodernity is focused here – the mystery of language and

translation. And the design is directly related to this mystery. The famous American designer and educator Victor Papanek remarked to a nicety that “the designer is the only one who can speak different professional languages; his training allows him to take on the role of “translator” in the team” [4, p. 61]. We would have made an important amendment to V. Papanek’s reasoning. The designer does not speak different professional languages. The language of his profession is universal; it acts as a metalanguage concerning all the others. It is a visual language, the language of visible images. It directs us to the most important task, no – to the goal towards which the training of designers in higher school should be aimed. This goal is teaching a visual language.

Professional skills of visual perception, methods of creating and embodying visual images presuppose the development of a “literary” visual language. To this end, along with classes in design and modeling, it is necessary to study the historical, theoretical, methodological problems of design, visual culture in general.

In the 1990s, a historical and theoretical complex of disciplines has formed. “The History of Design”, “The History of Art by Specialty”, “The History and Methodology of Design”, “The Fundamentals of Design Methodology”, “Actual Problems of the Modern Design”, “Visual information”, “Semiotics of the architecture, design, and art”, “The Fundamentals of shaping and style formation” and some others are included in it. The terms of reference of the listed lecture courses are broad enough.

The first group of subjects has a purely historical orientation. These disciplines aim at creating with students a systematic understanding of the domestic and foreign design development stages, the main stylistic trends in world design, its varieties, and renowned schools. A chronologically sequent presentation of historical material implies consideration of the oeuvre of the leading masters of this type of art, analysis of individual creations of design.

The second group involves the formation of theoretical and project-methodological foundations of professional thinking of students. The tasks of the second group disciplines include familiarizing students with the terminology, methodology, basic design categories, also mastering specific skills in the field of strategy and tactics of artistic design in determining the object, goals, means, and methods of the design process. The teaching method here is based on a coherent presentation of the main problematic

blocks of the creative practice of modern design. In the course of this are proposed pre-project and project analysis methods, tested in the world design, and tasks set to determine the consumer properties of the subject-spatial environment.

Lastly, the third group includes such subjects as “Visual Information”, “Semiotics of Architecture, Design, and Art”, etc., that are to be incorporated in the curriculum due to the faculty or specific specialty of study. The disciplines in this group can deepen the profiling of learning and sometimes are involved in the baccalaureate, sometimes in the master. But, probably, they do have one thing in common. They are all dedicated to the most general development regularities and methods of analysis of visual culture.

Conclusion. The major obstacle in obtaining this knowledge complex is the uncertainty for what function for the design activities society wishes to assign. Whom from and what the role it allots to design, not only the prestige of the design profession depends.

Will it be just a service function, or will society see the design and the methods as the locomotive of economic development? As was in the United States during the Great Depression, in post-war Germany and Japan. The choice of a particular model will allow determining the parameters of the object and the subject of designing, which the design education orients.

REFERENCES

1. Абдрасилова Г.С. Тенденции развития региональной архитектуры и градостроительства Казахстана. Автореф. доктора архитектуры. - Алматы, 2010.
2. Лабруст П.Ф.А. Цит. по: Баку постепенно показывает свою мощь и силу Л Газета «Зеркало», № 188,13 октября 2012.
3. Папанек В. Дизайн для реального мира. - М., 2004.

Rəna Abdullayeva (Azərbaycan)

MDB-NİN TÜRK ÖLKƏLƏRİNDƏ DİZAYN TƏHSİLİNİN ÖNCÜL İSTİQAMƏTLƏRİ

Dizayn təhsili ümumilikdə dizayn inkişafının ayrılmaz hissəsidir. Cəmiyyətin sosial-mədəni prioritetləri, onun ənənələri peşəkar şüurun əsas qayəsini müəyyən edir. Dizaynerin hər hansı bir milli ənənə üzərində təlimi

prosesinin əsaslandığı müəyyən işarə sistemi məhz bunların əsasında formalaşır. Qeyd edək ki, türk mentalitetinin fəza və formal modelləri bir çox cəhətdən oxşardır. Bununla belə hər bir ölkənin səciyyəvi xüsusiyyətləri var. Odur ki, dizaynerlik ixtisaslarının nomenklaturasını məhz milli prioritetlər müəyyən edir.

Mühazirə kurslarının məqsədlərinin diapazonu olduqca genişdir: fənlərin birinci qrupu sırf tarixi istiqamətə yönəlib; ikinci qrup tələbələrə aşılanaan peşəkar təfəkkürün nəzəri və konstruktiv-metodik əsaslar üzərində formalaşdırılmasını nəzərdə tutur; üçüncü qrupun fənləri isə vizual mədəniyyətin inkişafındakı ümumi qanunauyğunluqların və onu təhlil etmə üsullarının öyrədilməsinə yönəldilib.

Açar sözlər: dizayn, təhsil, prioritetlər, MDB-nin türk ölkələri, inkişaf strategiyası.

Рена Абдуллаева (Азербайджан)

ПРИОРИТЕТЫ ДИЗАЙНЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ТЮРКСКИХ СТРАНАХ СНГ

Дизайнерское образование является неотъемлемой частью развития самого дизайна. Социально-культурные приоритеты общества, его традиции определяют доминанты профессионального сознания. На их основе формируется знаковая система, в соответствии с которой и строится процесс обучения дизайнера в той или иной национальной традиции. Необходимо отметить, что пространственные и формальные модели тюркского менталитета по многим параметрам схожи. Однако каждая страна имеет свои специфические особенности. Именно национальные приоритеты определяют номенклатуру дизайнерских специальностей.

Круг задач лекционных курсов достаточно широк: первая группа предметов имеет сугубо историческую ориентацию; вторая группа предполагает формирование теоретических и проектно-методических основ профессионального мышления студентов; предметы третьей группы посвящены изучению наиболее общих закономерностей развития визуальной культуры и приемам ее анализа.

Ключевые слова: дизайн, образование, приоритеты, тюркские страны СНГ, стратегия развития.

UOT 72.03

Evgenii Kononenko
Dc. Sc. (Art Study)
The State Institute for Art Studies
(Russia)

j_kononenko@inbox.ru

MUSLIM ARCHITECTURE OF THE TURKIC REPUBLICS: “DIPLOMACY OF ARCHITECTURE” AND ITS CONSEQUENCES

Abstract. A common problem in the development of the architecture of the post-Soviet and, above all, the Turkic republics is the ultimate narrowing of the scale of formal searches for Muslim architecture. One of the reasons for this was the “diplomacy of architecture” implemented by Turkey – the proposal and financing of ready-made standard projects, adapted to local conditions. The implementation of this practice is supported by the presence of standard projects, the experience and reputation of Turkish architectural ateliers, active commercial and missionary activities. The constant cloning of Turkish neo-Ottoman projects not only limits the possibilities of the architectural experiment of the contemporary mosque but also inhibits the development of national architectural education and visual self-identification.

Key words: architecture of a contemporary mosque, neo-Ottoman trend, “diplomacy of architecture”, visual self-identification, Turkic republics.

Introduction. Three decades of independence make it possible to speak not only about the unconditional achievements of national cultures, but also about the unity of the emerging problems. One of these problems, common not only for the Turkic republics but also for Eastern European countries (including Russia), is the extremely limited scale of architectural form searches in the field of Muslim religious architecture [3, c. 178–179].

The resumption of the construction of mosques after many years of declarative atheism solved several problems at once: 1) utilitarian (to provide believers with places of worship); 2) ideological (to demonstrate the state’s concern for meeting the spiritual needs of citizens); rhetorical (to use cult

architecture for the monumental expression of traditional values). Proceeding from the fact that the architecture of the mosque is not normative and, in principle, can be anything [2], the broadest possibilities of choice of samples were opened before officials, religious associations, Muslim communities and architects of independent countries. The Arab countries of North Africa and the Persian Gulf turned out to be in a similar situation in the middle of the XX century, realizing their own religious construction as a field for an international architectural experiment: recognition of the possibility of almost unlimited transformability of buildings of a contemporary mosque led to the desire of architects of religious buildings to use unusual constructive and compositional solutions, turn to new materials, experiment with forms, interior, light, etc. [6, c. 276–296, 351–370; 7, c. 46].

We have to admit that the Turkic republics have not yet taken advantage of the given opportunity of choice, and religious construction, with all its activity, took imitative forms.

The interpretation of the main material. In 1992, Turkish Prime Minister S. Demirel proposed to the government of Turkmenistan, which had proclaimed independence, to build a mosque in Ashgabat as a symbol of freedom. The Turkish construction and restoration company “Vakif İnşaat” was engaged in the implementation of the Azadi-jami project; completed by 1998 the building was named after Ertogrul, a Turkic commander, father of Osman. “The programmatically laid down and openly declared in this building the search for cognation between Turkmenistan and Turkey, spiritual and phisical, is even more emphasized by the nature of the architecture oriented to Ottoman classical samples” [6, c. 320]. The project of the mosque was developed by H. Tayla, the author of the Ankara Kocatepe-jami, and this project was not a replica or historical reconstruction but a combination of Ottoman examples.

Despite the secondary nature of Azadi-jami architecture, the very fact of the appearance of the first Muslim religious building in the capital of the independent state was interpreted as a demonstration of a break with the Soviet past and the restoration of the priority of national values.

In relation to the initiative and participation of Turkey in the construction of the Ashgabat mosque, a special term has arisen in Turkish literature –(or “diplomacy of the mosque”), by analogy with “panda diplomacy”, a well-known Chinese tool for establishing cultural contacts [10, p. 201–208; 11, p. 143; 12, p. 60–65]. This is a gift that is difficult to refuse for both religious reasons (which would be regarded as an obstacle to the construction of a

mosque and meeting the needs of believers) and financial (building on your own will cost much more).

It is important that the Republic of Turkey was ready for the new opportunities. After the “incident of the Kocatepe mosque” – the replacement of the avant-garde project of V. Dalokai with the neo-Ottoman building of H. Tayla – the neo-Ottoman trend firmly prevailed in Turkish religious architecture [4, c. 385–387; 13, p. 6–16].

The architecture of the Turkish Republic, despite the constant interest in the latest Western trends, has used the conservative image of the “Great Ottoman mosque” precisely as a brand reminiscent of the “golden age”. The return to the theme of the mosque after World War II took the form of a modernized version of Sinan’s works (Sisli Mosque in Istanbul, 1949; Maltepe-jami in Ankara, 1959), and from that moment on any participation of the state in religious Muslim construction, not to mention direct government order, led to the appeal to the established brand. Any serious deviations from the familiar image towards architectural modernism are possible only in religious buildings erected in Turkey by private order [3, c. 157–160; 4].

In 1973, the Main Directorate of Waqfs, using the materials of the Kocatepe-jami project competitions, published drawings and design documentation for “typical” mosques, which were to be followed by local authorities; a year later, the Office of Religious Affairs selected for a special anniversary album of the most “representative” examples of mosque architecture for 50 years of the Republic, excluding from their number the monuments of the international style and the most “avant-garde” structures [9]. At competitions for mosque projects in large cities the choice of the jury unambiguously led to the emergence of modern versions of the classical Ottoman mosque, defiantly referring to traditional values and using the rhetorical connotations of the national visual brand (the Sabancı mosque in Adana, 1998–1999; Mimar Sinan-jami in Atşehir, Istanbul, 2007–2012; Buyuk Camlıca, Istanbul, 2012–2018).

Similar standard projects were used by Turkish architectural bureaus in the revitalization of Muslim construction at the turn of the XX–XXI centuries. One side of this process was the order of the Turkish diasporas both in Europe and Asia (for example, mosques in Pforzheim, Berlin, Rotterdam, Amsterdam, Tokyo, Kuala Lumpur, Sharjah, Beirut), the other was the construction of mosques in the territories of the former USSR.

In the first case, we should talk about “nostalgic” architecture, justified by both the high level of tradition and the ethnic and linguistic homogeneity of Turkish migrant communities. Neo-Ottoman mosques, often part of Turkish cultural centers, have proven to be markers of ethnicity and in-demand tools for identifying specific communities among other Muslim diasporas.

The use of Turkish projects in the Turkic republics was determined by at least two reasons. First, the “parade of sovereignties” caused an instant response from pan-Turkist and Islamist organizations, which saw broad prospects for missionary and cultural activities in Central Asia and the North Caucasus. Already in December 1991 under the Turkish Foreign Ministry, the Agency for Turkic Cooperation and Development was created, whose activities were aimed at “coordinating all types of activities at the state level in the name of the unity of the Turks”, developing and implementing a program of cooperation with the Turkic republics [1, c. 352]. The search for national identity and forms of its expression in the new states turned to the rich Turkish experience, meeting on the part of state, public and religious organizations both the willingness to share this experience and the well-tested mechanisms of national and Islamic education, enlightenment, and cultural exchange.

Secondly, the financial side turned out to be important: Turkish architectural bureaus had ready-made “standard” designs of mosques, easily adaptable to the requirements of a specific order and transferred to other cultural and geographical conditions, taking into account the possibility of using local materials, art crafts, decoration techniques, since the 1970s.

In the 1990s – 2000s the “Ottoman style” was actively used in the construction of new mosques in both traditionally Muslim regions and in cities of Russia and Ukraine where Muslim diasporas grew (St. Petersburg, the towns of the Urals, the Middle Volga region, Penza, Donetsk, Mariupol). The need for places of worship, the lack of trained architects working in the field of religious architecture, the traditional conservatism and unpretentiousness of the communities, as well as the already mentioned reasons – religious contacts, the willingness to provide assistance from the Turkish side and the presence of Turkish projects – led to the fact that many buildings were either recognizable versions of neo-Ottoman structures, or the result of the adaptation of the “Ottoman style” to local conditions, expressed in the construction of the next “cubes with a dome and a minaret” [3, c. 172]. This adaptation was justified by references to the Pan-Turkist (Turanist, Pan-Islamist) doctrine, political

ambitions (quick replacement of Soviet rhetoric with national, and sometimes even nationalist), but not least the relative cheapness of the transformation of the “standard” project in comparison with the original development and the opportunity to assign a significant part of the construction financing to sponsoring Turkish or international religious organizations.

Accuracy of adherence to prototypes, as well as adherence to the “style” were not among the priority tasks – any argumentation was enough to justify the open borrowing of forms, up to the choice of a Turkic eponym or toponym as the name of the mosque, and the usual rhetorical move is to declare the likeness of a new structure a well-known Ottoman monument (for example, the Istanbul Blue Mosque, despite the compositional differences, the insufficient number of minarets and clearly more modest sizes). It is difficult not to notice the “Turkish trace” in the mosques Shahidler in Baku (1996, the official residence of the religious attachés of the Turkish Embassy), Nur Astana (2002–2005, the construction was carried out by the Turkish company “Pasiner”) and Hazret Sultan in Nur-Sultan (2010–2012, the builder was the Turkish company “Sembol Insaat”), Gurbanguly-haji in Mary (2001–2009, the Turkish “Kilic Insaat” participated in the work), Borborduk (Central Mosque) in Bishkek (2012–2018, Turkish funding, the opening of the mosque took place in the presence of the President of Turkey). On the websites of some of these buildings the titles of “the largest mosque in Central Asia”, “the largest religious building in Central Asia”, etc. are disputed, but it is impossible to talk about their architectural – planning, constructive, compositional – originality.

Of course, behind every such project is the passionate work of architects; every mosque is the pride of the Ummah. However, already in the first Russian scientific analysis of the architecture of a contemporary mosque it was noted: “The absence of international forms of high architecture of the mosque and the absence of invitations for leading architects makes the architectural appearance of the mosque unworked, iconographically dull, as a rule repeating the style of the Turkish mosque. One gets the impression that for contemporary architecture in Russia there are no other architectural styles besides Turkish. When in many countries of the Middle East we see clear traces of this architectural style, there is nothing strange that the Ottoman Empire introduced its own architectural style. Russia was never conquered by Turkey, but nevertheless the Ottoman architectural style is firmly entrenched in the emerging mosques” [7, c. 46].

One of the largest projects of contemporary Muslim architecture was the “Heart of Chechnya” mosque in Grozny (2006–2008). It became the emblem of the capital of the North Caucasian republic, participated in the competition for the symbols of Russia, was depicted on coins. Despite a number of undeniable architectural finds its resemblance to the Istanbul Blue Mosque and the “classic Ottoman style” is emphasized in all descriptions and releases, and even the authorship of the project unfortunately is difficult to establish, but the participation of Turkish builders is indicated.

Buyuk Juma-jami in Simferopol (2016–?) was to become the “banner of the entire national and human rights movement of the Crimean Tatar people” and “the largest mosque in Eastern Europe”. The terms of the order of the Spiritual Directorate of Muslims of Crimea stipulated an orientation towards the “Ottoman type”; according to one of the authors of the approved project I. Yunusov, “we were obliged to look in the Ottoman mirror” [6, c. 190–193]. The choice of landmarks can be justified both by the historical ties (vassal, allied, dynastic) of the Crimean Khanate with the Ottoman Empire and by the activity of the Turkish patronage of Islamic organizations and religious construction in the post-Soviet Crimea [5, c. 36–45]; however, the very possibility of some kind of architectural experiment and creation of a work reflecting the diversity of modern interpretation of the forms of the mosque was sacrificed to the customer’s conservative idea of what the “visual symbol of the repatriation of the Crimean Tatars” should become. In the descriptions of the mosque under construction a certain “Crimean Tatar style” is delicately mentioned [14], but the questions are: how is it manifested? how exactly does it differ from the “Ottoman”? did it even exist? – remain rhetorical.

The contemporary Turkish mosque is developing along the path of creating a generalized image of Ottoman designs, combining elements of famous buildings and referring to all prototypes at once. However, in Turkey itself, the limiting narrowing of the scale of formal searches for religious architecture has been harshly criticized for a long time. Thus, researcher B. Batuman called the architectural image of the neo-Ottoman mosque “ideological simulacrum”, rightly seeing in it a means of visualizing state ideology, combining idealized ideas of national identity with Islamist values [8, p. 334, 340–342]. The use of the same architectural image in relation to the Turkic republics is only partly justified by ethnic and linguistic proximity, – thus, the political rhetoric embedded in the

appearance of a typical religious building is emasculated and, for these reasons, is artificially adapted to local conditions, and sometimes quite roughly.

Outside Turkey, references to the “traditional” image lose their relevance. The use of familiar architectural forms allows us to push the historical and political connotations into the background when implementing projects within the framework of “diplomacy of architecture,” especially against the background of the lack of our own experience of modern religious construction and when using pan-Turkic argumentation. Unfortunately, the contemporary mosque as an independent architectural topic has not yet become a separate subject of study in architectural universities: this topic is being replaced by copying existing monuments under the guise of following the national tradition or adapting borrowed projects.

The reckless spread of the image of the “Turkish mosque” looks like an analogy to the general “colonial style” that manifested itself at the end of the XIX century in the architecture of British India and South Africa, Dutch Indonesia, and Spanish South America. The consequences of “diplomacy of architecture” in the field of cult architecture are not only cloning of monotonous “pan-Islamist” samples, but also the inhibition of the development of national architectural education, restricting artistic taste and narrowing the possibilities of an interesting experiment that a truly contemporary mosque is quite capable of. We have to admit that the result of “diplomacy of architecture” in the case of “internationalization” of the neo-Ottoman trend turns into “gifts of the Danaans”, limiting the scale of an independent architectural experiment of the “gifted”, fettering creative initiative and displacing original national projects in various ways.

Conclusion. 30 years of independence is enough time to satisfy the needs of the community in places of worship at the expense of the same type of clone mosques and inventing supposedly new rhetoric invested in them. Obviously, after solving the utilitarian problem, there should be a need for the emergence of not borrowed and even more imposed forms of the mosque, but their own, modern, reflecting trends in understanding the possibilities of new materials, lighting, understanding the space of cult architecture. Many Arab countries have succeeded. Perhaps it is the turn of the Turkic republics.

REFERENCES:

1. Киреев Н.Г. История Турции. XX век. М.: ИВ РАН, Крафт+, 2007.
2. Кононенко Е.И. Пространство мечети: «временная ритуализация» // Культура Востока. Вып. 4. Границы сакральных пространств / ред. Т.Е. Морозова. М.: ГИИ, 2019. сс. 72–97.
3. Кононенко Е.И. Турецкая мечеть: между неоклассикой и не-классикой // Искусствознание. 2014. № 3–4. сс. 155–182.
4. Кононенко Е.И. Турецкая мечеть: образ и бренд // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. № 1. сс. 379–390.
5. Муратова Э.С. Ислам в современном Крыму: индикаторы и проблемы процесса возрождения. Симферополь: Эльиньо, 2008.
6. Червонная С.М.. Современная мечеть. Отечественный и мировой опыт Новейшего времени. Торунь: Польский институт исследований мирового искусства; Изд-во Тако, 2016.
7. Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети. Истоки. М.: Прогресс-Традиция, 2014.
8. Batuman B. Architectural mimicry and the politics of mosque building: negotiating Islam and Nation in Turkey // The Journal of Architecture. 2016. Vol. 21. № 3. pp. 321–347.
9. Directorate of Religious Affairs: 50 Yılda Dini Yapılar. Ankara: Directorate of Religious Affairs, 1974.
10. Haluk Zelef M. A Research on the Representation of Turkish National Identity: Building Abroad. Ankara: The Middle East Technical University, 2003.
11. Moustafa S.M.A. Contemporary Mosque Architecture in Turkey. Cairo: American University in Cairo, 2013.
12. Rizvi K. The Transnational Mosque. Architecture and Historical Memory in the Contemporary Middle East. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2015.
13. Ucaroğlu G. The Kocatepe Mosque Incident. Kocatepe Mosque and Faisal Mosque by architect Vedat Dalokay. Delft: Scriptie Architectuur geschiedenis, 2009.
14. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Соборная_мечеть_\(Симферополь\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Соборная_мечеть_(Симферополь))

Evgeniy Kononenko (Rusiya)

TÜRK RESPUBLİKALARININ MÜSƏLMAN MEMARLIĞI: “MEMARLIQ DİPLOMATİYASI” VƏ ONUN NƏTİCƏLƏRİ

Postsovet və hər şeydən əvvəl türk respublikalarının memarlığının inkişafında ümumi problem müsəlman memarlığının formal axtarırlarının miqyasının son dərəcə daralmasıdır. Bunun səbəblərindən biri də Türkiyənin həyata keçirdiyi “memarlıq diplomatiyası” – yerli şəraitə uyğunlaşdırılmış hazır standart layihələrin təklifi və maliyyələşdirilməsi olub. Bu təcrübənin həyata keçirilməsi standart layihələrin mövcudluğu, türk memarlıq atelyelərinin təcrübəsi və nüfuzu, aktiv kommersiya və missioner fəaliyyəti ilə dəstəklənir. Türk neo-Osmanlı layihələrinin davamlı klonlaşdırılması təkcə müasir məscidin memarlıq eksperimentinin imkanlarını məhdudlaşdırmır, həm də milli memarlıq təhsilinin və vizual özünü identifikasiyanın inkişafına mane olur.

Açar sözlər: müasir məscid memarlığı, neo-osmanlı cərəyanı, “memarlıq diplomatiyası”, vizual özünüidentifikasiya, türk respublikaları.

