

АРАБОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАЗАНСКИХ (ПОВОЛЖСКИХ) ТАТАР: ТРАНСФОРМАЦИЯ ВО ВРЕМЕНИ



ШАМСУТОВ

Рустем Ильшатович,

канд. искусствоведения,
ст. преподаватель факультета
реконструкции, реставрации
архитектурного наследия
и основ архитектуры, Казанский
государственный архитектурно-
строительный университет
(420043, Республика Татарстан,
г. Казань, ул. Зеленая, д. 1).
E-mail: shamsut@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена изучению современного арабографического искусства в творчестве художников Татарстана и Башкортостана, его связи с традиционной формой татарского шамаиля. Главное внимание уделено вопросу трансформации формы и содержания исламского искусства во временном отрезке, начиная с рубежа XIX–XX вв. по настоящее время.

Ключевые слова: татарский шамаиль, живопись на стекле, арабографическая каллиграфия, современное арабографическое искусство, исламское искусство казанских татар*.

УДК 748.5; 75.021.335
DOI 10.22311/2074-1529-2017-13-4-141-164

* «Арабографическое искусство» — термин, объединяющий произведения, выполненные с использованием текстов на основе арабского алфавита, различных по материалам и технике исполнения

Летом 2016 года на территории музея-заповедника «Казанский Кремль», в Музее ислама и Галерее татарского шамаиля при поддержке Духовного управления мусульман Республики Татарстан состоялась очередная, вторая по счету выставка исламского искусства «Шамаиль моей семьи»¹, породившая на этот раз противоречивые отзывы и дискуссии. Неоднозначную реакцию этот раз противоречивые отзывы и дискуссии. Неоднозначную реакцию вызвали работы, выполненные в традиционных для татар формах шамаиля в технике живописи на стекле, но формально далекие от исламской темы по своему содержанию. Неожиданным было и то, что работы, напоминающие по стилю «поп-арт», были активно поддержаны Духовным управлением как

¹ «Шамаиль» — картины религиозного содержания, появившиеся в народном искусстве казанских татар на рубеже XIX–XX вв. Коранический текст или изображения культовых памятников исламской архитектуры в зеркальном отображении переносились на обратную сторону стекла, раскрашивались локальными цветами и подсвечивались фольгой. Позже термин «шамаиль» стал употребляться и по отношению к печатным литографированным листам, изготовленным в начале XX в. в казанских типографиях. См.: Шамсутов Р. И. «Слово и образ в татарском шамаиле: от прошлого до настоящего. Казань. Татар. кн. изд-во, 2003. С. 9.

демонстрирующие новый этап развития традиционной формы татарского шамаиля, наглядно иллюстрирующий его влияние на современное искусство. Самые разные изображения — будь то гамбургер или кадиллак, — выполненные на стекле в технике, традиционной для шамаиля, стали вдруг приобретать «божественный» смысл¹. Явление трансформации «традиционного» шамаиля и его внедрения в «светскую» жизнь современного общества затронуло важный вопрос границ «национального» и «исламского» в искусстве. Проблема традиций и инноваций в исламском искусстве, связанная со сменой культурного кода каждой новой эпохи, для татарского общества актуальна и сегодня. Впрочем, трансформация букв в арабографической каллиграфии и интерпретация трактовки изобразительных метафор ислама в искусстве казанских татар ярко прослеживается уже с 20-х гг. XX века.

Предпосылки развития искусства каллиграфии у казанских татар на рубеже XX–XXI вв.

Феномен возрождения и развития искусства арабографической каллиграфии на рубеже XX–XXI вв. во многом объясняется историческим фактом. Предки казанских татар начали пользоваться арабским алфавитом с момента официального принятия ислама в 922 году. За многовековой период времени искусство арабской каллиграфии у татар знало времена как своего расцвета, так и полного забвения: в XVI веке, после уничтожения у казанских татар городской культуры, исчезают и профессиональные школы каллиграфии. Сохранившись в сельских районах, искусство арабской каллиграфии сводилось к переписыванию книг и изготовлению эпитафических надписей народными мастерами.