Евгений Кононенко (Россия)

МУСУЛЬМАНСКОЕ ЗОДЧЕСТВО ТЮРКСКИХ РЕСПУБЛИК: «ДИПЛОМАТИЯ АРХИТЕКТУРЫ» И ЕЕ ПОСЛЕДСТВИЯ

Общей проблемой развития архитектуры постсоветских и прежде всего тюркских республик является предельное сужение шкалы формальных поисков мусульманского зодчества. Одной из причин этого стала реализуемая Турцией «дипломатия архитектуры» – предложение и финансирование готовых типовых проектов, приспособляемых к местным условиям. Реализация этой практики подкреплена наличием типовых проектов, опытом и репутацией турецких архитектурных ателье, активной коммерческой и миссионерской деятельностью. Постоянное клонирование турецких нео-османских проектов не только ограничивает возможности архитектурного эксперимента современной мечети, но и тормозит развитие национального архитектурного образования и визуальную самоидентификацию.

Ключевые слова: архитектура современной мечети, нео-османская модель, «дипломатия архитектуры», визуальная самоидентификация, тюркские республики.

FIGURES



Fig. 1. Azadi-jami, Ashgabat, Turkmenistan, 1993–1998.



Fig. 2. Shahidler mosque, Baku, Azerbaijan, 1996.



Fig. 3. Nur Astana mosque, Nursultan, Kazakhstan, 2002–2005.



Fig. 4. Borborduk, Bishkek, Kyrgyzstan, 2012–2018.

UOT 711.4

Асия Галимжанова
доктор искусствоведения, профессор

Мехрибану Глаудинова
доктор архитектуры, профессор
Казахская Головная Архитектурно-строительная Академия
(Казахстан)

agalimzhanova@gmail.com

ФЕНОМЕН АРХИТЕКТУРЫ ГОРОДА НУР-СУЛТАН: АЛЕАТОРНОСТЬ И ИДЕНТИЧНОСТЬ

Аннотация. В статье рассматривается феномен архитектуры новой столицы Республики Казахстан г. Нур-Султан в плане идей алеаторности и идентичности. Авторы считают, что концепция идентичности места, выявленная в идеях архитектурных объектов г. Нур-Султан, является, идейно главенствующей. Авторы также приходят к выводу, что в новой столице не будет «вечных» градостроительных решений, архитектурных доминант, но будет конкуренция архитектурных видов, свобода в интерпретации связей и культурный плюрализм. Идеи творчества и идеи личной ответственности за новые архитектурные и концептуальные решения в контексте идей открытого регионализма, идентичности и алеаторности захватывают все больше и больше разных людей.

Ключевые слова: идентичность, алеаторность, градостроительство, Нур-Султан, архитектурные доминанты.

Введение. Ситуация, в которой развивается архитектура XXI века города Нур-Султан, уникальна. Падение СССР определило переход к национальному развитию страны, возникла необходимость создания нового визуального образа столицы, что обусловило сложные процессы взаимодействия традиций и новаций в структуре городского пространства. Согласимся с тезисом статьи Н. Бекус, К. Медеуовой о том, что традиционные задачи городского планирования были подчинены сле-

дующему: «новое столичное пространство должно было стать материальным и символическим отражением национального развития нового независимого государства» [1].

Изложение основного материала. Причины переноса столицы из Алматы/Алма-Ата в Нур-Султан/Астана обычно связывают с местоположением и с проблемами безопасности, поскольку Алматы находится на юге республики, в сейсмической зоне. Перенесение столицы в географический центр страны дало начало уникальному эксперименту в области градостроительства и архитектуры Казахстана, согласно которому областной центр должен был превратиться в главный город страны с соответствующим архитектурным обликом и инфраструктурой. Здесь было развернуто масштабное строительство, активно велась реконструкция существующих зданий. Проведенный в 1998 г. Международный конкурс на эскиз-идею генерального плана развития новой столицы, показал приверженность идеям японских архитекторов о «метаболическом городе». В 2001 году в конкурсе на идею Генерального плана г. Астаны победил проект японского архитектора Кисё Курокавы, предложившего концепцию симбиотического города. Эта концепция отталкивается от архитектурной практики регионализма и японской традиции метаболической архитектуры [2].

Методологический посыл архитекторов-метаболистов Кендзо Танге и Кисё Курокава состоит в осознании того, что назрела необходимость приспособления города к изменениям, а не в попытке длительного сохранения градостроительных решений «вечного города». Идея Кисё Курокавы о разделении старого и нового города по линии реки Ишим хорошо вписывалась в архитектурный концепт Нур-Султан/Астаны. Следуя идее симбиотического города «Курокава оставляет старый город, расположенный на правом берегу, прошлому, а строительство нового административного центра и нового города планирует на левом берегу. Тем самым задается принципиально новый формат новой столицы, не сдерживаемый городским ландшафтом, доставшимся в наследство от прошлых эпох. «Прошлое города, а вместе с ним и отрезок советского периода истории, тем самым выносятся за скобки нового центра. Город становится «чистым листом», его пространство оказывается экраном для стратегий национальной репрезентации и полигоном для использования

современных методов эстетического и функционального архитектурного развития» [1].

Согласно предложенной идее японского архитектора, развитие города предполагалось по существующей линейно-параллельной схеме вдоль реки Есиль с освоением левого берега и реконструкции «старого города» на правом берегу. Главная композиционная ось должна была связать два транспортных узла города – железнодорожный вокзал и аэропорт. Вдоль оси должны были располагаться ансамбли административных зданий и жилых комплексов, связанных озелененными бульварами и парками. Несмотря на победу в международном конкурсе, проект Курокавы так и не был воплощен в реальность в том варианте, который предполагал сам японский мастер. Генпроектировщиком генерального плана г. Нур-Султан/Астаны становится казахстанская проектно-строительная компания «Ак-Орда» (президент – Монтахаев К.Ж.), которая в проекте левобережья генплана столицы использовала идею прежней поточно-функциональной системы планировки «соцгорода» Н. Милютина.

Своеобразным переломным моментом в процессе изменения архитектурного языка новой столицы стала реконструкция зданий Центральной площади Акмолы. Архитектор К. Монтахаев меняет масштаб и цветовое решение фасадов Дома правительства и Дома парламента. И, хотя на первый взгляд, архитекторы апеллируют к узнаваемым мировым аналогам постмодернизма, им удалось достичь рефлексивности: так, в высотном объеме Дома парламента когда-то монотонным фасадам задан совершенно иной ритм монументальной вертикальной композиции, создающей гигантский масштаб и иллюзию башенного объекта. Архитекторы воссоздают один из древнейших архетипов традиционной архитектуры – башню, что делает опыт поиска нового языка уникальным. В здании Дома правительства применен тот же прием, однако результат, вследствие работы с совершенно другой формой – протяженной горизонтали, противоположен. Если в вертикальном объеме центральная часть выделена светлой облицовкой, то в горизонтальном – сплошным остеклением темно-синего оттенка. Центральная темная плоскость получила ступенчатое очертание, что, на наш взгляд, может быть интерпретировано как рефлексия на тему зиккурата/кургана. Таким образом, в этих двух объектах, памятниках советского модернизма, в новое время неочи-

данно прозвучала тема национального, что, на наш взгляд, восстановило утерянную идентичность.

Дальнейшее развитие поиска новых средств архитектурного языка приводит архитекторов новой столицы к разным, порой неоднозначным результатам. Одним из обязательных композиционных приемов в архитектуре административных зданий становится полная симметрия, как выражение идеи объединения нации и сильной централизованной власти. Ведущим же формальным признаком становится купол, призванный четко определить идентичность новой казахской архитектуры как преемницы средневековых центральноазиатских традиций, т.е. ее историческое и географическое место на карте мировой архитектуры. Купол становится ключевой метафорой, однако в разное время достигается ее разное звучание. Так, в прежней Резиденции Президента в Нур-Султане (арх. К. Монтахаев, В. Ким, Ю. Принцесс, 1998 г.) купол фиксирует композиционную ось симметрии здания, архитектура которого в остальном далека от форм национальной архитектуры. Плоскостная моделировка боковых крыльев подчеркивает пластичность центрального объема с широким сегментным эркером. Брутальность облика, созданная крупномасштабным членением отрезками остекленных плоскостей, сглажена плавным абрисом полусферы перекрытия. В архитектуре прежней резиденции Президента авторы представили новый вариант интерпретации купольной композиции, который получил свое развитие в других крупных столичных общественных объектах.

В архитектуре новой резиденции Президента – дворце АҚОРДА (арх. А. и Б. Тортаевы, комп. МАБЕТЕКС групп, арх. М. Гуалаци, М. Мольтени, К. Монтахаев и др.) – также нашли отражение мотивы неоклассического и национального зодчества. Этот прием становится одним из ведущих в поисках нового «национального» стиля в современной архитектуре Казахстана. Основой архитектурного языка здания становится вариация на тему классицизма: строго симметричная планировка и композиция фасадов, ордерная система, рустовка угловых и простеночных пилястр, вытянутые оконные проемы, сложно профилированные горизонтальные тяги, характерный парапет в виде балюстрад.

Голубой цвет купольной сферы, национальная орнаментика, общее колористическое решение фасадов и интерьеров здания апеллируют к образам национальной архитектуры. Все приемы служат идее репре-

зентативности и монументальности, идее стабильного, процветающего государства: неслучайно была выбрана классическая стилистика, олицетворяющая и воплощающая перечисленные образные характеристики. Здание сразу же стало символом государства, что вполне объяснимо его статусом, и предметом обсуждений о дальнейшей разработке национального стиля в современной архитектуре.

В целом композиция главной административной площади столицы – это свободная интерпретация исторической традиции, в которой использованы наиболее узнаваемые архитектурные элементы: полусфера купола, колоннада и ее плоскостные вариации, башенные вертикали. Своеобразный пространственный портал, организованный объемами башенными офисами Дома министерств (арх. Ш. Матайбеков, 2007 г.), демонстрирует доминанту конусообразных башен, имеющих сплошное остекление золотистого оттенка. Архитектурная простота здания иллюзорна, в них воплотилась лаконичность архитектурных объемов древних каменных монолитов Бегазы и Улытау. Симметричное расположение башенных объемов, фланкирующих площадь перед резиденцией АҚОРДА, делает их важными композиционными элементами главной оси общественной части столицы, которые придают пространственному развитию основной магистрали логическую завершенность.

Этот прием имеет свои корни в средневековой городской архитектуре юга страны, но здесь он применяется уже в новом статусном масштабе пространства столицы. Протяженные крылья Дома министерств и фланкирующие башни играют роль своеобразных крепостных стен, протянувшихся в длину двух кварталов.

Принципы архитектуры регионализма являются ведущими в архитектуре и других административных объектов столицы. Монументальность размеренного горизонтального ритма фасадов здания Министерства иностранных дел РК достигнута трехосевой П-образной классической композицией, где использована довольно редко применяемая глубинная композиция каре, в которой входная часть размещена в глубине полуоткрытого двора. Сочетание вертикальных элементов колоннады и полос сплошного остекления создает гармоничный диалог и уравновешенную композицию в целом.

Иная эстетика представлена в зданиях, решенных в стилистике хайтек, где всю композицию диктует большой объем со сплошными остек-

кленными поверхностями. Так, особняком в ряду репрезентативных объектов государственного управления стоит здание Министерства финансов (арх. В. Лаптев, В. Гладких, В. Фальков, Д. Вульпе, 1999 г.), который имеет единый изогнутый объем. Изгиб здания и преобладающий в остеклении синий цвет позволил зрителями видеть в объекте образ развевающегося флага.

Таким образом стратегия национализации городского пространства Акмолы/Астаны/Нур-Султана, «являющегося продуктом советской эпохи, связаны с формированием нового образа столицы, процесса, в котором наследие советского прошлого превращается в качественно иной урбанистический феномен. Новый образ столицы должен был совместить в себе идеи цивилизованности и открытости глобальному миру с принципами национальной самобытности [1].

Проблема национальной идентичности в архитектуре является одной из наиболее актуальных, ей посвящены труды многих современных исследователей. Европейские исследователи Деланти и Джонс, Госпидини акцентируют внимание на вопросе культурной самобытности в современной архитектуре для создания уникальности и локальной идентичности в конкурентной среде на глобальном уровне [3]. Этот процесс оказал влияние на создание современной архитектуры и в конечном итоге вызвал интенсивную дискуссию о том, как создавать локальную идентичность, а не копировать фрагменты из прошлого. Сингапурскими и филиппинскими исследователями было разработано понятие «современного народного языка» как осознанного влияния уникальных особенностей традиции и воплощение символической идентичности в творческой форме [4]. Некоторые исследователи утверждают, что города третьего мира, особенно те, которые стали свидетелями быстрого роста в течение последних двух десятилетий, продвигаются к модели «сосуществования», которая учитывает силы модернизации и изменения (глобализации), в то же время, реагируя на сохранение традиционных элементов в обществе [5]. Одним из аспектов проблемы национальной идентичности в искусстве является понятие критического регионализма, разработанного в трудах К. Фрэмптона [6], где место современного искусства определяется как промежуточное звено между интернационализмом и фолькорно-традиционалистской концепцией. Критический регионализм выступает как посредник между

обществом и местом, в котором находят отражение сложные взаимодействия смысла объекта и чувств наблюдателя. Анализ обширного научного материала по концепции идентичности в архитектуре позволяет нам выделить три большие группы исследований: работы, рассматривающие теорию идентичности места (place-identity theory) исследования, оперирующие концепциями социально-общественных наук – теория социальной идентичности (social identity theory), а также разработки в области теоретических аспектов рассматриваемой проблемы – теория процессуальности идентичности (identity process theory).

На наш взгляд, современную архитектуру столицы можно рассматривать с точки зрения трех ее условных уровней: соответствия месту (горизонтальная идентичность), соответствия истории и мифу (вертикальное родство) и соответствия современности (точка пересечения двух направлений). Приходим к выводу, что концепция идентичности места, выявленная нами в идеях архитектурных объектов г. Нур-Султан, является, на наш взгляд, идейно главенствующей. Добавим, что все три уровня идентичности в современной ситуации города наиболее выпукло представлены в общественных объектах, особенно, в культовых зданиях. Показательным примером является творчество таких архитекторов как Т. Абильда, С. Рустембеков, Б. Ибраев, А. Сауменов, С. Жамбулатов и др.

Показательна дихотомия планировочной структуры города, строящейся вдоль речного русла: старое правобережье, возведенное по всем правилам советского градостроительства и новое левобережье, соединившее в себе разные мировые тренды и явившееся экспериментальной архитектурной площадкой. Разный масштаб, разный характер, разный образ. Но есть, безусловно, интеграция: бульвар Нурлы-жол и его продолжение на правобережье до одноименного железнодорожного вокзала. По этой оси главные административно-общественные объекты города размещены в системе ансамблей и площадей. Архитектура данных сооружений продиктована идеями репрезентативности, монументальности, что, однако, не помешало придать площади характер гармоничного ансамбля.

Административно-общественную ось левобережья города составляют три площади: Центральная площадь, к западу от нее – площадь Независимости и на магистрали, ведущей к аэропорту – Круглая площадь.

Бульвар Нурлы-жол фланкируют ансамбли жилых, развлекательных, деловых комплексов. По замыслу проектировщиков, облик столицы характеризуется сочетанием высотных доминант жилых и общественных сооружений, зеленых эспланад и бульваров с озеленением и обводнением, архитектурно-исторических комплексов, малых архитектурных форм и скульптур.

В настоящий момент происходит дальнейшая интеграция левого и правого берега, и существующий разрыв между ними будет постепенно преодолен. Эта главная цель нового мастер-плана на 2020-2030 гг., разработанного для г. Нур-Султан британским архитектором Эдом Пэрхэмом. В основу модели обустройства города положены три фактора: город должен быть комфортным для жизни, устойчивым и способствующим поддержанию здоровья жителей. В мастер-плане определено создание семи центров развития города, как основных точек роста, что определяет перспективу развития полицентричности и преодоления проблемы недостатка связей между двумя планировочными частями столицы.

В архитектуре г. Нур-Султан наблюдается процесс становления нового архитектурного языка, отличающегося восприимчивостью как к мировым тенденциям, так и к историческому прошлому, что запустило процесс постепенной трансформации феномена национальной идентичности. Здесь разворачивается масштабный градостроительный эксперимент, в результате которого наблюдается активное развитие местной школы с участием алматинских архитекторов и приглашенных зарубежных мастеров. В итоге происходит многоплановое взаимодействие разнообразных художественных тенденций, творческих направлений, региональных моделей и индивидуальных решений, которые демонстрируют уникальный процесс формирования облика нового города и, в целом, – отражают новый статус государства. Широкий, «степной» размах архитектурных решений задал другой масштаб, идентичный новому мироощущению, возрождению того мощного природного начала, которое исторически было присуще казахскому этносу. В общественной архитектуре г. Нур-Султан нашли отражение все варианты и оттенки национального в современном преломлении: от яркой иллюстрации идей евразийства, представляющих синтез архитектурных традиций Востока и Запада (Дом приемов, дворец Акорда) к современным передовым идеям техноло-

гического направления (Министерство финансов, Назарбаев-центр), до создания новых архитектурных композиций (гостиница «Rixos», мечеть им. Ырыскелдыкажы).

Ведущей идеологией в архитектуре г. Нур-Султан, на наш взгляд, кроме евразийства, становятся, идеи симбиоза и алеаторности. Именно они служат базовым контекстом национальной идеи, которая легла в основу национальной «миссии» Казахстана. В привлекательных симбиотических теориях японских архитекторов, которые повлияли на казахстанских архитекторов, отражены идеи японской традиционной культуры, например, идеи «временности», отражающие буддийскую мысль, что всё материальное рано или поздно разрушится. Курокава считает: «мы все хорошо знаем, что всякая вещь не может существовать вечно, но вечен дух и взаимосвязь архитектуры и её окружения.... Всякую форму, стиль или материал следует применять согласно функции, климату, культурному своеобразию, или географии» [7]. Основной смысл тезиса Курокавы заключается, по-видимому, в том, что архитектура, в конце концов, отойдёт от универсального международного стиля и перейдёт к стилю межкультурному, который ставит своей целью симбиоз универсального и регионального.

Заключение. Мы считаем, что в концепцию строящегося г. Нур-Султан/Астана закладываются идеи алеаторности, иными словами, в г. Нур-Султан/Астана не будет архитектурных доминант, но будет конкуренция архитектурных видов, свобода в интерпретации связей и культурный плюрализм. В положениях Курокавы все же просматривается проблема иерархии ценностей, которая не также поддерживается казахстанскими архитекторами, при этом симбиоз - это интерактивная позиция, вовлекающая в свои коммуникации все больше и больше людей. Идеи сотворчества и идеи личной ответственности за новые архитектурные и концептуальные решения захватывают все больше и больше разных людей. Новая столица г. Нур-Султан, воплотившая в себе алеаторную концепцию, призвана стать городом XXI века, т.е. симбиотическим городом. Новая столица получила своё рождение в результате симбиоза старого города Акмола и новой возведённой столицы Нур-Султани динамика этого процесса «завораживает наблюдателя» [8].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бекус Н., Медеуова К. Смена эпох как смена столиц: Астана как глобальный центр <http://www.intelros.ru/readroom/nz/neprikosnovennyuzapas-80-2011/12771-smena-epoch-kak-smena-stolic-astana-kak-globalnyu-centr.html>
2. Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопия и реальность: В 2 т. - М., 2001. - Т. 1. с. 172-188.
3. Delanty, G. and Jones, P. European Identity and Architecture. *European Journal of Social Theory*, 5(4), 2002. - 453–466); Gospodini A. Urban Morphology and Place Identity in European Cities: Built Heritage and Innovative Design // *Journal of Urban Design*, Vol. 9/2, 225–248. Carfax Publishing, Taylor and Francis Group 2004 - p. 225.
4. Lim W. 2004. Architecture, Art, Identity: Is There Life in Singapore After Tabula Rasa? // *Identity Research/Research Papers: Architecture and Identity*, Sponsored by Volkswagen Stiftung and Berlin University of Technology. architecture-identity.de, p.19; Ogura N. Modern Architecture in the Philippines and the Quest for Filipino Style. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 2002. - p. 238.
5. Sheshtawy Y. Sustainable Urban Development in an Age of Globalization: Towards a co-existence model in Dubai, UAE". In *IAPS Vol. 16*, Paris. 2000; Bonaiuto M., Breakwell G. M. and Cano I. Identity process and environmental threat: The effects of nationalism and local identity upon perception of beach pollution. *Journal of Community & Applied Social Psychology*, 1996 – p.157–175; Feldman R. M. Settlement identity: Psychological bonds with home places in a mobile society. *Environment and Behavior*, 1990. – p. 183–229; Lalli M. Urban-related identity: Theory, measurement and empirical findings. *Journal of Environmental Psychology*, 1992. – p. 285–303; Kanna A. The State Philosophical in the Land Without Philosophy: Shopping Malls, Interior Cities, and the Image of Utopia in Dubai. *TDSR*, XVI(II), 2005. - p. 60.
6. Frampton K. Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. In *The Anti-Aesthetic*, Edited by: Foster, H. Washington: Bay Press. 1985.
7. www.triart.spb.r
8. Медеуова К. Рождение симулякра. <http://dironweb.com/klinamen/point10.html>.

Asiya Qalimjanova, Mehribanu Qlaudinova (Qazaxıstan)
**NUR-SULTAN ŞƏHƏRİNİN MEMARLIQ FENOMENİ:
TƏSADÜF VƏ EYNIYYƏT**

Məqalədə Qazaxıstan Respublikasının yeni paytaxtı Nur-Sultan şəhərinin memarlıq fenomeni təsadüf və eyniyyət ideyaları planında nəzərdən keçirilir. Müəlliflər hesab edirlər ki, Nur-Sultan şəhərinin memarlıq obyektlərinin ideyalarında üzə çıxarılan məkan eyniyyəti konsepsiyası ideyaca üstündür. Müəlliflər həmçinin belə bir nəticəyə gəlirlər ki, yeni paytaxtda “əbədi” şəhərsalma həlli, memarlıq dominantları olmayacaq, lakin memarlıq növlərinin rəqabəti, əlaqələrin təfsirində azadlıq və mədəni plüralizm olacaq. Açıq regionçuluq, eyniyyət və təsadüf ideyaları kontekstində yeni memarlıq və konseptual həllər uğrunda birgə yaradıcılıq ideyaları və şəxsi məsuliyyət ideyaları gətdikcə daha çox müxtəlif insanları özünə cəlb edir.

Açar sözlər: eyniyyət, təsadüf, şəhərsalma, Nur-Sultan, memarlıq dominantları.

Asiya Galimzhanova, Mehribanu Glaudinova (Kazakhstan)
**PHENOMENON OF NUR-SULTAN ARCHITECTURE:
ALEATORY AND IDENTITY**

The article overviews in terms of the ideas of aleatory and identity the phenomenon of the architecture of the new capital of the Republic of Kazakhstan, the Nur-Sultan city. The authors consider the conception of place identity, identified in the ideas of the architectural objects in the Nur-Sultan city, to be ideologically dominant. The authors also conclude that there will be no “eternal” urban-planning solutions, architectural dominants, but a competition of architectural types, freedom to interpret connections, and cultural pluralism in the new capital. The ideas of co-creation and personal responsibility for new architectural and conceptual solutions in the context of open regionalism, identity, and aleatory capture more and more people.

Key words: identity, aleatory, urban planning, Nur-Sultan, architectural dominants.

UOT 792

Vidadi Qafarov*sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu
(Azərbaycan)**vidadi-qafarov@rambler.ru*

MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜ AZƏRBAYCAN TEATRİNİN SOSİOLOJİ PROBLEMLƏRİ

Xülasə. Məqalədə Müstəqillik dövrü Azərbaycan teatrının mövcud sosioloji problemlərindən bəhs edilir. Müəllif bu dövr ərzində Azərbaycan teatrının bədii-təşkilati mənzərəsi fonunda qazandığı uğurları və çatışmazlıqları qeyd edərək, həmin problemləri müəyyən etməyə çalışır. Sosioloji problemlərin daha çox tamaşaçı sayında və repertuarda təzahür etdiyini bildirən müəllif, öz mülahizələrini geniş faktoqrafik və statistik materiallardan yararlanmaqla əsaslandırır.

Açar sözlər: Azərbaycan teatrı, sosiologiya, repertuar, tamaşaçı, dramaturgiya.

Giriş. Azərbaycan Respublikası bu ilin 18 oktyabr tarixində yenidən müstəqilliyə qovuşmasının 30 illik yubileyi sevinclərini yaşadı. Azərbaycan xalqının 44 günlük müharibədə zəfər çalaraq vətənimizin bir parçası olan Qarabağ torpaqlarını 27 illik erməni işğalından azad etməsi bu yubileyə əsil bayram hədiyyəsi oldu.

Azərbaycan Respublikası 30 ildir ki, Qafqazın lider ölkəsi olaraq dünyanın geosiyasi xəritəsində mövqeyini qorumaqda və ildən-ilə iqtisadi-siyasi sahədə beynəlxalq nüfuzunu artırmaqdadır. Bu, eyni zamanda mədəniyyət sahəsinə də aiddir. Azərbaycan mədəniyyəti getdikcə dünya mədəni məkanına daha inamlı şəkildə inteqrasiya edir. İncəsənət xadimlərimiz tez-tez xarici festival və qastrollarda olur.

Əsas materialın şərh. Zəngin ənənələrə malik Azərbaycan teatrı iki ildən sonra 150 illikyubileyini qeyd etməyə hazırlaşır. Lakin Milli teatr son 30 il

ərzində xalqımızla birgə mürəkkəb siyasi-iqtisadi, ictimai-sosial problemlərlə üzləşərək çox çətin bir mərhələ yaşayıb. 1990-cı ilin əvvəllərində baş verən Qanlı 20 Yanvar hadisələri, daha sonra Xocalı soyqırımı, Azərbaycan torpaqlarının 20 faizinin erməni qəsbkarları tərəfindən işğalı teatr prosesinə də öz ciddi təsirini göstərib. İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrı, Şuşa Dövlət Musiqili Dram Teatrı, Ağdam Dövlət Dram Teatrı, Füzuli Dövlət Dram Teatrı doğma yurdlarından didərgin düşərək, fəaliyyətlərini qaçqın teatrlar kimi davam etdirmək məcburiyyətində qalıblar.

Buna baxmayaraq, müstəqil Azərbaycan xalqı və dövləti özündə güc taparaq milli teatr prosesini inkişaf etdirməyə çalışıblar. 1991-ci ildə Azərbaycanda peşəkar teatrların sayı 20 olduğu halda, 2019-cu ildə, yəni pandemiyadan əvvəl, ölkədə 26 dövlət, 3 bələdiyyə və 10-dan artıq müstəqil teatr fəaliyyət göstərib. Hazırda dövlət və bələdiyyə teatrları şəbəkəsi 14 dram, 1 opera-balet, 4 musiqili, 3 uşaq və gənclər, 5 kukla, 1 marionet və 1 pantomim teatrından ibarətdir. Buraya 10-dan artıq müstəqil teatrı da əlavə etsək, ölkəmizdə 40-a yaxın teatr truppası fəaliyyət göstərir. Göründüyü kimi, bu gün Azərbaycanda teatr sənətinin demək olar ki, bütün növləri – dram, opera, balet, musiqili, pantomim, marionet, kukla teatrları təmsil olunur. Azərbaycanda multikulturalizmin dövlət siyasətinin tərkib hissəsi olmasının nəticəsidir ki, həmin teatrların arasında 2021-ci ildə 100 illik yubileyini qeyd edən Azərbaycan Dövlət Akademik Rus Dram Teatrı, eləcə də bölgələrdə fəaliyyət göstərən Qax Dövlət Gürcü Dram Teatrı və Qusar Dövlət Ləzgi Dram Teatrı kimi kollektivlər də var.

Müstəqillik illərində ölkədə 50-dən çox respublika və beynəlxalq teatr festivalı keçirilib. 2010, 2012, 2014, 2016, 2018-ci illərdə Bakıda Beynəlxalq Teatr Konfranslarının, 2011, 2013, 2015-ci illərdə Beynəlxalq Kukla Teatrları Festivallarının və s. keçirilməsi, bir sıra teatrların xarici festival və qastrollarda iştirakı, həmçinin, Azərbaycanın Beynəlxalq Teatr İnstitutuna, Beynəlxalq Teatr Tənqidçiləri Assosiasiyasına, Beynəlxalq Musiqili Teatrlar Assosiasiyasına, ACCİTEJ və UNİMA kimi nüfuzlu təşkilatlara üzv qəbul edilməsi milli teatrın dünya teatr məkanına inteqrasiyasını daha da sürətləndirib.

Bu illərdə yaradıcılıq prosesi ilə yanaşı, Azərbaycanda teatr fəaliyyətinin hüquqi-normativ bazasının formalaşdırılması üçün də əhəmiyyətli işlər görülmüşdür. Ölkə Prezidentinin imzaladığı “Teatr və teatr fəaliyyəti haqqında” Qanun (2006), “Azərbaycan teatr sənətinin inkişaf etdirilməsi haqqında” Sərəncam (2007), “Azərbaycan teatrı 2009-2019-cu illərdə” Dövlət Proqramı

(2009) və digər sənədlər respublikada teatr prosesinin intensivləşməsində və tənzimlənməsində mühüm rol oynayıb. Bir çox teatrlar əsaslı təmir edilərək, yeni və müasir avadanlıqla təchiz edilib.

Bununla yanaşı, Azərbaycan teatrının problemləri də az deyil. Bu, həm təşkilati, həm də yaradıcı planda özünü göstərir. Müstəqilliyin ilk illərindən etibarən, teatrlar mövzu və janr dairəsini genişləndirsələr də ümumən, repertuar problemini həll edə bilməyiblər. Belə ki, 2000-ci ildə teatrlarda 96 yeni tamaşa hazırlandığı halda, 2019-cu ildə tamaşaçılar respublika üzrə cəmi 26 yeni, 15 əsaslı bərpa olunmuş tamaşanın premyerasını izləyə biliblər. Təəssüflə qeyd etməliyik ki, son 30 ildə ölkə üzrə il ərzində göstərilən tamaşaların ümumi sayında da cüzi artım baş verib. Rəqəmlərlə desək, 1991-ci ilə teatrlarımız ümumən 4700, 2019-cu ildə isə 4760 tamaşa oynayıblar.

Azərbaycan teatrında həllini gözləyən ən böyük sosioloji problem isə hələ də tamaşaçı problemi olaraq qalır. 30 illik yubileyini bayram edəcəyimiz müstəqilliyimizin ilk ilində - 1991-ci ildə Azərbaycanda teatr tamaşalarına 1 milyon 584 min tamaşaçı baxdığı halda, koronavirus pandemiyasından əvvəl, 2019-cu ildə teatr tamaşalarını cəmisi 645 min seyrçi izləyib. Baxmayaraq ki, həm teatrların, həm də əhalinin ümumi sayında artan dinamika baş verib. Başqa sözlə, qeyd etdiyimiz kimi, 1991-ci ildə sayı 20 olan teatrlarımızın, 2019-cu ildə sayı ümumilikdə 40-a çatıb. Ölkə əhalisinin sayı 1991-ci ildə qeydə alınan 7 milyon 218 min nəfərdən, 2019-cu ildə 10 milyona yaxınlaşıb. Amma, 1991-ci ildə hər min nəfərə düşən tamaşaçı sayı 218-i olubsa, 2019-cu ildə ölkə əhalisinin hər min nəfərindən cəmi 65 nəfəri teatra gedib.

Burada vurğulamaq istədiyimiz daha bir məsələ, Azərbaycan teatrlarının coğrafiyasıdır. Bu isə həm milli teatrın bədii-təşkilati vəziyyətinə, həm də birbaşa tamaşaçı probleminə ciddi təsir göstərir. Söhbət teatrların ölkə ərazisində necə yerləşməsindən gedir. Bu gün Azərbaycan ərazisi 14 iqtisadi rayona bölünüb ki, onların yalnız onunda teatr mövcuddur, dörd iqtisadi rayondaisə teatrın heç bir növü fəaliyyət göstərmir. Yəni, mövcud olan 40-a yaxın teatr yalnız 10 iqtisadi zonada yerləşib. Lakin burada da mütənasiblik pozulub.

Payına ən çox teatr düşən ərazi, Bakıdır. Şuşa və İrəvan Dövlət Teatrlarının da hələ ki, Bakıda məskunlaşdığını nəzərə alsaq, bu gün paytaxtımızda 10 dövlət, 3 bələdiyyə və 10-dan çox özəl teatr kollektivi yaşayıb-yaradır. Yəni ki, ölkədə mövcud olan teatrların yarısından çoxu Bakıda fəaliyyət göstərir. Sürətlə inkişaf edən, artıq meqapolisə çevrilən Bakı isə

demoqrafik böhrana doğru gedir. 2021-ci ilin əvvəlinə görə rəsmi olaraq 2 milyon 300 mindən çox əhalisi olan paytaxtın ərazisi 2,14 min kv.km-dir. Bu, o deməkdir ki, Azərbaycan üzrə əhalinin orta sıxlığı 1 kv.km-ə 117 nəfər təşkil etdiyi halda, Bakıda 1 kv.km-da 1075 nəfər yaşayır. Paytaxtın Nəsimi rayonunda isə bu rəqəm katastrifik həddə çatıb və 1 kv.km-da 222 min 60 nəfər təşkil edir.

Göründüyü kimi, nə əhalinin artımı, nə də ərazilər üzrə orta sıxlıq göstəricisi ilə tamaşaçı sayının mənfi dinamikası üst-üstə düşür. Bəs buna səbəb nədir? Səbəblərdən biri, bəlkə də ən birincisi kimi, yaşadığımız informasiya cəmiyyəti, kommunikasiya texnologiyalarının yüksək dərəcədə inkişafı, smart telefonların və internetin, televiziyanın insanların həyat tərzinin tərkib hissəsinə çevrilməsi, maraqlarını daha çox özünə fokuslaması göstərilir. Sözsüz ki, burada böyük həqiqət var. Bu gün ölkə əhalisinin hər 100 nəfərindən təxminən 90 nəfəri internet istifadəçisidir, 2019-cu ilə görə ölkədə 10 milyon 753 min nəfər mobil telefon abunəçisidir. Azərbaycan ərazisinin 100 faizi mobil rabitə ilə təmin olunub. Ölkədə 26 televiziya, 18 radio kanalı fəaliyyət göstərir. Buraya YouTybe kanalı vasitəsi ilə yayımlanan çox sayda internet televiziyaalarını da əlavə etsək, mənzərə daha aydın görünür. Yeri düşmüşkən, qeyd edək ki, bu gün teatrlarımızda qoyulan tamaşalarda yüksək texnologiyalardan istifadə faizi çox aşağıdır. Heç teatrlarımızın texniki təminatı və kadr potensialı da buna imkan vermir.

Lakin, tamaşaçı problemini yaradansəbəblər yalnız bundan ibarət deyil. Unutmaq olmaz ki, teatr ilk növbədə bədii-yaradıcı strukturdur və zaman-məkan hadisəsidir. Bu mənada, “teatr cəmiyyətin mikromedilidir” və “repertuar teatrın aynasıdır” kəlamlarını da xatırlatmaq yerinə düşür. Məsələ də ondadır ki, bu gün Azərbaycan teatrı cəmiyyətin mikromodeli funksiyasını lazımınca yerinə yetirmir. Teatrın aynası olan repertuar da hazırda bunu göstərir. Dramaturqlarımız da daha çox ailə-məişət və tarixi mövzulara üstünlük verirlər. Teatrlarımızın cari repertuarında tamaşaçıları daha çox maraqlandıran və teatra cəlb edən ictimai-sosial-mənəvi problemlərə həsr olunmuş əsərlər təəssüf ki, çox az hallarda rast gəlirik. Halbuki, bu mövzular çağdaş cəmiyyəti, yəni, potensial tamaşaçını ən çox narahat edən, düşündürən və maraqlandıran problemləri əhatə edir. Çünki cəmiyyətdə çoxlu sosial problemlər var. Elə bunun nəticəsidir ki, 2010-cu ildə ölkədə 79 min 172 nikah, 9 min 61 boşanma olduğu halda, 2020-ci ildə nikahların sayı 35 min 348-ə enmiş, boşanmaların sayı isə 14 min 628-ə qalxmışdır. Biz buraya təəssüflə, nikahdan kənar doğulan uşaqların artması faktını da əlavə edə bilərik.

Nəticə. Beləliklə, Azərbaycan teatr xadimləri və icraedici strukturlar qarşısında milli teatrın inkişafı və tamaşaçı probleminin həlli istiqamətində ciddi vəzifələr durur. Çağdaş dramaturgiyamızı və rejissorlarımızı məhz belə aktual problemlər düşündürməli, ictimai-sosial-mənəvi mövzularda aktual əsərlər yazılmalı və teatrlarımızın səhnəsində öz bədii təcəssümünü tapmalıdır.

Həmçinin, nəzərə almaq lazımdır ki, yaşadığımız yüksək texnologiyalar dövründə tamaşaçı uğrunda mübarizə daha kəskin vəziyyət alıb. Tamaşaçıları teatra cəlb etmək, dünya teatr prosesi ilə ayaqlaşmaq, dünya teatr məkanına inteqrasiya olmaq istəyiriksə, bədii-təşkilati məsələlərlə yanaşı, çağdaş dünya təcrübəsindən, o cümlədən, yüksək texnoloji nailiyyətlərdən yararlanmaq məsələsinin də həlli yollarını tapmaq lazımdır.

Xalqımıza Qarabağ müharibəsində zəfər qazandıran əzmkarlıq və birlik, Azərbaycan teatrının zəngin tarixi və ənənələri imkan verir ki, milli teatrımızı layiq olduğu inkişaf səviyyəsinə qaldıraq.

ƏDƏBİYYAT:

1. <https://www.stat.gov.az/source/demoqraphy/>
2. <https://www.stat.gov.az/source/education/>
3. <https://www.stat.gov.az/source/crimes/>
4. https://www.stat.gov.az/source/information_society/
5. <http://mct.gov.az/az/senedler>

Vidadi Gafarov (Azerbaijan)

SOCIOLOGICAL PROBLEMS OF THE AZERBAIJANI THEATER IN THE PERIOD OF INDEPENDENCE

This article discusses the current sociological problems of the Azerbaijani theater in the period of independence. During this period the author tries to identify these problems, noting the successes and shortcomings of the Azerbaijani theater against the background of the artistic and organizational landscape. The author substantiates his views using extensive factual and statistical materials and states that sociological problems are manifested in a greater number of spectators and repertoire.

Key words: Azerbaijani theatre, sociology, repertoire, audience, dramaturgy.

Видади Гафаров (Азербайджан)

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ТЕАТРА В ПЕРИОД НЕЗАВИСИМОСТИ

В статье рассматриваются актуальные социологические проблемы азербайджанского театра в период независимости. Автор пытается обозначить эти проблемы, отмечая успехи и недостатки азербайджанского театра на фоне художественно-организационной картины этого периода. Констатируя, что социологические проблемы особенно отражаются в количестве зрителей и в репертуаре, автор в своих выводах основывается на обширный фактографический и статистический материал.

Ключевые слова: Азербайджанский театр, социология, репертуар, зрители, драматургия.

UOT 7.04

Рамиль Гулиев*доктор философии по искусствоведению
Институт архитектуры и искусства НАН
(Азербайджан)**ramil_quliyev_85@mail.ru*

ЭВОЛЮЦИЯ ОБЛИКА ДЕДЕ КОРКУТА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. В статье последовательно рассматривается эволюция идеи создания образа Деде Коркута в изобразительном искусстве. Эта проблема исследована на материале творчества художников нескольких стран. Среди них названы работы Баки Урманче (Россия), Фахреддина Мамедвелиева (Азербайджан), Сируза Мирзаде (Азербайджан), Нуреддина Гаялы (Турция), Айбека Розакова (Казахстан), Алмаса Сыргабаева (Казахстан), Габриэля Рухи Туна (Канада) и др. Сделан вывод о том, что поэтапное развитие темы привело к художественному совершенствованию образа, а региональные особенности выразительно подчеркивают его субэтническую характеристику на фоне общей тюркской иконографии. Мастера кисти и резца изображают Деде Коркута как легендарную личность небывалой внутренней силы, как посвященного в мистические тайны, наделенного божественным знанием героя. Образ Деде Коркута повсеместно идентифицируется с национальным самосознанием стран тюркского мира.

Ключевые слова: Деде Коркут, тюрк, художник, образ, кобыз.

Введение. Известная науке с XIX века «Книга моего деда Коркута» стала источником художественных тем и образов для изобразительного искусства, начиная с середины XX столетия.

Эволюцию визуального облика Деде Коркута необходимо рассматривать в общем контексте становления профессиональной школы живописи и скульптуры в Азербайджане, которое происходит на рубеже XIX–XX веков. Создание в Баку Государственного Художественного

училища, формирование профессионального сообщества художников, дальнейшее развитие художественной жизни в целом – все эти и другие события создали необходимую творческую среду для расширения жанрового и образно-тематического спектра изобразительного искусства Азербайджана в конце 1940 – начале 1950-х годов.

Изложение основного материала. Народный художник Татарстана и России, лауреат Государственной премии Республики Татарстан им. Г.Тукая, почетный гражданин Казани Баки Урманче (1897-1990), обратившись к эпосу Деде Коркут в 1940-х и вновь в 1970-х гг., создал неповторимые и запоминающиеся произведения на эту тему. Умеющий повышать эмоциональное воздействие своих произведений, художник создал композиции, вызывающие у зрителей волнение и трепет. Один из моментов, привлекающих внимание, заключается в том, что в картине «Молодой Коркут» мы видим мудрого старца в молодые годы. До сих пор ни один мастер не нашел в себе смелости изобразить этот образ в облике юноши. Эта попытка остается первой и пока единственной.

В первых композициях развитие событий, происходящих в эпосе, основывается на принципе повествовательности, и, с другой стороны, изображается, как бы выхватывая одно мгновение из жизни. С такими особенностями изображения мы чаще всего встречаемся в художественном стиле миниатюры. Это было связано с тем, что резко возрос интерес к эпосу «Деде Коркут» после первых изданий книги. К изданию книги широко привлекались художники-оформители. Для того, чтобы оживить образы эпоса в воображении читателя, явно ощущалась потребность в иллюстрациях. По этой причине первые композиции исполнялись в традициях стиля миниатюры.

После М.Абдуллаева автором, обратившимся к этой теме в рамках стиля миниатюры, стал отличающийся своим редким талантом азербайджанский художник Фахреддин Мамедвелиев. Его отец, известный каллиграф Сейфеддин Мамедвелиев, так вспоминает эти дни: «Сыну дали книгу «Деде Коркут», чтобы создать вариант традиционных миниатюр Азербайджана. Он подготовил около 80 эскизов» [1; 5].

Созданные им произведения батального жанра доносят до нас из далекого прошлого героическую историю тюркской культуры. В завершенных, уравновешенных композициях очень тонко подмечены ритмические моменты и мужество образов созданных батальных сцен.

Насколько ни были бы близки нам по своему визуальному языку образы М.Абдуллаева, созданные Фахреддином Мамедвелиевым сцены

[3], пожалуй, более всего близки временам седой древности, которых мы никогда не видели и не сможем увидеть [2, с. 75].

Исследуя образ Деде Коркута в изобразительном искусстве, необходимо отметить, что несмотря на самостоятельное обращение к этой теме Лазаря Гуритского и Л.В.Шарова их произведения в свое время были представлены общественности под именем М.Абдуллаева. Член Общества молодых художников Азербайджана (1928-1929), один из активистов Общества революционных работников изобразительного искусства Азербайджана Лазарь Романович Гуритский (1906-1961) работал в кругу таких азербайджанских художников, как Алекпер Рзакулиев, Исмаил Ахундов, Адиль Казиев. Посвященные им эпосу «Деде Коркут» миниатюры сложны и многообразны по своим композициям, отличаются богатым колоритом. В произведениях художника «Схватка Уруза с Казаном», «Убиение быка Бугачем», «Схватка Кантуралы со львом», «Пленение Уруза» и др. основу изобразительного языка составляют резко очерченные контурные линии, тонкий и выразительный рисунок. Эти особенности можно отнести и к произведениям Л.В.Шарова. В композициях Л.В.Шарова «Сельджан хатун стреляет из лука в Кантуралы», «Встреча плененного Уруза с матерью» цвет имеет более декоративный характер. Чередование одних ярких цветов с другими, их контрастное, ритмическое повторение еще более обогащает колорит и увеличивает эмоциональное воздействие миниатюр.

Родившийся в Карсе в селении Пашачаир Нуреддин Гаялы (р. 1927) начал заниматься скульптурой в возрасте 45 лет. Он является первым в Турции художником, обратившимся к теме эпоса и создавшим бюст Деде Коркута. 16 августа 1975 года с участием скульптора состоялось открытие бюста, приуроченное к 911 годовщине взятия Карса сельджуками.

Снятый в 1975 году режиссером Тофиком Тагизаде по сценарию писателя Анара фильм «Деде Коркут» оказал большое влияние на повышение интереса к этому образу в среде представителей изобразительного искусства.

В этом фильме в роли пастуха Гараджа снялся известный азербайджанский художник и актер Эльчин Мамедов (1946-2001). Он оставил заметный след в истории современной азербайджанской культуры, поскольку выступил художником-постановщиком более 100 спектаклей в театрах Баку, Москвы, Архангельска и Серебровска. Он внес в исполненный на экране образ какую-то свою неповторимую окраску и, точ-

но также, постарался перенести этот образный колорит на созданные впоследствии полотна и графические листы. Наверное, не случайно, что в 1980 году именно ему было предложено заняться художественным оформлением готовившейся в Азербайджане к изданию на русском языке книги «Деде Коркут». Иллюстрации, созданные на мотивы «Бугач хан сын Дирсе хана», «Хороший и плохой», «Сельджан хатун в желтом одеянии» и др. представляют собой замечательные произведения, отличающиеся многокрасочной палитрой.

Как мы отмечали выше, если первые произведения на обсуждаемую тему носили повествовательный характер, то в более поздних композициях по мере развития сюжетов изменяется и повествовательный масштаб. Мы можем в этом наглядно убедиться, рассматривая творчество целого ряда художников современного периода.

В картинах последующих художников параллельное развитие содержания, сюжета, идеи и изображения показывает себя со всей очевидностью. Здесь мы встречаем детали и образы, имеющие символическое значение. Даже подход к личности Деде Коркута развивается в других (различных) направлениях.

Своеобразное отношение к теме и мотивам эпоса «Деде Коркут» проявил известный мастер кисти Интигам Агаев. На его картине на переднем плане мы видим Деде Коркута с кобызом в руках, смотрящего на открытую книгу, расположенную на камне. Позади него художник изобразил четырех женщин, одетых в одежды, своим цветом символизирующие четыре времени года. Символизм времен года позволяет художнику связать изображаемое с циклической идеей времени в эпосе: «О мир, в который приходят и уходят!».

Что касается индивидуальной манеры художника, то можно сказать его же словами: «То, что я рисую, не является ни реализмом, ни сюрреализмом, ни кубизмом. По мне, так я пользуюсь смесью нескольких стилей» [4].