На рубеже XIX–XX вв искусство ислама на территории Среднего Поволжья и Приуралья переживает свой новый расцвет — как в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, так и в архитектуре². Этому способствуют социальные и экономические изменения, произошедшие в этот период в татарском обществе: развивается национальная буржуазия и ремесленный способ производства; распространяются идеи просвещения и модернизации ислама (джадидизма). Востоковедение, развивавшееся в стенах Казанского императорского

¹ Рустам Батров. «Счастливики в раю будут вкушать гамбургеры». [Электронный ресурс] // URL: <https://www.business-gazeta.ru/blog/305844> https://lenta.ru/articles/2017/07/10/isis_next_step/ (дата обращения 22.10.2017).

² Лишь в 1767 году татарская община получила разрешение на строительство первой городской мечети в Казани, известной как мечеть Марджани (или Юнусова).

университета, получает международное признание¹. В 1843 г. в университете был введен курс арабской каллиграфии. На должность руководителя был назначен Али Махмудов, ставший у истоков возрождения профессионального искусства каллиграфии у татар во второй половине XIX столетия². Сохранились некоторые из его каллиграфических работ, свидетельствующие о высоком профессиональном уровне автора.

Происходит качественный скачок в технологиях книжного производства: появляются и активно развиваются первые национальные типографии. Казань становится центром просвещения для всех мусульманских народов России: «волжские татары, ознакомившиеся через посредство России с европейской культурой, становятся просветителями своих туркестанских единоверцев»³.

Картины религиозного содержания, выполненные на стекле

Все эти тенденции и изменения в различных областях культуры, религии и экономики не могли не отразиться и в изобразительном искусстве казанских татар. В частности, появляются «шамаили» — картины с кораническими изречениями, выполненные масляными красками на стекле и подсвеченные фольгой. Тексты наносились с обратной стороны стекла, в зеркальном изображении. После высыхания красок под стекло подкладывалась фольга, что придавало всему произведению эффект «сакрального мерцания». (Рис. 1).

Первые такие произведения, по мнению ученых, были предметами турецкого импорта: «Шамаили, по словам татар, появились из Турции⁴. В 70-х годах XIX столетия было громадное увлечение ими в городах, откуда они проникли и в деревню»⁵.

Картины религиозного содержания, выполненные на стекле и подсвеченные фольгой, быстро обретают широкую популярность в народной среде: кораническому слову, изображенному на шамаилях, приписывались функции оберега, и в интерьере татарского жилища эти произведения нередко вешались над дверью.

На северных окраинах мусульманского мира, шамаиль становится своеобразным религиозным символом ислама, противопоставляемым

¹ Об этом: Михайлова С. М. Казанский университет в духовной культуре народов Востока России (XIX). Казань: КГУ, 1991. 359 с.

² Об этом: Дульский П. М. Казанский каллиграф Али Махмудов. Казань, 1930. 8 с.

³ Бартольд В. В. Культура мусульманства. М., 1998. С 110.

⁴ В Турции особая техника религиозной живописи, выполненная на обратной стороне стекла и подсвеченная фольгой, получила название «джамалты».

⁵ Воробьев Н. И. Материальная культура казанских татар (опыт этнографического исследования). Казань, 1930. С. 247.



Рис. 1. Шамайль с минаретами на черном фоне. 1940-е гг. Стекло, масло, фольга. ГМИИ РТ

в идеологическом плане символу христианства — иконе. Особая святость шамайлей подчеркивалась фольгой, придававшей светозарность сакральным изречениям. В отличие от икон, татарские шамайли категорически отвергали всякие изображения живых существ¹ и связанные с ними «поклонные» функции.

В интерьере жилых домов шамайли восполняли отсутствие монументальных форм национального искусства: «инстинкт социальной архитектуры, т. е. устройство жизни в величественных монументальных формах, казалось бы далеко превосходящих прямые потребности человека, глубоко присущ человеческим обществам, и не пустая прихоть диктует его»². Возможно, многие изображения абстрактных культовых зданий в шамайлях отображали сохранившийся в памяти народа архетип, связанный с представлением об утраченной монументальной архитектуре Казанского ханства: типичная для татарских мечетей постановка минаретов на скатных крышах; строения, напоминающие

¹ В отличие, например, от арабских лубков, где в технике живописи на стекле могли изображаться герои народного эпоса (Аль-Хуссаини Абдуль-Хаким. Народная картинка в искусстве Арабского Востока XIX–XX веков: Дисс. ... канд. искусствовед. Л., 1986. 187 с.).