Уделяющий в своих произведениях большое место символизму казахский художник Айбек Розаков, в чьем творчестве чувствуется влияние Сальвадора Дали, обратившись к эпосу «Деде Коркут», создал картину, заметно отличающуюся от работ других художников. Написанная маслом композиция помещена внутрь круга. Сидящий на волчице с человеческой головой Деде Коркут играет на кобызе и похожая на дьявола (по форме ног и ушей) крылатая сущность слушает его исполне-

ние. Внизу композиции мы видим женщину, пьющую молоко волчицы. Вполне вероятно, что здесь художник таким образом хочет донести до зрителя мысль о связи происхождения тюрков с «боз гурдом» – серым волком. Отметим также, что в произведениях талантливого мастера кисти символы Древнего Египта, Индии и тюркских племен изображаются наравне друг с другом, в едином контексте.

Разнообразие идей и содержания темы дает возможность художникам синтезировать стили, передавать богатую палитру цвета и деталей. В некоторых произведениях на первый план выходит внутреннее единство и связи триады (Деде Коркут, кобыз, книга) и иногда диады (Деде Коркут и кобыз). Живущий и работающий в канадском городе Торонто скульптор Габриэль Рухи Туна большую часть своего творчества посвятил тюркским народам. Среди более, чем 100 скульптур автора, установленных в различных странах, есть работы, изображающие выдающихся личностей тюркского мира: Деде Коркут, Шах Исмаил Хатаи, Ататюрк, Алишер Навои, Огуз Каган, Шахрияр, Ашыг Вейсал, Насими и др. Среди произведений мастера скульптура «Деде Коркут» (2011) отличается от других по своей композиции. Голова мудрого старца, кобыз в его руках и книга эпоса – все это, переданное в единстве и взаимосвязи, позволяет нам говорить о совершенном с идейно-эстетической точки зрения произведении, созданном скульптором.

В этих изображениях, раскрывающих философскую сущность определенных моментов, между зрителем, образом и художником предстает реальная истина: «Деде Коркут не был просто аксакалом или сказителем, он был шаманом, имеющим божественную силу или пророком своего времени». В том смысле, в каком мы увидим эту реальность в творчестве художников, о которых речь пойдет ниже. Известный художник Сируз Мирзазаде, умеющий воплощать интересный синтез традиции и современности, полностью подтверждает эту реальность образа Деде Коркута. Вот перед зрителем предстает седой, бородатый, крылатый ангел. Это не может быть простой человек и, конечно, это не шаман. Он изображен как ангел с кобызом в руках.

Тема произведений другого автора, художника из Казахстана Сагынтая Алимбетова (р. 1953), посвящена культуре и традициям, образу жизни казахского народа. Если некоторые его работы полны реализма, то другие отражают элементы символизма и футуризма, тесно перекликаются с историей, мифами и сказаниями. В качестве примера можно

упомянуть работы художника, посвященные эпосу Деде Коркут. В этих композициях мы встречаем образ верблюда, символизирующий кочевой образ жизни казахского народа. Наряду с этим, все произведения автора имеют необычное цветовое решение и неповторимый стиль исполнения.

Говоря о рассматриваемой теме, нельзя не упомянуть имя азербайджанского художника и скульптора Мир Теймура Мамедова. Посвященные эпосу «Деде Коркут» произведения он создал в материале керамики. Когда мы стоим перед этим керамическим образцом, становимся свидетелем того, что фигуры, прижатые друг к другу лицом и туловищем в композиции, опоясывающей вазу, где шлемы, копья и стрелы с высоким мастерством размещены по поверхности вазы, образуют гармоничный синтез. Фигуры и окружающие их символы пронизаны тюркским духом. Это свидетельствует о глубоком знании и понимании культуры тюркских народов М.Мамедовым.

Отличающийся многогранным творчеством Адиль Асадли своими работами на тему эпоса «Деде Коркут» оставил заметный след в графике Азербайджана. На картинах художника, отмеченных разнообразием тематики и стилистики, мы наблюдаем, что он отводит значительное место символике.

Один из основных моментов, который хотелось бы затронуть в завершении статьи – это связь Деде Коркута с природой и его слияние с природой после смерти. Если рассматривать ряд работ с этой точки зрения, то можно столкнуться с большим разнообразием авторских идей. В композициях Агимсали Дузельханова, Нины Терещенко, Нуржана Саутбекова, Алибека Койлакаева, Сембигали Смагулова и др. мы просто видим образ змеи. А вот в работах Сураи Муганлы, Алманата Назаркулова и Алмаса Сыргабаева эта идея совершенствуется, происходит «преображение», символизирующее смерть престарелого сказителя, его уход в другой мир. Эта идея возникает перед нами в образе лебедя или другого легендарного существа. Например, у Алмаса Сыргабаева есть серия работ, связанных с темой Деде Коркута, среди которых особой идейной глубиной отличается диптих «Коркыт анызы» (Легенда Коркута; 2016). На первой картине к играющему на кобызе старцу приближается змея. На второй – эта змея заползает в кобыз, а на заднем плане улетающие вдаль лебеди обозначают уход героя из жизни. В одном из источников отмечается: «Образ Коркута в мифологической традиции тесно связан с образом птицы, прежде всего с лебедем» [6, с. 57]. Как видно, Алмас

Сыргабаев создал эту композицию, основываясь на сказании «Коркут и лебеди».

Перед зрителем, стоящим у картин на рассматриваемую тему, возникает вопрос: «Так кто же такой Деде Коркут?, сказитель, шаман, пророк или Танры?». У каждого художника есть «Свой Деде Коркут», оживающий в его воображении. И мы, искусствоведы, не можем сказать, что подобные идеи не относятся к этому фольклорному образу. Именно поэтому, что в рассмотренных композициях присвоенные старцу «лица», «особенности» действительно принадлежат ему.

Подводя итоги рассмотренной в статье научной проблемы, можно сделать следующие выводы:

- В изобразительном искусстве Азербайджана уже с первых времен развития реалистического искусства и формирования художественного образования возрос интерес к этому легендарному герою, образ которого неоднократно был воплощен художниками разных эпох;
- Одним из крупных достижений в развитии образа можно считать цикл иллюстраций, созданный в 50-х годах прошлого столетия выдающимся азербайджанским мастером кисти М.Абдуллаевым, в ту пору молодым художником. Эти иллюстрации стали знаковым событием не только в искусстве, но и в общественной жизни республики, благодаря чему среди художников возрос интерес к этой теме;
- Интересно, что, несмотря на общетюркское происхождение, облик Деде Коркута раньше других начал складываться и развиваться в искусстве Азербайджана, как бы подчеркивая его направляющую роль в формировании зрительного образа героя. Несколько позже этот образ проявляется и в искусстве других тюркских республик. Хотя известно, что видный татарский художник и общественный деятель Урманче впервые создал образ Деде Коркута еще в 40-х;
- Изучение образа в контексте сопоставления творческих стилей разных художников позволяет проследить эволюцию образа не только в хронологическом, но и в региональном плане. Общее развитие искусства привело к художественному совершенствованию образа, а региональные особенности выразительно подчеркивают его субэтническую характеристику.

Заключение. Период независимости открывает новую веху в создании, и, быть может, в переосмыслении облика Деде Коркута в контексте формирования национального самосознания. Больше всего это происходит в творчестве художников, представляющих Казахстан, Кыргызстан и другие республики. Изображая героя в разных интерпретациях, эти авторы придают образу символический смысл, отражающий не только их творческий эпитет, но и принципы, соответствующие культурной политике государств тюркского мира.

Образ Деде Коркута идентифицируется с национальным самосознанием. Глубоко проникнув в духовное мировоззрение тюркских народов, этот образ являет собой вечно живое древо жизни, генерирующее и координирующее духовное развитие тюркских народов. Так было в прошлом, так есть в наше время, так будет, в чем нет никаких сомнений, и в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аласгер Г.; Ибрагимова У. - Тоска 13 год. URL: <http://modern.az/az/news/48806#gsc.tab=0> (дата обращения: 11.09.2019)
2. Алиев З.А. Фахраддин Сейфаддиноглу (Мамедвелиев). Феномен современного изобразительного искусства. Баку, 2012, 153 с. (на азерб. яз.).
3. Галибоглу С. - Образ Деде Горгуда в Азербайджанском изобразительном искусстве. URL: <http://medeniyyet.az/page/news/39901/Azerbaijan-tesviri-senetinde-Dede-Qorqud-obrazi.html> (дата обращения: 10.09.2019)
4. Интигам Алиев (Художник)– Интервью. URL: <http://ann.az/az/intiqam-eliyev-qaraba-muharibesini-kecen-ressam-msahibe/> (дата обращения: 20.08.2019)
5. Керимли Н. Художественное наследие «Китаби Деде Коркут» в творчестве Фахреддина Мамедвелиева // журнал «Меденийет АЗ», 2018, № 1, с. 71-73 (на азерб. яз.)
6. Саламзаде Э.А. Образ Деде Коркута в тюркском изобразительном искусстве. // «Тюркология» (Международный научный журнал), Баку, «Элм», 2016, № 4, с. 52-62 (на азерб. яз.)

Ramil Quliyev (Azərbaycan)**TƏSVİRİ SƏNƏTDƏ DƏDƏ QORQUQ SİMASININ TƏKAMÜLÜ**

Məqalədə Dədə Qorqud simasının təsviri sənətdə yaradılma ideyasının təkamülü ardıcıl olaraq qeyd olunmuşdur. Bu problem bir neçə ölkənin rəssamlarının yaradıcılıqları əsasında araşdırılıb. Onların arasında Baki Urmançe (Rusiya), Fəxrəddin Məmməd vəliyev (Azərbaycan), Sirius Mirzəzadə (Azərbaycan), Nurəddin Qayalı (Türkiyə), Aybek Rozakov (Qazaxıstan), Almas Sırqabayev (Qazaxıstan), Qabriel Ruhi Tuna (Kanada) və başqalarının əsərləri var. Belə qənaətə gəlinir ki, mövzunun tədricən inkişafı obrazın bədii təkmilləşməsinə səbəb olub, regional xüsusiyyətlər isə ümumi türk ikonografiyası fonunda onun subetnik xarakterlərini ifadəli şəkildə vurğulayır. Fırça və tişə ustaları Dədə Qorqudu misli görünməmiş daxili gücə malik əfsanəvi şəxsiyyət, mistik sirlərə qərq olmuş, ilahi biliklərə malik qəhrəman kimi təsvir edirlər. Dədə Qorqud obrazı türk dünyası ölkələrinin milli kimliyi ilə universal şəkildə eyniləşdirilir.

Açar sözlər: Dədə Qorqud, türk, rəssam, obraz, qopuz.

Ramil Guliyev (Azerbaijan)**EVOLUTION OF THE APPEARANCE OF DEDE KORKUT IN THE FINE ART**

The article consequentially considered the idea of the evolution of creating the image of Dede Korkut in the visual arts. The material of works of artists of several countries let this problem be studied. There are the works of Baki Urmanche (Russia), Fakhreddin Mamedveliev (Azerbaijan), Siruz Mirzazade (Azerbaijan), Nureddin Gayaly (Turkey), Aibek Rozakov (Kazakhstan), Almas Syrgabaev (Kazakhstan), Gabriel Rukhi Tun (Canada), and others among them. The conclusion is that the phased development of the topic has led to the artistic improvement of the image, and the regional features eloquently emphasize its sub-ethnic characteristics against the background of the general Turkic iconography. Wizards of the brush and cutter portray Dede Korkut as a legendary personality of unprecedented inner strength, a hero initiated into mystical secrets, endowed with divine knowledge. The Turkic world countries ubiquitously identify the image of Dede Korkut with the national self-consciousness.

Key words: Dede Korkut, Turk, artist, image, kobyz.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



**Баки Урманче.
Молодой Коркут.
1942, Россия.**



**Фахреддин Мамедвелиев.
Сватовство Деде Коркута.
1980-е годы, Азербайджан.**



Нуреддин Гаялы. Бюст Деде Коркута. 1975, Турция.



Айбек Розаков. Коркыт Ата. 2008, Казахстан.



Габриэль Рухи Туна. Деде Коркут. 2011, Канада.

УОТ 76

Ольга Улемнова,
кандидат искусствоведения
Институту языка, литературы и искусства АН Татарстана
(Россия)

oulemnova@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ И ДОСТИЖЕНИЯ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ ТАТАРСТАНА В ПОСТСОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Аннотация. Статья посвящена состоянию искусства печатной графики Татарстана в 1990–2010-е гг. Автор раскрывает содержание термина «печатная графика», кратко характеризует художественную ситуацию, сложившуюся в постсоветский период, и ее влияние на состояние искусства печатной графики. Автор выделяет в изучаемом периоде два этапа. 1-й этап (1990–2000-е гг.) характеризуется спадом в развитии самого искусства печатной графики, оттоком художников в другие виды искусства. В то же время происходит активное изучение музейных и частных коллекций гравюры Татарстана, творческого наследия художников-граверов дореволюционного и советского периодов. На 2-м этапе (2010-е гг.) начинается подъем и активное развитие печатной графики Татарстана объединенными усилиями художников и искусствоведов, нашедших поддержку в музеях и других государственных и частных структурах; формируется новое поколение молодых художников-графиков.

Ключевые слова: гравюра, печатная графика, музейные коллекции, биеннале печатной графики, межрегиональные и международные коммуникации.

Введение. Печатная графика – современный термин, объединяющий классическую гравюру во всем многообразии техник высокой, глубокой и плоской печати с новыми способами создания печатной формы, не связанными с процессом гравирования. Гравюра, а вместе с ней и печатная графика, – один из самых интеллектуальных, сложных, проти-

воречивых и загадочных видов искусства. Главная отличительная черта печатной графики – тиражируемость, то есть возможность сделать с печатной формы, подготовленной художником, достаточно большое количество равноценных оттисков на бумаге, – делает ее демократичным и доступным видом искусства. Вместе с тем процесс создания произведений печатной графики весьма трудоёмок, в большинстве случаев для него необходимо специальное, дорогостоящее оборудование. Этот процесс сочетает в себе творчество с ремеслом, подчас требующим приложения значительных физических усилий (как в резцовой гравюре и ксилографии) или сопряженным с вредными и опасными условиями работы (как в офорте, литографии и других техниках, связанных с химическими процессами). В то же время своеобразие печатной графики, ее утонченный художественный язык, требующий специальных знаний не только от художника, но и от того, кто ее рассматривает, превращают ее в один из самых элитарных видов искусства, не имеющий широкой аудитории, но притягивающий к себе внимание великих художников, тонких ценителей и коллекционеров.

Изложение основного материала. В Татарстане постсоветского периода гравюра, имея вековую и славную историю развития, оказалась «на обочине» художественной жизни. Это было связано с изменением общественно-экономического строя, распадом СССР и той стройной системы организации художественной сферы, которая сложилась в советское время. Единый Союз художников (СХ) и Художественный фонд (творческо-производственное объединение) с региональными отделениями, работавшими по государственным заказам, обеспечивали постоянную работу художникам, дома творчества для представителей разных видов искусства, где члены СХ проводили бесплатно по 2 месяца, давали им возможность для творческого общения и развития. Все это, с одной стороны, обеспечивало равномерное и поступательное развитие всех видов искусства, с другой стороны, ограничивало художников в их общении с зарубежными коллегами и неизбежно создавало определенные идеологические рамки, от которых художники с энтузиазмом освободились в 1990-е. Однако декларируемая свобода творчества обернулась зависимостью от стихийно формирующегося арт-рынка, от вкусов потребителя. На развитии гравюры в Татарстане это сказалось весьма негативно. Художники-гравёры, не найдя своего потребителя и заказчика, переходили в другие виды искусства, практи-

чески не было притока свежих кадров. Лишь некоторые мастера старшего поколения продолжали заниматься гравюрой (И.К.Колмогорцева, М.К.Мавровская) и прилагали усилия к сохранению офортной мастерской Худфонда Татарстана, но преклонный возраст становился естественной помехой их деятельности. А художники-графики среднего и молодого поколения (Н.У.Альмеев, А.Р.Туманов, Ю.Л.Бердников, И.В.Антонова) большей частью стали работать в живописи, акварели, книжной графике, дизайне.

Параллельно спаду в самом искусстве гравюры в искусствоведении Татарстана начался интенсивный процесс изучения и репрезентации обширных коллекций западноевропейской, восточной, русской и советской гравюры, сложившихся, главным образом, в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ), в также в других музеях и библиотеках республики. Результаты исследований воплощались в выставках и соответствующих каталогах, в аналитических трудах. Так, богатое собрание западноевропейской гравюры и небольшая подборка японской ксилографии из фондов ГМИИ РТ были представлены на выставке «Музей открывает запасники» в 1990 г. Основу первого составляют две коллекции, сформированные во второй половине XIX в. А.Ф.Лихачевым и Г.И.Мешковым, которые в определенной мере отражают развитие гравюры в европейских странах XV – нач. XIX вв. (Нидерланды, Франция, Германия, Англия и др.) и включают произведения таких выдающихся мастеров, как Лука Лейденский, Альбрехт Дюрер, Жак Калло, Стефаноделла Белла, ЖерерЭделинк, Рембрандт и др. Из-за финансовых трудностей каталог этой выставки не был опубликован, но последующие выставки, на которых стали активно экспонироваться гравюры, большей частью сопровождались научными каталогами с развернутыми вступительными статьями, которые издавались малыми тиражами силами ГМИИ РТ (в 1990-е гг.) или получали полноценное полиграфическое воплощение (в 2000–2010-е гг.). Так, коллекция европейской гравюры А.Ф.Лихачева частично опубликована в каталоге выставки «Завещано Казани» (2009) [9], а музейная часть коллекции Г.И.Мешкова опубликована в 2006 г. [8]. Изучение особенно ценной части собрания русской гравюры ГМИИ РТ – коллекции офортов великого русского живописца И.И.Шишкина – происходило в рамках подготовки юбилейных выставок художника в 1998 г. (к

100-летию со дня смерти) [11, с. 17–21, 27–34] и в 2012 гг. (к 180-летию со дня рождения) [12, с. 20–23, 92–111, 115–117].

Замечательную коллекцию татарских печатных (чаще всего литографированных) шамаилей конца XIX – начала XX вв. из собрания Национального музея Республики Татарстан (НМ РТ) изучала Р.А.Абзалина и впервые опубликовала всю коллекцию (исключая повторные оттиски) в специальном альбоме, переведя тексты шамаилей на русский и английский языки [7]. Шамаили – изречения из Корана, описания событий из истории ислама и пророков, выполненные каллиграфическим почерком и оформленные растительным и геометрическим орнаментом, а также изображения знаменитых мечетей и святых мест, – предназначались для интерьеров частных и общественных зданий, играли оберегающую, мемориальную и просветительскую функции [7, с. 5]. Они получили широкое распространение не только в Казани и Казанской губернии, но и в других регионах с компактным проживанием татарского населения.

Веянием постсоветского времени стал возродившийся интерес к авангардному искусству, которое с энтузиазмом обращалось к печатным техникам. Так, одним из наиболее ярких явлений авангардного искусства Татарстана 1920-х гг., вызывавшим пристальный интерес местных и столичных искусствоведов того периода, стал графический коллектив «Всадник», ставивший и успешно реализовывавший задачи развития гравюры как самоценного вида искусства. «Всадник» вернулся к зрителю сначала в рамках грандиозной выставки «Искусство Татарии 20–30-х годов. СУЛФ, ЛЕФ, ТатАХРР», состоявшейся в ГМИИ РТ в 1990 г. [16, с. 20–23, 38, 51–58], представившей искусство того периода во всем многообразии художественных направлений – от реализма до абстракционизма. Затем «Всадник» был представлен на специальной выставке «Сметая веками насеvшую пыль...» (2013–2014), ставшей результатом многолетнего изучения творческой деятельности коллектива, выявления произведений в музейных и частных собраниях [25]. Кроме того, гравюрное наследие художников «Всадника» экспонировалось на персональных выставках: И.Н.Плещинский (Казань, 2002), К.К.Чеботарев и А.Г.Платунова (Казань, 2017), В.Э.Вильковская (Москва-Казань, 2017), Д.П.Мошчевитин (Казань, 2018).

В 1990–2000-е гг. в музеях республики изучалось и экспонировалось творческое наследие ведущих мастеров гравюры Татарстана 1960–

80-х гг.: в ГМИИ РТ – состоялись персональные выставки с изданием каталогов Н.У.Альмеева [21], Т.А.Зуевой [24], И.К.Колмогорцевой [15, с. 6–11, 16–33, 48–50, 52], М.К.Мавровской [20], А.Р.Туманова [6], И.Л.Язынина [13], в Музее-заповеднике «Казанский Кремль» – Л.А.Потягунина [18]. Гравюра этого периода стала составной частью многих крупных выставочных проектов, проходивших в Казани и других городах республики, в Москве и Санкт-Петербурге, что нашло отражение в соответствующих альбомах и каталогах. Например, на выставке «Сады Тукая», которой в 2011 г. в Санкт-Петербурге было отмечено 125-летие со дня рождения великого татарского поэта Г.Тукая, экспонировались иллюстрации к произведениям поэта, выполненные в технике офорта Н.У.Альмеевым и И.К.Колмогорцевой [23, с. 5–7, 8, 14]

С конца 2000-х гг. в Татарстане возобновилась специальная подготовка художников-графиков в художественных учебных заведениях республики. В 2008 г. открылось графическое отделение в Казанском филиале МГАХИ им. В.И.Сурикова, где одним из ведущих педагогов был Г.Л.Эйдинов, из печатных техник преподававший своим студентам линогравюру, поскольку оборудования для офорта в институте не было. Работы его студентов, показанные на групповой выставке «Молодая графика», вдохнули в искусствоведов надежду на то, что «на обедневшей казанской художественной почве все же всходят молодые одаренные ростки, способные возродить былую славу казанского графического искусства» [19, с. 45]. К сожалению, филиал был закрыт в 2018 г., и Казань вновь осталась без высшего академического художественного образования. Тем не менее спецкурсы по печатной графике ведутся в Казанском художественном училище (КХУ) им. Н.И.Фешина и в его Зеленодольском филиале силами педагогов В.В.Карасевой, О.А.Гильмутдиновой, С.Н.Киямовой. В Набережных Челнах с печатной графикой можно познакомиться на художественно-графическом факультете государственного педагогического университета и в Детской школе искусств, где занятия ведет М.И.Мингалеев.

Интенсивная работа музеев и искусствоведов по изучению, экспонированию и пропаганде гравюры, изменения в общественной жизни и культурной сфере, обусловленные возросшим вниманием государственных структур к развитию искусства, широко внедряющаяся система грантов, способствовали тому, что с конца 2000-х

гг. гравюра в Татарстане вновь стала привлекательна для художников. В Казани появились молодые граверы, окончившие графические отделения ВУЗов разных городов России – Московский государственный академический художественный институт (МГАХИ) им. В.И.Сурикова(В.В.Карасева), Кубанский государственный университет (С.А.Репнин), Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры (СПбГАИЖСА) им. И.Е.Репина (С.Царев), а с 2013 г. и выпускники графического отделения Казанского филиала МГАХИ им. В.И.Сурикова (С.Н.Киямова и др.). Проявили интерес к гравюре живописцы среднего поколения (А.М.Артамонов, В.В.Пискарев), художники-графики, оставившие в 1990-е гг. гравюру ради живописи, вновь вернулись к ней (И.В.Антонова, Ю.Л.Бердников).