² Мандельштам О. Э. Гуманизм и современность // Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 2.

по форме известную башню Сююмбике; полихромное решение фасадов и куполов.

В 20-х гг. прошлого столетия в соответствии с атеистической идеологией советской власти внешнюю форму шамаила, выполненного на стекле, попытались использовать для пропаганды революционных идей и поговорок. В частности, на второй выставке работ художников Татлефа (Татарский филиал «Левого фронта искусства») в 1925 г. были представлены «агитки» для татарского жилища, выполненные на стекле художницей А. Г. Платуновой¹. Однако дальнейшего развития эта тенденция не получила — стекло и фольга, олицетворяя светозарность сакрального текста, прочно ассоциировались с религиозным содержанием.

Печатные шамаили

В начале XX века с развитием у татар национальных типографий, среди мусульман России распространяются литографированные листы с религиозными текстами и изображениями культовых памятников мусульманской архитектуры — печатные шамаили, изготовленные в Казани. В татарском искусстве появляются первые изображения архитектурных памятников, имеющих знаковое значение для татарского народа — древних булгар (Рис. 2) и башни Сююмбике.

Появление в печатных изданиях обширных пояснительных текстов на татарском языке и иллюстраций «татарских» памятников свидетельствовало о росте национального самосознания татарского народа в этот период. Не случайно в форме шамаила на стекле был выполнен и отрывок из знаменитого стихотворения известного татарского поэта Габдуллы Тукая «Туган тел» («Родной язык») — единственное исключение на фоне общей религиозной тематики татарских шамаилей начала XX столетия. И если шамаили, выполненные на стекле, изготавливались в основном в селах народными мастерами, то в городе печатные шамаили стали изготавливаться каллиграфами-профессионалами, объединенными в специальные цехи: «Создался особый цех специалистов — рисовальщиков шамаилей, а кроме того, Издательство братьев Каримовых в Казани выпустило громадную партию шамаилей на бумаге, которая широко распространилась и за пределы поселения татар»².

Известно, что к началу 40-х годов XIX в. в Казани функционировало несколько частных типографий, печатавших шамаили. Одна из

¹ Об этом: *Валеева-Сулейманова Г. Ф.* Осуществление ленинского плана монументальной пропаганды в Татарии в 1920-х годах // Из истории материальной культуры татарского народа. Казань: Ин-т яз., лит. и ист., 1981. С. 11.

² *Воробьев Н. И.* Материальная культура казанских татар (опыт этнографического исследования). Казань, 1930. С. 247.