Особенно мощный импульс развитию гравюры и печатной графики в Татарстане был дан в 2011 г. Казанской международной биеннале печатной графики, организованной в ГМИИ РТ инициативной группой художников, музейных сотрудников и искусствоведов, сумевших уже на первой выставке собрать представительную коллекцию произведений из разных городов (Москва, Санкт-Петербург, Пенза, Тобольск, Тольятти, Тюмень, Ярославль) и национальных республик России (Башкортостан, Дагестан, Кабардино-Балкария, Северная Осетия-Алания, Чувашия), из ближнего и дальнего зарубежья (Латвия, Украина, США, Франция). С 2015 г. Казанская биеннале носит название «Всадник», в честь казанского графического коллектива 1920-х гг. Неизменными кураторами биеннале являются художник А.М.Артамонов и искусствовед О.Л.Улемнова. Биеннале проводится при финансовой поддержке Министерства культуры Республики Татарстан (МК РТ). Со-организаторами биеннале выступают Творческий союз художников России в Республике Татарстан (ТСХР в РТ) и Поволжское отделение Российской академии художеств (ПО РАХ). Партнерами биеннале в разные годы являлись Посольство Швеции в России, Польский культурный центр в Москве, Академия изобразительных искусств им. В.Стржеминского (Польша, Лодзь), Галеев-галерея (Москва), Галерея «АСТИ» (Москва), Фонд «ГРАНИ» (Москва) и др.

Сейчас биеннале пользуется широкой известностью среди профессионалов и популярностью у зрителей. В шести прошедших с

2011 г. биеннале приняли участие более 800 художников из России и 33 зарубежных стран: Австралии, Аргентины, Армении, Беларуси, Бангладеш, Болгарии, Боснии и Герцеговины, Великобритании, Германии, Греции, Израиля, Индии, Индонезии, Италии, Казахстана, Китая, Кыргызстана, Латвии, Мексики, Перу, Польши, Румынии, Северной Македонии, Сербии, Турции, Украины, США, Финляндии, Франции, Швеции, ЮАР, Японии. В рамках биеннале проводятся персональные выставки победителей, мастер-классы ведущих художников, лекции, семинары и научные симпозиумы, основной аудиторией которых является художественная молодежь республики. Биеннале отражает основные мировые тенденции развития этого вида искусства и способствует развитию графики в Татарстане и России. Каждая биеннале сопровождается каталогом, издаваемым на 2-х языках [22; 1; 2; 3; 4]

В ходе подготовки первой биеннале инициативная группа создала неформальное творческое объединение «Графком», в составе: А.М.Артамонов (руководитель), И.В.Антонова, В.В.Карасева, В.В.Пискарев, С.А.Репнин, А.Б.Шляпкин и искусствовед О.Л.Улемнова, недолго к ним примыкали Ю.Л.Бердников и Н.В.Зюмченко. С тех пор активная творческая и организационная деятельность этого объединения во многом определяет современное состояние искусства графики в Татарстане, является неотъемлемой частью процесса развития современной графики России, включена в международную художественную жизнь.

Творческие интересы объединения сосредоточены в области графического искусства вообще, печатной графики и гравюры, в особенности. Представляя художественные школы разных городов России – Петербурга, Москвы, Казани, Чебоксар, Саранска, Краснодара, привнеся с собой разнообразие профессиональных методов, технических приемов, творческих позиций, опираясь на местные традиции и стремясь к обновлению художественного языка, в сложном взаимодействии друг с другом художники демонстрируют, что феномен казанской гравюры существует и развивается.

Художники «Графкома» владеют разными техниками гравирования – линогравюрой, ксилографией, предпочитая офорт и его разновидности – акватинту, мягкий лак, сухую иглу, демонстрируя профессиональное владение технической стороной процесса и глубокое понимание специфического языка гравюры, позволяющее решать разнообразные художественные зада-

чи. Некоторые художники (И.В. Антонова, А.Б. Шляпкин) увлекаются монотипией, удивительным образом сочетающей уникальность (о чем говорит само ее название) с процессом печати, который здесь играет решающую роль, позволяя получить эффекты, недостижимые в оригинальных техниках. Коллаграфия, основанная на сопоставлении фактур, получаемых в результате комбинации разнообразных материалов, прикрепляемых к печатной доске, тоже вошла в практику членов объединения.

В творчестве «Графкома» представлено многообразие современного искусства, не сковывающего художника стилистическими и тематическими нормами. Метафизические построения А.М. Артамонова, философские композиции И.В. Антоновой, реалистические архитектурные пейзажи В.В. Карасевой, абстракции А.Б. Шляпкина, новая трактовка индустриальной темы С.А. Репнина, религиозные поиски В.В. Пискарева раскрывают широту интересов художников объединения, глубину и серьезность их мировоззренческих позиций, смелость их художественных поисков.

В 2012–2013 гг. художники увлекались созданием коллективных работ, в которых они выходят за рамки традиционных жанров, активно используя приемы, свойственные современному искусству – коллаж, ассамбляж, инсталляция, – расширяя диапазон выразительных средств. Так, «Казанский глоссарий» (2012), представляет собой ассамбляж – скомпонованные на одной плоскости офортные листы и разнообразные объемные предметы. «Казанский каталог» (2012) – это инсталляция, пространственная композиция из произведений печатной графики, медных листов и других предметов, закрепленных на деревянной ширме. Таким образом, авторские гравюры, соединенные с реальными предметами и помещенные в необычную для них среду, представляют в этих работах «неканонический образ города, рождая в зрителях цепь собственных ассоциаций» [10, с. 4].

Благодаря «Графкому» в современном искусстве Татарстана появился новый для республики, но активно развивающийся за рубежом и в столицах России особый синтетический жанр – «книга художника» (арт-бук), который представляет книгу как художественный объект, как продукт творчества уже не столько писателя, сколько художника, выступающего в данной ситуации сразу в нескольких ипостасях – иллюстратора, дизайнера, печатника, переплетчика, иногда и самого писателя, а зачастую обходясь вообще без него. Это жанр представлен в еще одном

коллективном проекте группы «Свияжск – книга художника» (2013), который состоит из 5 арт-буков пяти художников (А.М.Артамонов, И.В.Антонова, В.В.Карасева, В.В.Пискарев, С.А.Репнин). Выполненные в технике офорта в ограниченном количестве экземпляров эти арт-буки, воплощая в себе индивидуальное видение каждого автора, создают панорамное восприятие этого уникального места недалеко от Казани, соединяющего в себе историю и современность, древние архитектурные памятники и реалии повседневной жизни, православное монашество и туристическую суету, противоречия и трагедии нашей многовековой истории.

Название объединения – Графический комитет – говорит об активной позиции художников, которые заняты не только собственным творчеством, но озабочены общим состоянием художественной жизни в республике, решением насущных проблем. С первых своих шагов объединение включилось в художественную жизнь города, республики и страны, принимая участие в разнообразных творческих и просветительских проекта. «Графком» стал инициатором и организатором нескольких институций и многих художественных процессов в республике, способствующих развитию печатной графики. Так, в 2012 г. «Графком» стал ядром графической секции регионального отделения ТСХР. В конце 2012 г. при Галерее современного искусства ГМИИ РТ был открыт Зал графики, руководителем которого стал А.М.Артамонов, а в организации выставок и других мероприятий, в т.ч. в дизайне и ремонте зала, принимали участие на волонтерских началах все члены «Графкома» и сочувствующие им. Дизайн зала был построен на сопоставлении белого, черного и серого цветов, которые делили не слишком удобное помещение на зоны, а также включал вписанные в плоскость стен тексты, разъясняющие посетителям разнообразные графические техники, раскрывающие основные вехи развития искусства графики.

За пять лет работы в Зале графики силами «Графкома» было организовано более 20 республиканских, российских и международных выставок (коллективных, групповых и персональных), представлявших искусство графики во всем его видовом и жанровом многообразии – оригинальная, печатная, станковая, книжная, прикладная и др. Открыла эту череду международная выставка «Черное/белое» (2012), в которой приняли участие несколько шведских художников-граверов, продолжили выставки «Про карандаш» (2013), «Засусеки» (2014), «Открытое письмо

21 века. Малые формы графики» (2015) и др. Персональные выставки представили творчество современных мастеров гравюры А.Б.Суворова из Москвы(2013), А.И.Бодрова из Петербурга(2013), Р.Джанинетти из Италии (2015). Несколько персональных выставок были посвящены памяти безвременно ушедших художников-графиков Татарстана Р.Н.Курамшина и Б.Марданова из Бугульмы (2014), А.Р.Туманова из Казани (2016). В 2015 г. была проведена выставка «Мастерской графики им. А.Халдеева» из Набережных Челнов. Выставки Зала графики внесли заметное оживление в современный художественный процесс в Татарстане, заставляя художников обращаться к разным видам и жанрам графики, объединяя разные поколения художников на выставках, организованных в соответствии с определенными концепциями, побуждающими к осмысленному созданию произведений, сделали многое для популяризации искусства графики, в т.ч. печатной, среди широких слоев населения.

В 2013 г. в здании Художественного фонда РТ, перешедшем под управление ГМИИ РТ, был создан Республиканский центр печатной графики, который стал осуществлять свою деятельность под патронажем ПО РАХ. А.М.Артамонов и художники «Графкома» оборудовали помещение центра (мастерскую) необходимым для печатных процессов оборудованием (печатные станки, вытяжной шкаф и др.). Мастерская стала базой как для личного творчества членов объединения (А.М.Артамонова, В.В.Карасевой, С.А.Репнина, А.Б.Шляпкина), так и для занятий со студентами КХУ им. Н.И. Фешина, для мастер-классов, ориентированных на разные категории населения, в т.ч. на молодых художников из других городов Татарстана (Зеленодольск, Набережные Челны).

По итогам выставки «Графкома» в Зале изобразительного искусства ПО РАХ в Москве, состоявшейся в мае 2014 г. и представившей итоги трехлетней творческой работы, «за вклад в отечественное изобразительное искусство» все члены группы были удостоены серебряных медалей ТСХР, а его руководитель А.М.Артамонов – золотой медали. Деятельность объединения была высоко оценена и в республике – членам объединения были присвоены звания «заслуженный деятель искусств РТ»: И.В.Антоновой – в 2016, А.М.Артамонову – в 2018, О.Л.Улемновой – в 2019.

С 2015 г. «Графком» получил статус Графической лаборатории Экспериментальных творческих мастерских ПО РАХ и ТСХР, а ее руко-

водитель А.М.Артамонов в 2017 г. был удостоен звания «Почетный член РАХ». ГМИИ РТ выделил дополнительное помещение, в которой «Графком» разместил оборудование для занятий шелкографией. В обеих мастерских осуществляется повышение квалификации молодых художников – проводятся семинары по разным техникам печатной графики – офорт, линогравюра, ксилография, коллаграфия, шелкография, в том числе с привлечением российских и зарубежных художников, выполняются творческие работы в рамках проектной выставочной деятельности ПО РАХ и ТСХР, часто имеющей международный характер. Такие проекты осуществляются при финансовой поддержке Министерства культуры РФ, что дает возможность не только устроить выставку, но и издать ее каталог. Например, проект 2019 г. «Контрапост/Contrapost», объединивший 10 художников из Татарстана, Италии и Польши, был направлен на освоение и интерпретацию одного их классических методов академического искусства, показал разницу в понимании и восприятии его российскими и европейскими художниками, воплотившими свои размышления в оригинальных и печатных техниках графики и их комбинациях, чтобы найти в их необычных сочетаниях новые выразительные возможности [17].

На современном этапе печатная графика в Татарстане развивается не только в Казани, но и в других городах. Так, в Набережных Челнах художники, увлеченные гравюрой и ее новыми разновидностями, объединились вокруг молодого художника и искусствоведа М.И.Мингалеева, создавшего в 2012 г. «Мастерскую графики им. А.В.Халдеева», названную в честь ведущего графика Закамского региона. Во многом группа ориентируется на «Графком», установив тесное взаимодействие с объединением, войдя в состав графической секции ТСХР в РТ, принимая участие в большинстве проектов, инициируемых казанцами, – выставках, семинарах, стажировках, организуя также собственные выставки и конкурсы («Современная татарская открытка» (2015), «Высокая печать. Графика» (2020) и др.). Набережночелнинских художников отличает несколько иная по сравнению с казанцами тематика, связанная с национальной темой, с осмыслением древней истории и религии татарского народа, с модификациями традиционной татарской культуры в современном урбанистическом пространстве.

В 2013 г. в Историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике «Остров-град Свияжск» была организована графическая ма-

стерская, постепенно оснащенная необходимым оборудованием для печатной графики, где стали проводиться семинары с приглашением ведущих российских (Ю.А.Штапакова, М.А.Погарского, В.Н.Корчагина) и зарубежных (Р.Джанинетти) художников, которые расширили творческий арсенал художников Татарстана новыми графическими жанрами и техниками. Поначалу они курировались А.М.Артамоновым, позднее обрели самостоятельный характер.

Важной составной частью деятельности «Графкома» стали активно развивающиеся международные художественные связи, которые возникают в ходе проведения Казанской биеннале печатной графики, а реализуются и в иных формах. Так, в 2017 г. художники «Графкома» и «Мастерской графики им. А.В.Халдеева» приняли участие в работе творческой мастерской (workshop) «Верчелли-Казань – контаминации и взаимовлияния в современном искусстве печатной графики», развернувшейся на Севере Италии в городе Верчелли, где под руководством Р.Джанинетти художники осваивали тонкости ксилографии и цветной печати транспарентными красками, знакомились с историей и современной культурой, архитектурой и изобразительным искусством Италии. Результаты совместной работы итальянских, российских и польских художников были показаны на выставке «SulSacro» [5]. В 2018 г. аналогичная творческая мастерская и выставка были проведены в Казани на базе ГМИИ РТ и в Москве под кураторством «Графкома» [14]. Летом 2019 г. в ГМИИ РТ в Казани была проведена молодежная российско-итальянская выставка «Узнавание/Riconoscimento», в которой приняли участие выпускники и студенты Академии Брера (Милан), МГАХИ им. В.И.Сурикова (Москва), КХУ им. Н.И.Фешина (Казань) и других художественных учебных заведений России. В произведениях молодых авторов, которые пытаются узнать и понять (большей частью заочно) другую страну, ее людей, историю и культуру, была отражена специфика художественных систем и мировоззрения, складывающихся благодаря разным принципам художественного образования. Этот проект должен был продолжиться в 2020 г. визитом молодых художников из Татарстана в Италию для совместной работы в творческой мастерской, но ситуация пандемии, охватившей весь мир, нарушила этот и другие планы татарстанских графиков. Но творческая работа и пока виртуальные художественные связи продолжают, художники работают,

осмысливают новую реальность, осваивают и совершенствуют новые техники печатной графики, создают задел для будущих выставок.

Но у печатной графики Татарстана на современном этапе есть и свои проблемы, которые ждут своего решения: большая часть деятельности художников, в т.ч. приобретение дорогостоящих оборудования, материалов и инструментов, осуществляется за их собственный счет, на волне энтузиазма; финансовой поддержки государства и частных структур хватает лишь на издание каталогов и организационные мероприятия по проектам, а сам труд художников остается не оплаченным. Современный арт-рынок в Татарстане по-прежнему остается недостаточно развитым, интерес к печатной графике очень ограничен, а пандемия его практически разрушила. Все это ведет к тому, что круг художников, увлеченных печатной графикой, практически не расширяется, а молодые художники не остаются в этой сфере, как и в других видах изобразительного искусства надолго, ища себе работу, которая могла бы обеспечить им желаемый уровень жизни.

Заключение. Таким образом, искусство печатной графики Татарстана в постсоветский период развивалось неравномерно. На первом этапе (1990–2000-е гг.) оно переживало спад, вызванный изменениями в общественно-экономической жизни, в т.ч. в художественной сфере, где стала рушиться сложившаяся в предыдущие десятилетия система художественных фондов и государственных заказов. В 1990-е гг. стал формироваться стихийный арт-рынок, которым больше была востребована живопись, и художники-графики, особенно среднего и молодого поколения, большей частью переходили в иные виды искусства. При этом в искусствоведении Татарстана начался интенсивный процесс изучения и репрезентации обширных коллекций западноевропейской, восточной, русской и советской гравюры, которые сложились в ГМИИ РТ и других музейных и библиотечных хранилищах республики, творчества ведущих мастеров гравюры и графических художественных объединений Татарстана советского периода, что вылилось в выставки, проходившие в Казани и других городах республики, в Москве и Санкт-Петербурге, в издание многочисленных каталогов и аналитических трудов. Эта научная и популяризаторская деятельность искусствоведов и музейных сотрудников, развитие в республике художественного образования, направленного на освоение гравюры, возродившийся интерес самих художников к гравюре и новым техникам печати, поддержанный

музеями и правительственными структурами, обусловили в 2010-е гг. в Татарстане всплеск развития печатной графики, которая представлена не только в Казани, но и в других городах (Набережные Челны, Зеленодольск). Важной чертой этого этапа является то, что ведущую роль в развитии печатной графики стали играть неформальные объединения художников, которые находят поддержку у государственных и частных структур. Добиваясь высокого профессионального уровня владения разнообразными техниками печатной графики, художники работают во многих традиционных и новых жанрах, воплощают в своих произведениях широкий спектр тем, волнующих современников, отражающих интеллектуальные процессы и духовные поиски, свойственные обществу переходной эпохи. Особенностью 2010-х гг. является межрегиональный и международный характер деятельности художников, обеспечиваемый открытостью границ и мобильностью произведений печатной графики. Важную функцию в этих процессах выполняет проводимая с 2011 г. Казанская международная биеннале печатной графики, которая является полем для художественных экспериментов и действенным средством межрегиональных и международных художественных коммуникаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. 2-я Казанская международная биеннале печатной графики. Каталог. Посвящается графическому коллективу «Всадник». 3.12.2013 – 3.02.2014 / Авт.-сост. О.Л.Улемнова и др. Казань: Заман, 2015.
2. 3-я Казанская международная биеннале печатной графики «Всадник». 6.10.2015–6.12.2015. Каталог / Авт.-сост. О.Л.Улемнова и др. Казань: Заман, 2017.
3. 4-я Казанская международная биеннале печатной графики «Всадник». Посвящается 100-летию Русской революции 1917 г. 1 ноября – 8 декабря 2017 г. Каталог / Авт.-сост. О.Л.Улемнова и др. Казань: Заман, 2019.
4. 5-я Казанская международная биеннале печатной графики «Всадник». Посвящается Году театра. 12 сентября – 10 ноября 2019 г. Каталог / Авт.-сост. О.Л.Улемнова и др. Казань: Заман, 2021.
5. Sul Sacro. Incisioni contemporanee da Vercelli, Kazan e Lodz/ 26 maggio – 2 giugno 2017. Vercelli, 2017.
6. Александр Туманов (1936–1994). Графика. Живопись. Каталог произведений из коллекции ГМИИ РТ и частных собраний. К 75-летию

- со дня рождения / Авт. вст.ст. и авт.-сост. О.Г.Вербина и др. Казань: Заман, 2011.
7. Альбом. Шамаилы из коллекции Национального музея Республики Татарстан (Конец XIX – начало XXвв). Собрания профессоров И.М.Покровского и Н.Ф.Катанова / Авт.-сост. Р.А.Абзалина. Казань, 2003.
 8. Вербина О. Коллекция Г.И.Мешкова. Графика XV–XVIII веков. Из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. Казань: Информа, 2006.
 9. Вербина О.Г. Западноевропейская гравюра // Завещано Казани... Произведения изобразительного искусства из собрания А.Ф.Лихачева. СПб: Славия, 2009. с. 214–253.
 10. Графком. Неформальное творческое объединение. Антонова, Артамонов, Карасева, Пискарев, Репнин, Улемнова, Шляпкин / Сост. А.М.Артамонов и А.Б.Шляпкин, автор текстов О.Л.Улемнова. Казань, 2014.
 11. Иван Иванович Шишкин (1832–1898). Живопись, графика, документальные материалы. Каталог выставки к 100-летию со дня смерти / Авт. вст. ст. и сост. кат. Г.А.Рамазанова. О.Л.Улемнова и др.. Казань: изд-е ГМИИ РТИ, 1998.
 12. Иван Иванович Шишкин (1832–1898). Живопись. Рисунок. Гравюра. Из собраний ГМИИ РТ, ГТГ, ГРМ / авт. вст. ст. Г.А.Рамазанова, О.Л.Улемнова и др., сост. кат. С.Е.Новикова и др. Казань: Заман, 2013.
 13. Иван Лаврентьевич Язынин. 1928–1977. Станковая и книжная графика. Плакат. Живопись. Каталог выставки. 15–25 апреля 2003 г. / Авт. вст. ст. и сост.кат. О.Л.Улемнова. Казань: изд-е ГМИИ РТ, 2003..
 14. Интерграфика. Казань-Верчелли. Международная выставка печатной графики. Россия, Италия, Польша. 9–31 августа 2018. Казань, Национальная художественная галерея «Хазинэ». 13–18 августа 2018. Москва, Выставочный зал Московского союза художников. Каталог. Казань, 2018.
 15. Ирина Коломгорцева. Графика. Живопись. Георгий Зяблицев. Керамика. Скульптура. Каталог выставки произведений к 80-летию со дня рождения И.К.Колмогорцевой и Г.А.Зяблицева / Авт.вст. ст. О.Л.Улемнова, Д.Д.Хисамова, сост.кат. С.Е.Новикова и др. Казань: Заман, 2010.

16. Каталог выставки произведений художников Татарии 20–30-х годов. К 70-летию образования ТАССР / авт.-сост. Е.П.Ключевская, Д.Т.Садыкова, В.А.Цой, Р.Г.Шагеева и др. Казань, 1990.
17. Контрапост/Contrapost. Графика. Художественный проект: [каталог выставки] / Рук.проекта А.М.Артамонов, авт.вст. ст. О.Л.Улемнова, сост.кат. В.В.Карасева, О.Л.Улемнова. Казань: ИСБ, 2019.
18. Лев Потягунин. 1925–1996 / Авт.вст. ст. и кат. Н.В.Зюмченко. Казань, 2010.
19. Лобашева И. Яркая заявка «Молодой графики» // Казань. 2013. №12. с. 44–54.
20. Магдалина Мавровская. Графика. Каталог выставки 1–21 марта 2001 года / Авт.вст. ст. и сост.кат. О.Г.Вербина. Казань: изд-е ГМИИ РТ, 2001.
21. Надир Альмеев: [альбом] / вст. ст. В.Шарпа, Д.К.Валеевой. Казань, 1996.
22. Первая Казанская международная биеннале печатной графики. Каталог. Выставочный зал современного искусства ГМИИ РТ. 15 июня – 40 июля 2011 г. / Сост.кат. Ю.Н.Егорова, О.Л.Улемнова. Казань, 2013.
23. «Сады Тукая». Иллюстрации к произведениям Г.Тукая из собрания ГМИИ РТ. К 125-летию со дня рождения Г.Тукая / Авт.-сост. О.Л.Улемнова, С.Е.Новикова и др. СПб: Славия, 2011.
24. Татьяна Андреевна Зуева. Графика. Каталог выставки. 27 мая – 27 июня 2004 года / Авт.вст. ст. и сост.кат. О.Л.Улемнова. Казань: изд-е ГМИИ РТ, 2004.
25. Улемнова О.Л. Графический коллектив «Всадник». 1920–1924. Рисунок. Гравюра. Гравированные доски. Издания. Из собрания ГМИИ РТ, ГРМ, Галеев-Галереи (Москва), частных собрания (Москва, Казань). Каталог выставки «Сметая веками насевшую пыль...». 20 декабря 2013 – 1 марта 2014. Национальная художественная галерея «Хазинэ». Казань, 2014.

Olqa Ulemnova (Rusiya)

POSTSOVET DÖVRÜ TATARISTAN NƏŞR QRAFİKASININ PROBLEMLƏRİ VƏ NƏİLİYYƏTLƏRİ

Məqalə 1990–2010-cu illərdə Tatarıstan nəşr qrafikası sənətinin vəziyyətinə həsr olunmuşdur. Müəllif “nəşr qrafikası” termininin məzmununu açıb göstərmiş, postsovet dövründə formalaşmış bədii durumu və onun nəşr qrafikası sənətinin vəziyyətinə təsirini qısaca xarakterizə etmişdir. Müəllif öyrənilən dövrdə iki mərhələ ayırmışdır. 1-ci mərhələ (1990–2000-ci illər) nəşr qrafikası sənətinin öz inkişafının çökməsi, rəssamların incəsənətin digər növlərinə üz tutub getməsi ilə xarakterizə edilir. Eyni vaxtda Tatarıstan qravürasının muzey və şəxsi kolleksiyalarının, inqilaba qədərki və Sovet dövrü qravüracı-rəssamlarının bədii irsinin aktiv surətdə öyrənilməsi baş verir. 2-ci mərhələdə (2010-cu illər) rəssam və sənətşünasların muzeylər və digər dövlət və şəxsi strukturlar tərəfindən dəstəklənən birgə səyi ilə Tatarıstan nəşr qrafikasının yüksəlməsi və aktiv inkişafı başlanır; gənc qrafik-rəssamların yeni nəslə formalaşır.

Açar sözlər: qravüra, nəşr qrafikası, muzey kolleksiyaları, nəşr qrafikası biennalesi, bölgələrarası və beynəlxalq kommunikasiyalar.

Olga Ulemnova (Russia)

PROBLEMS AND ACHIEVEMENTS OF PRINTMAKING IN TATARSTAN IN THE POST-SOVIET PERIOD

The article is devoted to the state of the art of Printmaking in Tatarstan in the 1990s–2010s. The author reveals the meaning of the term «Printmaking», briefly characterizes the artistic situation that has developed in the post-Soviet period, and its influence on the state of the art of Printmaking. The author identifies two stages in the period under study. The 1st stage (1990–2000s) is characterized by a decline in the development of the art of Printmaking itself, and the outflow of artists into other types of art. At the same time, there is an active study of museum and private collections of engravings of Tatarstan, the creative heritage of engraving artists of the pre-revolutionary and Soviet periods. At the 2nd stage (2010s), the rise and active development of Printmaking in Tatarstan begins with the combined efforts of artists and art historians who have found support in museums and other public and private structures; a new generation of young graphic artists is being formed.

Key words: engraving, printmaking, museum collections, printmaking biennale, interregional and international communications.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Рис. 1. Антонова И.В. Спор о слоне. Офорт. 2012.

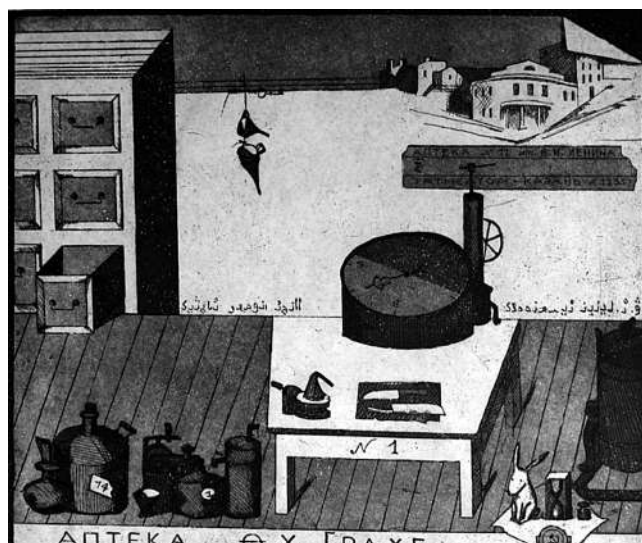


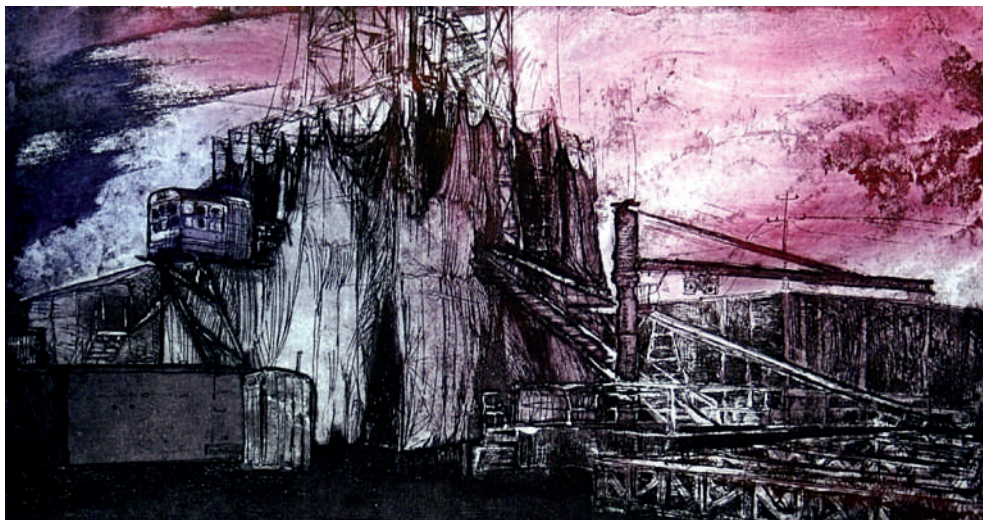
Рис.2. Артамонов А.М. Казанские аптеки. Офорт. 2014.



Рис. 3. Карасева В.В. Кафедральный собор Верчелли, из серии Христианские святые Италии. Офорт. 2018.



**Рис. 4. Мингалеев М.И.
Бисмилла. Гравюра. 2012.**



**Рис. 5. Репнин С.А.
Черный цвет. Офорт. 2013.**

UOT 7.04

Emil Agayev*Azerbaijan State Pedagogical College
(Azerbaijan)**emilaghayev93@mail.ru*

THEME OF VICTORY IN AZERBAIJANI PAINTING

Abstract. One of the important topics in the fine arts of Azerbaijan is patriotism. Our artists have revived in their works the victory of our army, which has been occupying our lands for 30 years, destroying the enemy in 44 days and writing its name in golden letters in history. In this article, the works of S. Mammadov, I. Mammadov, F. Ibrahimli, R. Avshar on the theme of «Victory» are analyzed in the context of art criticism.

Key words: Azerbaijan, Karabakh, Shusha, Victory, painting.

Introduction. The struggle against foreign aggressors had an important place in the history of the Azerbaijani people. In the first years of our independence, the occupation of our lands by Armenians and the tragedies that befell us left a deep and sad mark on our hearts. Negotiations for 30 years have yielded no results. In the second Karabakh war, which began on September 27, 2020, under the leadership of Supreme Commander-in-Chief Ilham Aliyev, our patriotic army defeated the enemy and won that day on November 8, making that day forever in history. [5] All these historical events opened a new page in our fine arts. The victory of the Azerbaijani army was a source of inspiration for our artists. S.Mammadov, I.Mammadov, F.Ibrahimli, R.Avshar, V.Ali and others presented interesting works.

The interpretation of the main material. People's Artist Salhab Mammadov draws attention to our mined areas over the years in his work «Autumn Tree». The choice of the autumn season in the work is not accidental, because the beginning of the Patriotic War is expressed by the symbolic representation of this tree. Black, gold and red compete with each other.



Fig. 1. Salhab Mammadov “Autumn tree”. 2021. Canvas, oil paint, 200x100 sm.

“Shusha. Victory Day ”in front of the Govhar Aga Mosque, the cultural capital of Azerbaijan is dressed in the colors of victory. The waving flag of the two brotherly countries was the main focus of the artist. Victory Day is illuminated by the brightness of the sun. The unity of landscape and historical genres, faithful to the creative style of Isa Mammadov, presented the flow of colors, impressionism, pointillism in a bright color scheme.



Fig. 2. Isa Mammadov. “Shusha. Victory Day”. 2021. Canvas, oil paint, 78x94 sm

Every work dedicated to the theme of victory is based on the idea of patriotism and love for the land. Fikret Ibrahimli composed a composition based on all these ideas in the middle of his triptych «Resurrection Azerbaijan». This work, which was developed in 2021 on canvas with the technique of oil painting, was dedicated to the Year of Victory. Our brave heroes, who sacrificed their lives for the land as the main character, were brought to the fore. The work is divided into 3 parts. In the front, two soldiers defending their homeland and a baby holding a flag are a sign of the future of the victorious country. Attacking in the background, the winning cavalry is dynamic. In the sky, the artist sacrificed his life for the homeland and presented happy, smiling images of our martyred heroes. The unity of white is a sign of the greatness of the souls of our martyred heroes. The work is also characterized by the depiction of angels in a miniature style. The idea and content mainly serve to reveal the image of Azerbaijan.



**Fig. 3. Fikret Ibrahimli. "Resurrection Azerbaijan".
Triptych, middle part. 2021. Canvas, oil paint, 130x136 sm.**

If we pay attention to Azerbaijani painting, our artists have given a lot of space to the depiction of the famous Cidir plain in Shusha. We should mention the works of S.Bahlulzade, M.Abdullayev, A.Hajiyev, A.Azarelli. After the liberation of Shusha from Armenian occupation on November 8, 2020, our artists are distinguished by their different approaches. Nazim Mammadov gave a new breath to the historical plain of Cidir with the fluidity of colors and expressiveness of the lessification technique. Namig Ibadullayev addressed to

our historical monuments “Shusha. Govhar Aga Mosque”, Natig Farajullazade “Khudaferin Bridge”, Vugar Ali in each of the works “Khudaferin” convey the success of the victorious people to the audience. [2, p. 7]



Fig. 4. Nazim Mammadov. “Cıdır plain”. 2021. Canvas, oil paint, 90x130 sm.



Fig. 5. Natig Farajullazade. “Khudafar’s bridge”. 2021. Canvas, oil paint, 80x135 sm.

Rza Avshar's book «Victory» presents the image of the Supreme Commander-in-Chief Ilham Aliyev, who amazed the world with his strong policy and iron fist in the Second Karabakh War. With its majestic position in front of the Shusha Fortress, the cultural capital of Azerbaijan, it once again draws the world's attention to the ongoing processes. The historical castle and the image of the president are contrasted to complete the work as grandeur, power and strength.



Fig. 6. Rza Avshar. "Victory". 2021. Canvas, oil paint, 200x130 cm.

Conclusion. Artists who address the theme of Victory in Azerbaijani painting bring to the fore patriotic sentiments in terms of ideas. Color, color, light and shade were directed to the general image of Victory. New works by our artists on the theme of Victory in the fine arts of Azerbaijan will continue to be presented.

REFERENCES:

1. Ağayev E. Səttarın “Şuşa motivləri” (əsərin sənətşünaslıq kontekstində təhlili) // I Beynəlxalq humanitar və ictimai elmlərin əsasları konfransının materialları (Qədim Diyar beynəlxalq elmi jurnal impakt faktorlu 0.542) // 24 dekabr 2021 // Bakı // s. 81-83.
2. Əliyev Z. Qarabağ savaşı qaliblərinin tərənnümü // Mədəniyyət qəzeti, 20 yanvar 2020, s. 7.
3. Əliyev Z. Qarabağ savaşı rənglərin işığında // Mədəniyyət jurnalı, noyabr-dekabr 2020, s. 28-31.
4. Salamzadə Ə. Xocalı faciəsi Azərbaycan təsviri sənətində // Xalq qəzeti, 23 fevral 2019, s. 6.
5. https://az.wikipedia.org/wiki/İkinci_Qarabağ_müharibəsi

Emil Ağayev (Azərbaycan)

AZƏRBAYCAN RƏNGKARLIĞINDA ZƏFƏR MÖVZUSU

Azərbaycan təsviri sənətində mühüm yer tutan mövzulardan biri də vətənpərvərlikdir. 30 il ərzində torpaqlarımızı işğal edən düşməni, 44 gün ərzində darmadağın edərək adını tarixə qızıl hərflərlə yazan ordumuzun qələbəsini rəssamlarımız öz əsərlərində canlandırmışlar. Bu məqalədə S.Məmmədov, İ.Məmmədov, F.İbrahimli, R.Avşarın Zəfər mövzusunda həsr etdiyi əsərlər bəddii tənqid kontekstində təhlil edilmişdir.

Açar sözlər: Azərbaycan, Qarabağ, Şuşa, Zəfər, təsviri sənət, rəngkarlıq.

Эмил Агаев (Азербайджан)

ТЕМА ПОБЕДЫ В ЖИВОПИСИ АЗЕРБАЙДЖАНА

Одна из важных тем в изобразительном искусстве Азербайджана - патриотизм. Наши художники отражали в своих работах победу нашей армии, которая освободила наши земли от оккупации, за 44 дня уничтожила врага и вписала свое имя в историю золотыми буквами. В статье анализируются произведения С. Мамедова, И. Мамедова, Ф. Ибрагимли, Р. Авшара на тему Победы в контексте художественной критики.

Ключевые слова: Азербайджан, Карабах, Шуша, Победа, изобразительное искусство, живопись.

UOT 745/749

Александра Барбалат
Киевский Институт искусств Бориса Гринченко
(Украина)

alexandrabarbalats@gmail.com

РЕФЛЕКСИИ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЭМАЛЬЕРНЫХ ТРАДИЦИЙ ЗАПАДНОЙ АЗИИ В ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ КИЕВСКОЙ РУСИ

Аннотация. Главной целью исследования является анализ основополагающих принципов развития технологии горячей эмали, которая являлась средством эффективного раскрытия художественных образов в творчестве средневековых ювелиров Западной Азии и их отражения в работах золотых дел мастеров Киевской Руси. Технология горячей эмали является достаточно древним способом соединения цветной стекломассы и металла. Широкую популярность данная техника обрела в ювелирном искусстве Средневековья, в том числе и Киевской Руси, поскольку имела прямое отношение к библейской характеристике Небесного Иерусалима. Апостол Иоанн Богослов в своем откровении постоянно подчёркивает металлическую («...») – а город был чистое золото – («...») и кристаллическую природу города («...») – подобен чистому стеклу – («...») [4, с. 1344–1345].

Комплексный анализ взаимосвязи между эмальерными традициями Древних Египта, Ирана, Иберии, позволяет прояснить влияние их многовековых наработок на формирование ювелирного искусства Византии, которое в свою очередь отразилось на развитии эмальерного дела в золотарстве Киевской Руси.

Ключевые слова: минакари, перегородчатая эмаль, выемчатая эмаль, Западная Азия, Киевская Русь.

Введение. Сравнительная характеристика египетских, иранских, греко-римских, византийских эмальерных традиций позволяет понять исторические предпосылки возникновения эмальерного дела на

территории Киевской Руси. Стилистика, художественные особенности и технологии изготовления ювелирных изделий, выполненных в технике горячей эмали на территории вышеуказанных стран, сегодня находят отражение в творчестве современных мастеров эмальерного дела ювелирной отрасли Украины.

Несмотря на многовековую традицию художественного эмалирования на территории Украины, в современной отечественной ювелирной отрасли данная техника все еще находится на этапе своего осмысления, в то время как переживает активный этап возрождения и совершенствования в странах Западной Азии.

Изложение основного материала. Техника ювелирной художественной горячей эмали своими корнями уходит в глубину тысячелетий. Создание такой работы – сложный и кропотливый процесс, требующий от мастера значительных творческих и духовных усилий, специальных знаний и навыков. Он предусматривает многократный обжиг изделия в специальной муфельной печи при температуре от 600°C–850°C. Такие произведения вечны, поскольку на протяжении веков они сохраняют яркость и чистоту цвета. Благодаря своей долговечности изделия ювелирного искусства, выполненные в технике горячей эмали, дошли и до наших дней.

К примеру, мастера Древнего Египта использовали эмаль в качестве драгоценных вставок в ювелирных изделиях. Стоит обратить внимание на выводы экспертов в отношении золотых нагрудных украшений Нового Царства (1550–1295 гг. до н.э.) из коллекций Египетского национального музея г. Каира и Метрополитен-музея г. Нью-Йорка. В этикетаже к таким предметам часто применяется определение *faïence* или *glasspaste*. Это говорит о том, что покрывной материал данных изделий содержит стекло, которое, в свою очередь, является сплавом кварцевого песка (кремнезема), извести (оксида кальция) и соды (карбоната натрия).

При этом цвет стеклянным и эмалевым смесям придают соли и окислы металлов. В Древнем Египте широко ценились светло-синие, кобальтовые и бирюзовые цвета, которые можно было получить путем сочетания оксида меди с оксидом олова и фосфата меди. Добавляя металлические пигменты в подобную смесь, мастер мог изготавливать стекловидные слитки, которые по внешнему виду напоминали текстуру таких минералов, как лазурит, бирюза и др. Сегодня применяемые в эма-

льерном деле металлические пигменты, называются «фемеши» (венг. *fémes* – металлический). Можно считать, что именно мастера Египта начали использовать цветное стекло в качестве самостоятельного материала в ювелирном деле [1, с. 22].

Также весомым претендентом на звание изобретателя техники горячего эмалирования драгоценных металлов можно назвать Иран. Первая Персидская империя существовала в VI–IV веках до н.э. на территории Передней Азии и Северо-Восточной Африки. К концу VI века до н.э. границы Ахеменидской державы простирались от реки Инд на востоке до Эгейского моря на западе, от первого порога Нила на юге до Закавказья на севере. Центром развития ювелирного дела Персидской империи был город Исфахан, который и сегодня остается центром ювелирно-эмальерного производства [1, с. 5].

На персидском языке эмаль звучит как «минакари» (перс. *میناکام* – эмаль). Мастера Древнего Ирана широко использовали технику инкрустации изделий полудрагоценными минералами, на уровне с горячим эмалированием золота [1, с. 15–16].

Ярким примером горячей эмали на золоте, наряду с техникой пергородчатой инкрустации самоцветами, служит одна из пекторалей Древнего Ирана периода правления Ахеменидов. Пектораль декорирована стилизованными птицами, а также мотивами уткирыб, и вероятно, образами Богини Анахиты. На основной поверхности предмета расположены фризы с изображением персидского царя, стоящего на полумесяце, инкрустированном бирюзой. Возможно, на некоторые детали оформления данной пекторали могли повлиять более ранние аналоги завоеванного персами Египта, в частности – пекторали Позднего Царства, содержащие центральный прямоугольный элемент с царской символикой и подвесами снизу [6, с. 9]. Данное произведение ювелирного искусства хранится в Музее Михорайона Сигараки г. Кока в префектуре Сига в Японии. Изделие датировано V в. до н.э.

Известной находкой предметов, изготовленных в древний период, являются изделия из Амударьинского клада, известного, как «Oxus Treasure». Вещи из него имеют арийское происхождение. Найден клад в 1877 году на берегу реки Амударья (Oxus) на территории современного Таджикистана, земли которого в те времена входили в состав империи Кира Великого (Древней Персии) [8]. Известный зо-

лотой браслет с грифонами из этого клада сегодня хранится в коллекции Британского музея.

Данное золотое изделие выполнено в технике перегородчатой инкрустации самоцветами с применением приёмов горячего эмалирования. Украшение исполнено в виде грифоноподобных крылатых существ – представителей персидского звериного стиля. Под влиянием последнего сложился и звериный стиль скифов, который позднее на землях Причерноморья синтезировался с эллинским искусством. Известными нам характерными примерами такого симбиоза являются крылатый пес Семаргл и птица Гамаюн, которые пришли в искусство Византии и Киевской Руси именно из Ирана, одновременно с техникой перегородчатой горячей эмали, и в качестве художественных образов приобрели большую популярность.

Многочисленное количество ювелирных украшений, искусно выполненных в техниках перегородчатой горячей эмали и инкрустации самоцветами, оставила после себя Первая Персидская империя, чья гибель связана с завоеваниями Александра Македонского (336–323 гг. до н.э). Называя себя «Царем Азии», Александр вероятно указывал на преемственность достижений своего государства в отношении империи Ахеменидов, с которой заключал не только политические союзы, но и кровные.

После гибели Дария Александр окончательно перестал смотреть на персов как на покоренный народ и пытался править ими как их прежние цари. Он сравнивал побежденных с победителями, соединил их обычаи в единое целое. Окружил себя персидскими вельможами, начал носить восточные одежды, завел гарем. При дворе А. Македонского вошли в употребление персидские церемонии.

В состав его кавалерии были включены представители восточной знати, начались вербовки местных жителей в пехоту и их обучение по македонскому образцу. В 324 г. до н. э. во время возвращения армии А. Македонского домой, в одной из древних столиц Персидской державы – городе Сузы – произошло событие, которое вошло в историю под названием «большое слияние народов».

По приказу Александра его военными служащими было заключено десять тысяч браков с женщинами из восточных народов. Это была идея правителя о слиянии восточного и европейского миров [3]. Описанные выше события значительно повлияли на дальнейшее формирование

ювелирных украшений эллинов, искусство которых также формировалось под влиянием цивилизаций Востока.

Ярким представителем эллино-скифского искусства, которое очевидно складывалось под воздействием ювелирных традиций Западной Азии, является известное нагрудное украшение скифского царя IV ст. до н.э. – пектораль из Толстой Могилы (нынешняя территория Украины). Сегодня это произведение хранится в Сокровищнице Национального музея истории Украины.

По мнению ученых, пектораль была изготовлена способом литья по выплавленной модели с участием греческих мастеров-торевтов (*греч.* *торевтиχος* – искусных в рельефной работе по металлу, от *греч.* *торео* – вырезаваю, чеканю) по заказу скифской знати как дипломатический дар. Выполнена она также с применением техник гравировки, филиграни и горячего эмалирования рельефной поверхности золота, предположительно в ювелирных мастерских Афин или Пантикапея [9, с. 16].

На отдельных частях пекторали можно увидеть уцелевшие фрагменты эмали светло-синего цвета на лепестках цветов. Данный метод декорирования называется эмалированием рельефной поверхности. Учитывая, что скифы были выходцами из Ирана, связь культуры этого народа с исторической родиной очевидна. В свою очередь, представители скифов, аланов, сарматов расселились на обширных территориях, от Древней Персии и Кавказа, до земель нынешней Украины, внося, таким образом, свои традиции на покорённые земли.

Технология эмалирования металла была неотъемлемой составляющей греко-римского ювелирного дела. Значительное количество украшений, датируемых IV–III вв. до н.э., в основном выполнены в технике перегородчатой горячей эмали и эмали по рельефной поверхности.

Наконец, византийская цивилизация, вобравшая языческие греческие, римские и иудейские компоненты, чье культурное и художественное наследие сегодня считается нетленным, повлияла в дальнейшем на развитие техники горячей эмали в ювелирном искусстве стран Востока и Запада. Эта первая христианская империя, на протяжении всего Средневековья имела мощное воздействие на державы Восточного Средиземноморья, Балкан и Западной Европы. В том числе и в области распространения христианского са-

крального искусства, охватившего и территории Руси с центром в Киеве [7, с. 11].

Византийские императоры были первыми, кто одел расшитые золотом наряды и регалии, импортируемые из Персии. Трансформации в христианскую империю требовали от мастеров ювелирного дела создания изысканных сакральных богослужебных предметов, исполненных вдохновения, света, символизирующих начало новой эпохи, освященной духом христианства. Для решения важных духовных и технических задач этого рода приглашались лучшие художники-мастера со всей империи.