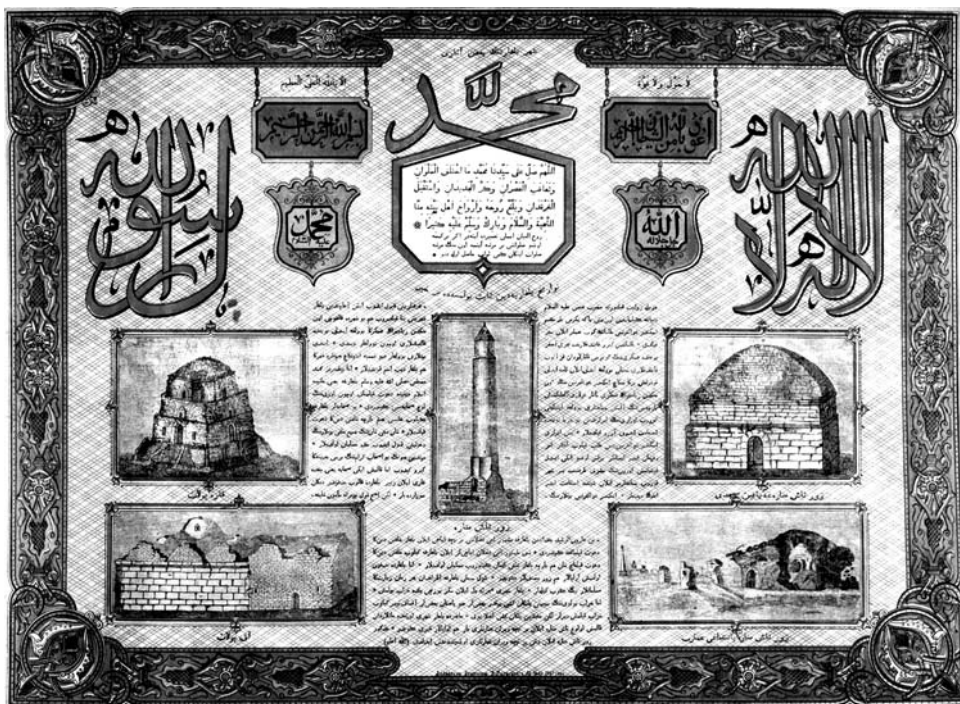


Рис. 2. Габдельвали и Мухаммадгали бин Мухаммадсадик Ахметовы. Шамайль с изображением болгарских памятников. 1901. Бумага, литография. ОРК НБ КГУ

таких типографий находилась в Ново-Татарской слободе, другая — восточная типография Шевица — в центре города¹. Сама техника печати была технологической революцией своего времени, олицетворявшей новый качественный уровень передачи информации². Печатные листы изготавливались большими тиражами: по словам известного тюрколога того времени Н. Ф. Катанова, «ввиду того, что душеспасительные таблицы в изобилии покупаются мусульманами (татарами, мещеряками, тептярями, башкирами, сартами и киргизами), их в Казани издают от 10 000 до 48 000 шт. каждый раз»³. В начале XX в. печатный

¹ Об этом: Закиров С. З. Издания на восточных языках в Казани в пер. пол. XIX в. // Народы Азии и Африки. 1961. № 6. С. 110.

² Объяснением активного развития в России национальных татарских типографий может служить и тот факт, что татарский язык, по словам В. В. Бартольда, «был некоторое время языком дипломатических отношений между Россией и Персией, грамоты на персидском языке тоже переводились в России татарами и излагались слогом русских официальных бумаг» (Бартольд В. В. История изучения Востока в Европе и в России. Л., 1925. С. 182. Цит. по: Михайлова С. М. Казанский университет в духовной культуре народов Востока России (XIX век). С. 156).

³ Катанов Н. Ф. Казанско-татарские литографированные издания с именами лиц Ветхого и Нового Заветов. Казань: Типолитография Императорского ун-та, 1905. 4 с.

шамаиль являлся, своеобразной «мусульманской энциклопедией» своего времени. Большое количество татарских печатных шамаилей рубежа XIX–XX вв. с изображениями мечетей Стамбула подтверждает существование во второй половине XIX столетия тесных связей между мусульманами Турции и России¹.

С появлением печатных технологий усложнилась и композиция литографированных листов. Но главный объединяющий элемент — коранический текст — оставался неизменным. И хотя внешне композиция татарского шамаиля дореволюционного периода так и не закрепилась в некой каноничной и неизменной форме, можно выделить определенный набор сложившихся схем расположения текста, изображения (если таковое имелось) и орнамента.



Рис. 3. Фаик Тагиров. От театра к клубу. 1927. Эскиз обложки. ГМИИ РТ

Арабская буква как объект графического дизайна

Яркий пример использования арабской буквы как объекта художественного образа прослеживается в политических плакатах того времени — в частности, в творчестве Фаика Тагирова² (Рис. 3).

Стилизованный арабский шрифт органично вписывается в авангардный стиль революционных плакатов 20-х годов. Полиграфический

¹ О Стамбуле как «центре современной мусульманской учености» того времени и его влиянии на развитие мусульманских печатных изданий в России, в частности в Казани, пишет В. Д. Смирнов (Смирнов В. Д. Мусульманские печатные издания в России за 1885–1887 гг. // Записки Восточного отделения Императорского Русского Археологического общества. Т. 3. СПб., 1888. С. 3).

² Тагиров Фаик Шакирзянович (1906–1978) — профессиональный художник-график, внесший крупный вклад в вопросы теории шрифта и истории развития типографского дела. Одним из первых внедрил конструктивизм в татарскую национальную книжную графику. Об этом: Улемнова О. Л. Искусство графики Татарстана 1920–30-х годов. Дисс. ... канд. искусствовед. М., 2005. 242 с.