Близкие отношения Византии с Кавказом, где под рефлексиями Иранского искусства развивалась техника перегородчатой горячей эмали, значительно повлияли на дальнейшее развитие данной техники в регионе. Важную роль в поиске новых художественных направлений в эмальерном деле Византии, играло небольшое государство древнего Кавказа –Иберия (древнее царство на территории современной Грузии, упоминаемое античными и византийскими авторами, которое IV–VI веках было под контролем Византийской империи) [7, с. 11]. Основную роль в популяризации новых направлений в ювелирном искусстве горячей эмали Кавказа сыграла школа иберийских мастеров, чьи работы высоко ценились в Византии в течение всего Средневековья, а затем оказали значительное влияние на ювелирное искусство эмали Киевской Руси.

Иконы – новая христианская форма – были эффективным средством распространения информации о жизни и деяниях святых. Золотые и серебряные с позолотой оклады икон часто имели форму диптихов и триптихов, соединенных между собой петлями. Таким образом эмальерное искусство стало неотъемлемой частью ювелирного дела Византии, поскольку его напрямую связывали с символизмом цвета в христианстве и определением качеств Небесного Иерусалима «...» – Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу– «...» [4, с. 1344–1345]. При этом существовали критерии света: прозрачная ясность и сияние, соединенные таким образом, что в качестве их соответствий выступают субстанции стекла и золота. Красота золота сопоставляла его с вечностью [2, с. 69].

Самое известное и выдающееся эмальевое произведение грузинской старины – Оклад Хахульской иконы Божьей Матери, известный как

триптих Khakhuli (*груз.* – ხახულიხსატი), датированный VIII–XII вв. Создано знаменитое эмальерное произведение в православном монастыре Хахули, который находится в исторической области Тао-Кларджети (территория современной Турции). Сам триптих сегодня хранится в художественном музее Грузии в г. Тбилиси. Это изделие имеет размеры 116×95 см, содержит 115 эмалевых пластин [5, с. 2], выполненных в технике перегородчатой горячей эмали.

В музейном этикетаже к подобным изделиям часто встречается определение «cloisonne enamel», (*франц.* cloisonne – разделенный, *англ.* enamel – эмаль). В целом термин «эмаль» принято связывать именно с работой по металлу. Понятие минанкари (*груз.* მინანკარი – эмаль) сегодня мастера Грузии применяют в отношении техники горячей эмали, причём, как перегородчатой, так выемчатой, а вместе с тем и живописной. Следовательно, перегородчатая эмаль на грузинском языке будет звучать как клуазоне-минанкари (*груз.* კლუაზონი – клуазоне მინანკარი – эмаль).

Cloisonne (клуазоне) – термин современный, не имеющий древних соответствий в языках тех народов, которые собственно изготавливали и носили изделия, выполненные в технике перегородчатой инкрустации. Данные приемы работы стали базовыми для дальнейшего развития технологии изготовления перегородчатой горячей эмали [1, с. 17].

Настоящие мастера древности – это определенно отдельная каста, которая с детства воспитывала своих преемников, передавая секреты мастерства из поколения в поколение. Вероятней всего так называемый профессиональный сленг, который могли использовать мастера для определения понятия перегородчатой инкрустации и перегородчатой эмали просто не попал на страницы исторических хроник, авторы которых чаще всего применяли общие понятия вроде «украшенный драгоценными камнями, или стеклом и т.д.». По своему социальному статусу каста мастеров была приближенной к жрецам и шаманам, поэтому их творения содержали особую символику и служили мощным оберегом человека, которому принадлежали.

На протяжении веков складывались каноны византийской перегородчатой полихромной эмалевой иконы, которая стала неотъемлемой составляющей культовых предметов служения в христианстве.

Один из самых знаменитых «Портретов Господа», так называемый Пала д'Оро (*ит.* Pala d'Oro – «золотой алтарь»), украшает базилику

Сан-Марко. Эмалевые миниатюры алтаря, которых насчитывается 250 единиц, выполнены выдающимися мастерами эмальерного дела Византии X–XII вв. в лучших традициях Иберийской школы (нынешняя территория Грузии). Составляющие его верхней части были привезены из Константинополя во время Четвертого Крестового похода в 1240 году, а нижняя часть изготовлена в течении следующих двадцати лет также византийскими ювелирами [7, с. 298–299].

Византийские полихромные перегородчатые эмали времен Македонского и Комниновского возрождения IX–XII вв. и сегодня поражают своим изяществом и яркостью цветов. Выполненные в лучших христианских традициях, сформировали общественное сознание, стали источником вдохновения для дальнейшего развития эмальерных школ всей Европы.

В XII–XIII вв. под мощным влиянием шедевров эмальерного искусства Византии, складывались школы выемчатой и перегородчатой эмали в г. Лимож (Франция). В Лотарингии развилась Маасская школа перегородчатой эмали, Рейнская (г. Кельн). При этом итальянские флорентийские техники совершенствовались на работах мастеров эмальерного дела г. Сиены.

Выдающимся Византийским императором, который покровительство вал науке и искусству, был Василий II, известный как Болгаробойца. За время его правления Русь во главе с князем Владимиром, который женился на сестре императора, Анне, приняла ортодоксальное христианство. В Киеве тога началось мощное строительство церквей и монастырей в лучших византийских традициях, которые отразились в том числе и в ювелирном искусстве.

Затратная и трудоемкая техника горячей эмали была возможной для малого тиражирования благодаря тому, что мастера изготавливали шаблоны – штамповочные матрицы, которые имели готовую силуэтную выемку, на базе которой осуществлялся набор рисунка из плоских золотых перегородок, а после процесса пайки накладывался слой эмали.

Этот выемчато-перегородчатый способ декорирования был популярен среди мастеров Византии. Он в дальнейшем стал базовым для эмальеров средневекового Киева, которые, в свою очередь, нашли и воплотили новаторские идеи в тогдашних технологиях и протодизайне. В X веке один из торговых путей пролегал через Иран и Афганистан, Цен-

тральную Азию, далее через Каспийское море и Волгу к Булгару, а оттуда на Русь [10, с. 5].

Стоит отметить, что на киеворусские украшения часто наносилась языческая символика. К примеру, изображения Сенмурвов (Семарглов-Переплутов – мифологических существ, имеющих иранское происхождение), орлиноглавых грифонов, символизирующих идею сильной власти, что свидетельствует о их «княжеской» версии происхождения. Популярной в византийско-киеворусских ювелирных изделиях, декорированных перегородчатой горячей эмалью, была сцена «Вознесения Александра Македонского», которая традиционно связывается с культом императора. Следовательно, важно акцентировать внимание на том, что золотые ювелирные изделия Киевской Руси с перегородчатой горячей эмалью в основном принадлежали князю и его ближайшему окружению.

Заключение. Стоит отметить, что особый подъем на исторических территориях Украины перегородчатая горячая эмаль приобрела именно в эпоху Киевской Руси. Золотые изделия: диадемы, ожерелья, гривны, колты, оклады для Евангелия, украшенные эмалью, находили по всей территории нынешней Украины. Киеворусские ювелирные изделия с горячей эмалью в основном датируются XII – первой половиной XIII века. Они создавались в соответствии с византийскими идеологическими представлениями Средневековья, в том числе и о борьбе света и тьмы, добра со злом.

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что, в свою очередь, ювелирные изделия Киевской Руси унаследовали элементы восточных культур (особенности формирования техник горячей эмали Ахеменидского Ирана, Иберии). Ювелирные изделия вышеупомянутого периода можно рассматривать как эталонные в контексте «чистой» изысканной стилистики Киевской Руси, одной из самых могущественных и культурно развитых средневековых государств на карте Европы [11, с. 674–675].

ЛИТЕРАТУРА

1. Барбалат О.В., Школьна О. В. Візантійсько-києворуськіє мальєрні традиції у дизайні сучасних ювелірних виробі в Україні. *Art and design*. 2020. № 2. с. 14–26.
2. Барбалат О.В. Знакова символіка фітоморфних орнаментів візантійського золотарства IV–IX століть. *Art and design*. 2021. № 2 (14). с. 63–74.

3. Басовская Н.И. История в историях: великие завоеватели древности. URL: <http://libs.ru/book/297417> (дата обращения: 07.01.2022 г.).
4. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета Киев: Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2008.
5. Беручашвили Н.Л. Судьба двух памятников культурного наследия Грузии. – Тбилиси, 2015.
6. Яценко С. А. Пекторали иранских и иранизированных народов древности. Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. Киммерия. 2019. №11. с. 33–72.
7. Дж. Херрин. Византия. Удивительная жизнь средневековой империи. - Москва, 2018.
8. Реза Саджади. Амударьинский клад. URL: <https://sajjadi.livejournal.com/240683.html> (дата обращения: 06.01.2022г.).
9. Музей історичних коштовностей України. Фотоальбом. Київ: Мистецтво, 1984.
10. Barbalat O. Barmy Rusi Kijowskiej w Zbiorach Ukraińskich I Zagranicznych: Techniki Wykonania, Cechy Artystyczne. Knowledge, Education, Law, Management. 2020.№3(31).p. 3–8. DOI:<https://doi.org/10.51647/kelm.2020.3.2.1>
11. Shkolna, O. V., Sosik, O. D., Barbalat, O. V., Sytnyk, I. V., Kashshay, O. S. Kyivan. Rus Kolts with enamels and Niello: genesis, sources of inspiration, iconography, attribution issues. Linguistics and Culture Review. 2021. № 5(S2).p. 645–677. DOI:<https://lingcure.org/index.php/journal/article/view/1409>

Oleksandra Barbalat (Ukrayna)

KİYEV RUSUNUN ZƏRGƏRLİK SƏNƏTİNDƏ QƏRBİ ASİYANIN ORTA ƏSR MİNASAZLIQ ƏNƏNƏLƏRİNİN ƏKS OLUNMASI

Tədqiqatın əsas məqsədi Qərbi Asiyanın orta əsr zərgərlərinin yaradıcılığında bədii obrazların effektiv surətdə açılması və Kiyev Rusu zərgərlərinin əsərlərində əks olunması vasitəsi olan isti minasazlıq texnologiyasının inkişafının əsaslı prinsiplərini təhlil etməkdir. İsti minasazlıq texnologiyası rəngli şüşə kütləsinin və metalın birləşdirilməsinin kifayət qədər qədim üsuludur. Bu texnika orta əsr zərgərlik sənətində, o cümlədən Kiyev Rusunda geniş populyarlıq qazanmışdı, çünki Səməvi Qüdsün Bibliya xarakteristikası ilə bir-

baş əlaqəli idi. Həvari Yəhya İlahiyyatçı öz vəhyində daim metal (“...” – və şəhər saf qızıl idi – “...”) və şəhərin kristal təbiətini (“...” – təmiz şüşə kimidir) vurğulayır. – “...” [4, s. 1344-1345] ...

Qədim Misir, İran və İberianın minasazlıq ənənələri arasındakı əlaqənin hərtərəfli təhlili onların çoxəsrlik inkişafının Bizans zərgərlik sənətinin formalaşmasına təsirini aydınlaşdırmağa imkan verir ki, bu da öz növbəsində Kiyev Rusunda minasazlıq sənətinin və qızıl emalının inkişafına yardım etmişdir.

Açar sözlər: minakari, arakəsməli mina, çuxur mina, Qərbi Asiya, Kiyev Rusu.

Oleksandra Barbalat (Ukraine)

REFLEXIONS OF MEDIEVAL WEST ASIAN ENAMEL TRADITIONS IN THE JEWELLERY ART OF KIEVAN RUS

The main purpose of the study is to analyze the underlying principles of the development of hot enamel technology, which was a means of effectively revealing the artistic images in the works of medieval jewellers of Western Asia and their reflection in the works of goldsmiths of Kievan Rus.

The hot enamel technique is a rather ancient method of combining coloured glass and metal. This technique became very popular in the jewellery art of the Middle Ages, including Kievan Rus, as it was directly related to the biblical description of the Heavenly Jerusalem. The apostle John the Theologian in his revelation constantly underlined the metallic («...» – and the city was pure gold – «...») and crystalline nature of the city («...» – like pure glass – «...») [4, p. 1344–1345].

The complex analysis of the relationships between the ancient Egyptian, Iranian and Iberian enamel art traditions allows us to clarify the influence of their centuries-old skills on the formation of Byzantine goldsmith's art, which in its turn influenced the development of enamel art in the goldsmithing art of Kievan Rus.

Key words: minakari, cloisonne enamel, Western Asia, Kievan Rus.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рис. 1. Фрагмент ахеменидской пекторали V в до н.э. Иран. Золото, перегородчатая инкрустация, горячая эмаль. Музей Михо. Кока, Япония.



Рис. 2. Фрагмент из оклада Хахульської икони Божьей матери. IX–XII вв. Золото, перегородчатая эмаль, ювелирная чеканка, вставки из самоцветов. Музей изобразительных искусств им. Шалвы Амиранашвили, г. Тбилиси. Грузия.



Рис. 3. Фрагмент из центральной части Пала д'Оро – золотого алтаря базилики Сан-Марко с изображением Архангела Уриила. X–XII вв. Золото, перегородчато-выемчатая эмаль, эмаль по рельефной поверхности, чеканка, вставки из самоцветов. Собор Сан-Марко, г. Венеция, Италия.



Рис. 4. Фрагмент изображения грифона золотой диадемы со сценой «Вознесения Александра Македонского». XII в. Золото, выемчато-перегородчатая эмаль. Сокровищница Национального музея истории Украины г. Киев. Украина.

UOT 745/749

Людмила Шкляева*кандидат искусствоведения**Институт языка, литературы и искусства АН Татарстана
(Россия)**luda-next@yandex.ru*

**ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОГО
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
ТАТАР НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ
(по результатам экспедиций ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ)**

Аннотация. Данная статья была написана по результатам экспедиций ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ 2014–2018 гг. Рассмотрены образцы народного творчества сельских татар (вышивка и пуховязание) начала XXI в., выполненных в традиционном стиле и поддерживающих национальную идентичность. Проведен сравнительно-сопоставительный анализ технологий, колористического решения и декоративной отделки изделий, созданных в локальных центрах Оренбургской и Челябинской областей, Башкортостана и мастеров Самарской области.

Ключевые слова: народное искусство, декоративно-прикладное, татарское, современное, экспедиции.

Введение. Деятельность Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан включает проведение комплексных научных экспедиций в места компактного проживания татар в республике и за ее пределами. В ходе экспедиций 2014–2018 гг. были зафиксированы образцы народного творчества, отражающие современную ситуацию в традиционном декоративно-прикладном искусстве татар, развивающемся в основном в двух направлениях. Одно из них базируется на самобытных для татар домашних занятиях, ремеслах и промыслах (войлоковаляние, вышивка, обработка металла, кожи, дерева и др.) и выполняется в традиционном стиле. Другое

– включает те виды художественного творчества, которые были заимствованы из других культур (роспись по шелку, пэчворк, малая пластика и т.д.) и стали популярными в республике только со второй половины XX века. В данной статье анализируется материал, охватывающий национальное искусство. Экспедиционная деятельность включала сбор данных о мастерах и созданных ими изделиях, в которых прослеживается преемственность эстетических канонов, призванных поддерживать национальную идентичность. Результаты подтвердили информацию, опубликованную в научных трудах (Ф.Х. Валеева 1984) [1], Г.Ф. Валеевой-Сулеймановой (2002)[4], Сусловой 2011 [6], и др. Собранный экспедиционный фактологический материал позволил углубить и продолжить темы изысканий наших предшественников.

Изложение основного материала. Самобытное декоративно-прикладное творчество татар охватывало традиционные виды мужских и женских домашних занятий и ремесел. Они развивались неравномерно, в определенные этапы времени наблюдались периоды спада и подъема. Так, с середины XIX в. до начала XX в. в этой области наблюдался всплеск, обусловленный развитием промыслов[2]. Период Первой мировой войны, Октябрьской революции, Гражданской войны и последующей разрухи (1917–1922) в целом характеризовался спадом, при этом сохранялись самобытные виды декоративно-прикладного творчества (ткачество, пуховязание и др.). Этапы сплошной коллективизации (1928–1937) и Великой Отечественной войны (1941–1945) негативно сказались на домашних занятиях сельчан. От них требовалось выполнение планов, которые «забирали» у людей все их и время, и силы. Тогда из цепочки потомственной передачи секретов мастерства почти выпало поколение отцов и матерей. Бабушки и дедушки обучали своих внуков, старшие братья и сестры занимались с младшими. В 1950-х годах произошел новый всплеск в эволюции народного искусства. Широкое распространение получили общие популярные для всех народов СССР узоры декора и технологии, требующие меньше кропотливых умений. Произошли глобальные изменения в декоративно-прикладном творчестве, характеризующиеся стилевой схожестью выполненных образцов. Новый резкий спад произошел в период «заката перестройки в СССР» (1989–1991). Годы «Лихих девяностых» привнесли в исследуемую сферу некоторое оживление, возродились отдельные промыслы (художествен-

ная обработка дерева, шерсти, вышивка и др.). Наиболее массовым явлением до конца XX в. оставались ткачество и вышивка. У татар Оренбуржья и Башкортостана в форме промысла развивалось пуховязание. Пробудилось национальное самосознание, обусловившее поиски знаков самоидентификации, интерес к национальной культуре. С начала XXI в. народное искусство стало поддерживаться на уровне государственной политики. В настоящее время ремесленники часто используют современные материалы, обрабатывая и декорируя их, выработанными поколениями потомственных мастеров способами и приемами. Следует отметить, что возраст мастеров в основном переходит границу сорока лет. Среди мужских ремесел малыми темпами продолжает развиваться художественная обработка дерева и металла. Многие виды женских домашних занятий, составляющих область традиционного декоративно-прикладного творчества татар, находятся в стадии бытования или угасания.

Современное искусство народной вышивки представлено творчеством двух-трех мастериц на одно село или деревню. Они вышивают как для себя, своих родных и близких, так и на заказ. До настоящего времени в сельской местности бытует обычай украшать гостевую комнату подушками с вышитыми на них крупными яркими розами, маками, колокольчиками и васильками. В далеком прошлом осталось массовое распространение тамбурной вышивки, отличающей изделия татарских мастериц. Современную ушковую технику, эпизодически воспроизводящуюся по заданным стандартным образцам благодаря средствам массовой информации, невозможно сопоставить с искусным своеобразием работ татарских вышивальщиц XIX века. Следует отметить, что как отдельное явление можно назвать селения, где искусство народной вышивки по-прежнему востребовано.

Так, в селах Тукай и Султукай Оренбургской области до 1980-х г. вышивали все женщины и обучали этому ремеслу с раннего возраста своих дочерей и внушек. Они использовали цветные нити мулине, применяя в основном такие техники, как гладь, стебельчатый шов и вышивку крестом. На основном белом поле ситцевой или х/б ткани изделий красовались полихромные цветочно-растительные узоры [9, с. 379].

Данное искусство продолжает быть востребованным, благодаря сохраняющимся национальным традициям. Так, в настоящее время большинство хозяек надевают вышитые фартуки, когда принимают гостей.

Вышитые изделия продолжают играть особую роль в свадебных обрядах. К ним относятся полотенца невесты «бит себергеч». Одно из них дарится сватам в знак согласия, когда они приезжают в дом, где живет девушка, договариваться с ее родителями о свадьбе. Другое – невеста приносит с собой, когда уже в качестве жены переселяется в дом к мужу. Когда она входит первый раз в это жилище, то родные жениха кладут вышитую пуховую подушку ей под ноги. Это означает, что родные мужа рады ее принять и обещают хорошее отношение, мягкое, как пух. До сих пор бытует обычай, когда на второй день свадьбы молодая жена надевает заранее подготовленный традиционный костюмный комплект, и идет к роднику с мужем, в сопровождении родных, поющих под гармонь. Молодая жена набирает в одно ведро из родника воду и угощает всех присутствующих, а те кладут деньги во второе сухое ведро. Затем молодая жена возвращается обратно только с подругами и украшает дом мужа, вышитыми изделиями из приданого, потом приходят остальные участники свадьбы и любуются новым убранством интерьера [9, с. 381]. Таким образом, благодаря сохранению традиций народное искусство вышивки развивается в селах Тукай и Султукай Оренбургской области.

Еще одним из центров вышивального дела является село Арасланово, расположенное на Среднем Урале. Оно было основано татарами в 1663 г., ныне находится в Челябинской области Нязепетровского района [7, с. 509]. В настоящее время все араслановские мастерицы продолжают использовать традиционный тамбурный шов, выполняя его не иголкой, тонким металлическим крючком [5]. Они мастерски владеют приемами указанной техники, богато украшая текстильные предметы интерьера и костюмного комплекта. До сих пор у жителей села Арасланово принято собираться вместе по праздникам. На эти мероприятия большинство женщин приходят в самобытных костюмах, собственного ручного изготовления [6]. Они шьют платья и фартуки из атласа ярких цветов, а калфаки из темного бархата. Платья и фартуки украшаются плотной тамбурной вышивкой следующим образом. Сначала мастерица намечает темными нитками контур будущего узора, затем заполняет его поле растительно-цветочным орнаментом, включающем такие устойчивые традиционные элементы как трилистники, розетки, вьющийся стебель с раздвоенными листочками в контрастном колористическом решении [3]. Кроме того,

в декоре изделий часто встречаются образы реальных цветов, растущих на территории Нязепетровского района Челябинской области. В отличие от насыщенных разноцветных узоров на платьях и фартуках, калфаки, как правило, оформляются сдержанной вышивкой из белого или прозрачного бисера. Мастерицы исполняют различные вариации цветочной розетки. Лаконичный декор всегда располагается по центру головных уборов, оформленных над лобной частью головы свисающими бисерными украшениями-подвесками. Наряду с самобытной одеждой женщины села Арасланово оформляют вышивкой обрядовые «платочки невесты». Композиция отделки указанных изделий всегда сохраняется традиционной. В каждом углу платочка располагается цветок-розетка на стебле с листочками и бутонами. Противолежачие узоры идентичны по формам и колористическому решению, включающему контрастные сочетания. Края по периметру декорированы вышитым бордюром, а по углам разноцветными кистями. Данные платочки девушки дарят своим избранникам, как знак согласия быть спутницей жизни [7, с. 510].

Общую картину развития современной народной вышивки, дополняют особенности художественного творчества мастериц татарских селений Самарской области, работа которых заслуживает внимания не только у односельчан, но также у знакомых далеко за пределами области [8, с. 659]. В основном востребованы «бит яулык» – «полотенце невесты», которое вручают сватам в знак согласия. Это обрядовое изделие украшает стену дома жениха до свадьбы и после, а во время Сабантуя (праздник весеннего сева) оно вручается победителю состязаний. Местные мастерицы вышивают в технике гладь, нитями мулине. Для основы используют различные материалы из растительного и синтетического волокон. Вышивка производится на белой и однотонных цветных тканях. Распространение получил цветочный орнамент, включающий изображения реальных средневолжских полевых и садовых растений, соединённых в букетах. Изделия украшают три-четыре крупных раппорта.

Искусной работой отличаются вышивки Нажимы Биктимировой, 1950 г.р. (д. Старая Мочалеевка), которую обучили мастерству старшие сестры. Самостоятельно вышивать гладью, нитками мулине она умела, будучи в четвёртом классе. В настоящее время в указанной технике оформляет полотенца (324x56), намазлыки (122x114) и подзоры

(190x60). В декоре использует орнаментальные мотивы, которые видела на изделиях, выполненных бабушкой.

Известностью пользуются вышивки Кавсар Асылгареевой, 1950 г.р. (с. Алькино). Умению вышивать её учила с 10-ти лет старшая сестра. С тех пор мастерица не расстаётся с иглой и нитками. Она сама придумывает узоры, компоновку элементов декора, выполняя их для себя, для родных и знакомых. Больше всего спросом пользуются полотенца невесты «бит яулык» и фартуки «альяпкыч». Размеры праздничных полотенец для сватовства: 350 см x 70, декоративной вставки: 75x70. К. Асылгареева использует для работы ткани пастельных тонов, располагая на их фоне узоры из цветов, знакомых с детства.

Следующая мастерица Саимя Мурзаханова, 1947 г.р. (с. Алькино) научилась вышивать с 14 лет, на уроках труда. Также овладели данным умением ее сестры, с которыми потом они вместе вышивали дома или в гостях у подруг. Праздная «болтовня» в селе осуждалась. В оформлении своих изделий юные вышивальщицы использовали традиционные орнаментальные композиции, украшающие, знакомые с детства текстильные предметы интерьера, вышитые когда-то их родными по женской линии. У С. Мурзахановой с годами навык совершенствовался, мастерица стала сама придумывать узоры для отделки. Теперь она шьёт на заказ праздничные полотенца невест «бит яулык». Она работает в разных техниках, среди которых ковровая – шерстяными нитями, а также гладью – нитями мулинэ. Вышивальщица соблюдает традиционные размеры свадебных полотенец (280x70, декор 70x70). Одно такое изделие она вышивает не менее 15 дней. В отличие от подобных подарочных полотенец прошлого, ткани изделий С. Мурзахановой никогда не включают красный цвет, она использует текстиль пастельных тонов: салатного, бледно-розового, сиреневого и др. Композиция её узоров состоит из трёх раппортов, включающих цветочные мотивы. Также она использует сюжет, распространенный среди вышивальщиц Самарской области – образы двух лебедей, плывущих навстречу друг к другу. Кроме свадебных полотенец мастерица шьёт традиционные белые фартуки (без грудки), как это было издавна принято, верхняя часть не предусматривалась. С. Мурзаханова украшает их вышитым цветочно-растительным орнаментом. Фартуки «альяпкыч» пользуются спросом, т.к. принимая гостей, хозяйка и её помощницы обязательно надевают их поверх праздничного платья.

Таким образом, народное искусство вышивки на современном этапе развивается либо локально в отдельных селениях, где много мастериц (с.Тукай и с. Султукай Оренбургской области, с. Арасланово Челябинской области) либо как творчество единичных представительниц, рассеянных по большой территории (Самарская область). Все они овладели секретами мастерства благодаря наставницам по семейной женской линии. Единственным центром, где каждая мастерица использует тамбурный шов, является с. Арасланово. Во всех остальных случаях распространены гладь, стебельчатый шов, крестик. Вышитые узоры характеризуются яркими разнообразными цветами и часто включают устойчивые элементы традиционного орнамента. В основном предпочтение оказывается цветочно-растительным мотивам.

История пуховязания у татар, своими истоками уходит в общетюркский пласт культуры, связанный с периодом освоения Оренбургского края татарами из Среднего Поволжья. Переселенцы сохранили определяющие этнографические черты, в том числе традиционные ремесла. На новых местах обитания среди домашних женских занятий широко распространялось вязание из козьего пуха, которое обогатилось за счет использования техник кружевоплетения, известного казанским татарам с XVI в. Секреты мастерства пуховязания накапливались и усовершенствовались веками. Жены купцов-татар, переселявшихся с семьями в XVIII и XIX веках из Оренбургской области на территорию нынешнего Стрелибашевского района, продолжали заниматься вязанием из козьего пуха и разведением пуховых коз. Сопоставляя техники вязания и их названия у современных оренбургских и стрелибашевских татар, следует отметить, что есть узоры, совпадающие как по приемам исполнения, так и по названию, к ним относятся: «елан» (змейка), «мэчеаяк» (кошачья лапка), «багана» (столбики) и «шакмак» (квадрат), что свидетельствует о преемственности эстетических канонов. Другие орнаменты сходны по виду, но отличаются по названию, на которые повлияли местные особенности жизнеустройства. Так, узор в виде ряда треугольников называется в Стрелибашевском районе «тау юлы» (горная дорога), а отдельный его элемент – «тау» (гора). В Оренбуржье тот же рисунок вязания именуется «чүмэлэ» (копна) или «өчпочмак» (треугольник). Это явление объясняется тем, что при переезде у стрелибашевских татар сменился окружающий их

природный ландшафт, привычные степи уступили место предгорьям Урала. Население адаптировалось к новым условиям проживания, фиксируя опыт. Это подтверждается местной поговоркой: «гора три дня стонет, предчувствуя сильный буран». Как следствие постепенно возникли новые визуальные образы, которые нашли отражение в народном творчестве. Сходное явление наблюдается и в названии узора «кэрэз» (соты), связанном с пчеловодством – распространенном видом деятельности у татар в Башкортостане. В Оренбургской области, где пасеки гораздо менее распространены, такой орнамент называют «тычкан борчак» (мышинный горошек).

Обобщая вышеизложенное, можно сделать вывод о том, что вязание из козьего пуха в татарских деревнях Оренбуржья и Башкортостана являлось и продолжает оставаться промыслом. Изделия сохранили стилевые особенности благодаря устойчивой преемственности в соблюдении традиций при смене мест обитания. Таким образом, в настоящее время у татар Оренбуржья и Башкортостана пуховязание является единственным, повсеместно активно развивающимся, традиционным видом декоративно-прикладного творчества. Его эволюция обусловлена как наличием большого количества мастериц и личными нуждами населения, так и рыночным спросом. Самобытный характер художественной выразительности сохранился и продолжает совершенствоваться. Национальные и локальные стилевые особенности восходят к эстетике татарского народа.

Заключение. Следует отметить, что в статье впервые рассматриваются очаги народного искусства XXI в. и описываются стилевые особенности развивающихся видов художественного творчества за пределами Татарстана. Было выявлено, что в некоторых селениях в условиях инокультурного окружения представители татарского народа стремятся сохранить свою национальную культуру. При этом, подавляющее большинство современного населения татарских деревень России ориентируется на покупные изделия общеевропейских образцов, т.к. большое влияние оказывают негативные последствия глобализации, диктующей предпочтение европейских стандартов. Для предотвращения утраты самобытности, для сохранения этнической культуры нужно обращаться к традициям декоративно-прикладного творчества, не только как к памятнику, а как к наследию, полученному от предков для последующего развития. Практическая значимость нашего исследова-

ния заключается в возможном использовании изложенных данных для организации и проведения курсов по обучению мастерству у носителей народного искусства. Также материалы данной статьи предназначены для широкого круга специалистов в области искусствоведения, этнографии и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валеев Ф. Х. Народное декоративное искусство Татарстана. Казань: Таткнигоиздат, 1984.
2. Валеев Ф. Х. Татарское народное декоративное искусство (XVIII–начало XXв.). Казань: Татар.кн. изд-во, 2020.
3. Валеев Ф. Х. Татарский народный орнамент. Казань: Таткнигоиздат, 2002.
4. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Национальная традиция в декоративном искусстве / Татары. М.: Наука, 2001. с. 437–465.
5. Гулова Ф.Ф. Татарская народная вышивка. Казань: Татарское кн. изд-во, 1980.
6. Суслова С.В. История костюма тюркских народов (этнографическое исследование татарской народной одежды). Астана: Сарыарка, 2011.
7. Шкляева Л.М. Локальные особенности современной вышивки уральских татар (по результатам экспедиции 2016 г.) // Традиционная культура тюркских народов в изменяющемся мире: материалы I Международной научной конференции (12–15 апреля 2017 г.). – Казань: изд-во «Ак Буре», 2017. – с. 509–511
8. Шкляева Л.М. Искусство вышивки татар Самарской области (по результатам экспедиции в июне-июле 2014 года) / Материалы II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Традиционная культура народов Поволжья» (10-12 февраля 2015). Казань: Ихлас, 2015. – с. 659–666
9. Шкляева Л.М. Вышивка татар Оренбургской Области (по результатам экспедиции в июне 2015 года) / Традиционная культура народов Поволжья: материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (9-11 февраля 2016 г.): в 2 ч. Ч. 2 (М-Я). Казань: Ихлас, 2016. – с. 378-383.

Lyudmila Şklyayeva (Rusiya)

MÜASİR MƏRHƏLƏDƏ TATARLARIN XALQ DEKORATİV SƏNƏTİNİN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Bu məqalə Tatarıstan Respublikası Elmlər Akademiyasının Q.İbrahimov adına Dil, Ədəbiyyat və İncəsənət İnstitutunun 2014–2018-ci illərdəki ekspedisiyalarının nəticələri əsasında yazılmışdır. XXI əsrin əvvəllərində kənd tatarlarının ənənəvi üslubda hazırlanmış və milli eyniyyəti saxlamış xalq yaradıcılığı nümunələri (tikmə və pərqu toxuma) nəzərdən keçirilmişdir. Orenburq və Çelyabinsk vilayətlərinin, Başqırdıstanın və Samara vilayəti sənətkarlarının lokal mərkəzlərində yaradılmış məmulatların texnologiyalarının, kolorit həllinin və bəzək işləmələrinin müqayisəli-tutuşdurma təhlili aparılmışdır.

Açar sözlər: xalq incəsənəti, dekorativ-tətbiqi sənət, tatar, müasir, ekspedisiyalar.

Lyudmila Shklyayeva (Russia)

THE PECULIARITIES OF TATAR FOLK APPLIED ART IN THE CONTEMPORARY PERIOD

This article was written based on the results of the expeditions of the Ibragimov Institute of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan 2014–2018. The samples of folk art of rural Tatars (embroidery and down knitting) of the beginning of the XXI century, made in the traditional style and supporting national identity, are considered. A comparative analysis of technologies, color solutions and decorative finishing of products created in the local centers of the Orenburg and Chelyabinsk regions, Bashkortostan and masters of the Samara region was carried out.

Key words: folk art, decorative and applied, Tatar, modern, expeditions.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Рис. 1. Оренбургская область, с.Н.Мусино, ул.Рамиля.



Рис. 2. Оренбургская область, с.Султакай. Габбасова Гульнур.



Рис. 3. Самарская область. Мурзаханова Саямь.



Рис. 4. Самарская область. Мурзаханова Саимя.

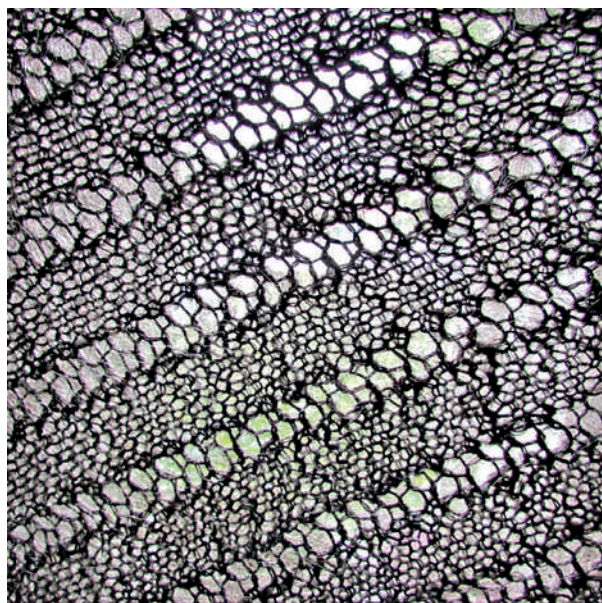


Рис. 5. Башкортостан, с. Бакеево. Работа Яппаровой Зилии.

MÜNDƏRİCAT

Salamzadə Ərtegin (Azərbaycan)	3
MDB-nin türk ölkələrində atlı heykəlləri	
Abdullayeva Rəna (Azərbaycan)	12
MDB-nin türk ölkələrində dizayner təhsilinin öncül istiqamətləri	
Kononenko Yevgeniy (Rusiya)	20
Türk respublikalarının müsəlman memarlığı: “memarlıq diplomatiyası” və onun nəticələri	
Qalimjanova Asiya, Qlaudinova Mehribanu (Qazaxıstan)	31
Nur-Sultan şəhərinin memarlıq fenomeni: təsadüf və eyniyyət	
Qafarov Vidadi (Azərbaycan)	42
Müstəqillik dövrü Azərbaycan teatrının sosioloji problemləri	
Quliyev Ramil (Azərbaycan)	48
Təsviri sənətdə Dədə Qorğud simasının təkamülü	
Ulemnova Olqa (Rusiya)	60
Postsovet dövrü Tatarıstan nəşr qrafikasının problemləri və nailiyyətləri	
Ağayev Emil (Azərbaycan)	80
Azərbaycan rəngkarlığında Zəfər mövzusu	
Barbalat Oleksandra (Ukrayna)	87
Kiyev Rusunun zərgərlik sənətində Qərbi Asiyanın orta əsr mina ənənələrinin əks olunması	
Şklyayeva Lyudmila (Rusiya)	100
Müasir mərhələdə tatarların xalq dekorativ sənətinin xüsusiyyətləri	

CONTENCE

Salamzade Artegin (Azerbaijan)	3
Equestrian monuments in Turkic countries of CIS	
Abdullayeva Rana (Azerbaijan)	12
Priorities of the design education in Turkic countries of CIS	
Kononenko Evgenii (Russia)	20
Muslim architecture of the Turkic republks: “diplomacy of architecture” and its consequences	
Galimzhanova Asiya, Glaudinova Mehribanu (Kazakhstan)	31
Phenomenon of Nur-Sultan architecture: aleatory and identity	
Gafarov Vidadi (Azerbaijan)	42
Sociological problems of the Azerbaijani theater in the period of independence	
Guliyev Ramil (Azerbaijan)	48
Evolution of the appearance of Dede Korkut in the fine art	
Ulemnova Olqa (Russia)	60
Problems and achievements of printmaking in Tatarstan in the post-soviet period	
Agayev Emil (Azerbaijan)	80
Theme of victory in Azerbaijani painting	
Barbalat Oleksandra (Ukraine)	87
Reflexions of medieval west Asian enamel traditions in the jewellery art of Kievan Rus	
Shklyayeva Lyudmila (Russia)	100
The peculiarities of Tatar folk applied art in the contemporary period	

СОДЕРЖАНИЕ

Саламзаде Эртегин (Азербайджан)	3
Конные монументы в тюркских странах СНГ	
Абдуллаева Рена (Азербайджан)	12
Приоритеты дизайнерского образования в тюркских странах СНГ	
Кононенко Евгений (Россия)	20
Мусульманское зодчество тюркских республик: «дипломатия архитектуры» и ее последствия	
Галимжанова Асия, Глаудинова Мехрибану (Казахстан)	31
Феномен архитектуры г. Нур-Султан: алеаторность и идентичность	
Гафаров Видади (Азербайджан)	42
Социологические проблемы азербайджанского театра в период независимости	
Гулиев Рамиль (Азербайджан)	48
Эволюция облика Деде Коркута в изобразительном искусстве	
Улемнова Ольга (Россия)	60
Проблемы и достижения печатной графики Татарстана в постсоветский период	
Агаев Эмиль (Азербайджан)	80
Тема победы в живописи Азербайджана	
Барбалат Александра (Украина)	87
Рефлексии средневековых эмальерных традиций Западной Азии в ювелирном искусстве Киевской Руси	
Шкляева Людмила (Россия)	100
Особенности народного декоративного искусства татар на современном этапе	

Məqalə müəlliflərinin nəzərinə!

Nəşrə dair tələblər:

1. Beynəlxalq “İncəsənət və mədəniyyəət problemləri” jurnalında çap üçün məqalələr Azərbaycan, ingilis və rus dillərində dərc olunur.
2. Məqalələr elektron daşıyıcısı və e-mail vasitəsilə (mii_inter@yahoo.com) qəbul edilir.
3. Məqalələrin həcmi 10 vərəqdən (A4) artıq (şrift: Times New Roman – 13, interval: 1,5, sol kənar 3 sm, sağ kənar 1,5 sm, yuxarı hissə 2 sm, aşağı hissə 2 sm) olmamalıdır.
4. Məqalədə müəllif(lər)in adı-soyadı, elmi dərəcəsi, elmi adı və elektron poçt ünvan(lar)ı göstərilməlidir.
5. Elmi məqalənin sonunda elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq, müəllif(lər)in gəldiyi elmi nəticə, işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti və s. aydın şəkildə verilməlidir.
6. Məqalənin mövzusu ilə bağlı elmi mənbələrə istinadlar olmalıdır. Məqalənin sonunda verilən ədəbiyyat siyahısı əlifba ardıcılığı ilə nömrələnməlidir (məsələn, [1] və ya [1, s.119] kimi işarə olunmalı). Eyni ədəbiyyata mətndə başqa bir yerdə təkrar istinad olunarsa, onda istinad olunan həmin ədəbiyyat əvvəlki nömrə ilə göstərilməlidir.
7. Ədəbiyyat siyahısında verilən hər bir istinad haqqında məlumat tam və dəqiq olmalıdır. İstinad olunan mənbənin bibliografik təsviri onun növündən (monoqrafiya, dərslik, elmi məqalə və s.) asılı olaraq verilməlidir. Elmi məqalələrə, simpozium, konfrans və digər nüfuzlu elmi tədbirlərin materiallarına və ya tezislərinə istinad edərkən məqalənin, məruzənin və ya tezisnin adı göstərilməlidir. İstinad olunan mənbənin bibliografik təsviri verilərkən Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyasının «Dissertasiyaların tərtibi qaydaları» barədə qüvvədə olan təlimatının «İstifadə edilmiş ədəbiyyat» bölməsinin 10.2-10.4.6 tələbləri əsas götürülməlidir.
8. Məqalənin sonundakı ədəbiyyat siyahısında son 5-10 ilin elmi məqalələrinə, monoqrafiyalarına və digər etibarlı mənbələrinə üstünlük verilməlidir.
9. Dərc olunduğu dildən əlavə başqa iki dildə məqalənin xülasəsi verilməlidir. Məqalənin müxtəlif dillərdə olan xülasələri bir-birinin eyni olmalı və məqalənin məzmununa uyğun olmalıdır. Məqalədə müəllifin və ya müəlliflərin gəldiyi elmi nəticə, işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti və s.

- xülasədə yığcam şəkildə öz əksini tapmalıdır. Hər bir xülasədə məqalənin adı, müəllifin və ya müəlliflərin tam adı göstərməlidir.
10. Hər bir məqalədə UOT indekslər və üç dildə açar sözlər (məqalənin və xülasələrin yazıldığı dillərdə) verilməlidir.
 11. Hər bir məqalə redaksiya heyətinin rəyinə əsasən çap olunur.
 12. Plagiatlıq faktı aşkar edilən məqalələr dərc olunmur.

Məqalələrin nəşri pulsuzdur.
Əlyazmalar geri qaytarılmır.

Attention to the authors of papers!

The publication requirements:

1. Papers for the journal of International «Art and culture problems» are published in Azerbaijani, Russian and English languages.
2. Papers are accepted via electron carrier and e-mail (mii_inter@yahoo.com).
3. The amount of the papers should not be more 10 pages (A4), (font: Times New Roman - 13, interval: 1.5, from the left edge 3 cm, right edge 1.5 cm and 2 cm in the upper part and the lower part 2 cm).
4. In the article should be noted the author's (s') name and surname, scientific degree, scientific title and e-mail address (es).
5. At the end of the scientific article according to the nature of the paper and field of science should be given obviously the author's (s') research results, the scientific innovation of the study, the application importance, economic efficiency and so on.
6. There must be references to scientific sources connected with the subject of the paper. The list of references at the end of the article should be numbered in alphabetical order (for instance, [1] or [1, p.119]). If the reference refers to repeated elsewhere, then the referred literature should be indicated in the same number as previously.
7. Any reference to the literature list must be complete and accurate information. The bibliographic description of a reference should be based on its type (monographs, textbooks, scientific papers, etc.). Referring to materials or theses of scientific papers, symposia, conferences and other prestigious scientific events should be indicated the name of papers,

reports or theses. While the bibliographic description of reference should be based on the requirements 10.2-10.4.6 of the section «Used literature» of the instruction which in force to the «Drafting rules of dissertations» of Higher Attestation Commission under President of Azerbaijan Republic.

8. On the list of reference at the end of the paper of the last 5-10 years' scientific papers, monographs and other reliable sources will be prioritized.
9. In addition to the language of publication should be given summary of the paper in two other languages. Summaries of papers in different languages should be consistent with the content of the article and should be equal to each other. In the paper the research results, scientific innovation of the study, the application importance and so on should be reflected briefly by author or authors in summary. A summary of each paper should be given with the author or authors' full name and as well as title of article.
10. Each article should be presented with UDC indexes and keywords in three languages (in languages of papers and summaries).
11. Each paper is published according to the opinion of the editorial board.
12. The papers are not published in plagiarism cases.

The publication of the papers is free of charge.
Manuscripts will not be returned.

К сведению авторов статей!

Требования к публикациям:

1. Статьи в международном журнале «Проблемы искусства и культуры» печатаются на азербайджанском, английском и русском языках.
2. Статьи принимаются на электронном носителе и по e-mail (mii_inter@yahoo.com)
3. Объем статьи не должен превышать 10 страниц (А 4; шрифт Times New Roman – 13, интервал: 1,5, левый край – 3 см, правый край 1,5 см, сверху – 2 см, снизу – 2 см.).
4. В статье должны быть указаны имя и фамилия автора (авторов), ученая степень, ученое звание и электронные адреса.

5. В конце научной статьи должно быть четко указано заключение автора (авторов) о научных результатах, научной новизне работы, ее практического значения, экономической выгоды и т.п. исходя из характера научной области и статьи.
6. В статье должны быть сноски на научные источники в соответствии с темой. Список литературы, данный в конце статьи, должен быть пронумерован в алфавитном порядке (например, [1] или [1, с. 119]; сноски должны быть обозначены угловыми скобками). При повторной ссылке на научную литературу в другой части текста ссылаемый источник указывается прежним номером.
7. Информация о любой сноске, размещенной в списке литературы, должна быть полной и точной. Библиографическое описание ссылаемого источника должно быть дано в зависимости от его вида (монография, учебник, научная статья и т.д.). При ссылке на научные статьи, материалы или тезисы симпозиумов, конференций и других компетентных научных мероприятий, должно быть указано название статьи, доклада либо тезиса. При библиографическом описании необходимо руководствоваться пунктом 10.2-10.4.6 действующей инструкции «О порядках составления диссертаций» Высшей Аттестационной Комиссии при Президенте Азербайджанской Республики.
8. В списке литературы, помещенной в конце статьи, надо отдать предпочтение научным статьям, монографиям и другим компетентным источникам последних 5-10 лет.
9. Помимо языка написания, статьи должны иметь резюме на двух языках. Оба резюме должны быть абсолютно идентичными и соответствовать тексту статьи. Научные выводы автора (авторов) в статье, научная новизна работы, практическое значение и т.п. должны вкратце отражаться в резюме. В каждом резюме должны быть указаны название статьи, полное имя автора (авторов).
10. В каждой статье должны быть указаны УДК индексы и ключевые слова на трех языках (на языках статьи и двух резюме)
11. Каждая статья печатается решением редколлегии.
12. При обнаружении факта плагиата статьи не печатаются. Статьи печатаются бесплатно. Рукописи не возвращаются.