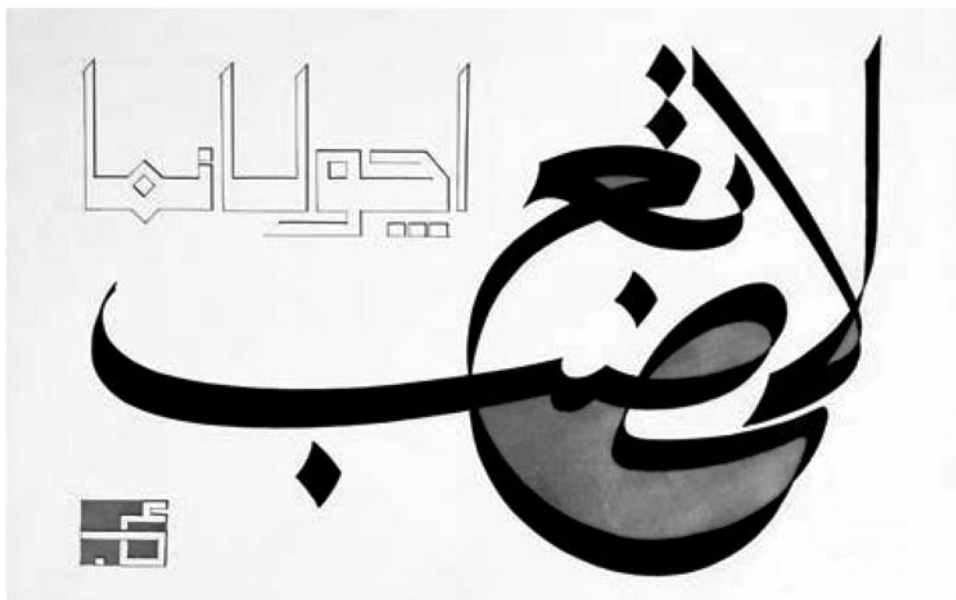


Рис. 4. Баки Урманче. «Не гневайся» (хадис). 1989. Бумага, тушь. ГМИИ РТ

конструктивизм оказал влияние и на поиск новых печатных шрифтов. В целом начало XX столетия можно охарактеризовать, как «принципиально новый этап в дизайне печатной продукции арабским шрифтом в регионе Поволжья и Урала»¹.

Отказ от арабской графики в 1928–1931 гг. прекратил все эксперименты в этой области. Изменение алфавита приводит к непоправимым последствиям, коснувшимся не только искусства ислама, и каллиграфии в частности, но и всей национальной культуры казанских татар: происходит «полная перестройка состава и структуры всей культурной информации, получаемой через язык, разрыв связей с историческим прошлым, с бесчисленными стереотипами мышления и накопленными ценностями. Меняется самосознание, как актуальное, так и ретроспективное...»² Центр по изготовлению шамаилей перемещается из Казани в сельские районы, полностью исчезает производство печатных шамаилей.

¹ См.: Ахмадуллин М.Л. Дизайн арабоалфавитной печатной продукции Поволжья и Урала (конец XIX — начало XX в.). Дисс. ... канд. искусствовед. СПб., 2011. 167 с.

² Очерки истории арабской культуры (V–XV вв.). М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1982. С. 50.

Татарский шамаиль в послевоенный период XX столетия

И все же, несмотря на политику атеизма советской эпохи, живопись на стекле как форма религиозного искусства продолжала жить в народной среде, получив некоторое развитие в послевоенное время XX столетия — вплоть до 90-х годов. Искусство народных мастеров оставалось традиционным — и по форме, и по содержанию.

В 70-х гг. прошлого столетия к арабской букве как средству художественного образа обращается известный татарский художник Бакый Урманче¹, одним из первых получивший профессиональное образование в советское время. Некоторые из его графических работ — «Аллах красив и любит Он красоту», «Слава Аллаху», «Не гневайся» — становятся хрестоматийными (Рис. 4).

Художник обращается к традиционным для профессиональных каллиграфов материалам — бумаге и перу. В то же время в его работах проявляются признаки «нового» искусства: «светское» содержание в виде поговорок и динамичная композиция некоторых произведений, где большое значение имеют не заполненные текстом пространства.

В истории развития каллиграфического искусства у татар графические работы Урманче обладают большим значением: с одной стороны, они явились своеобразным символическим «мостиком», перекинувшимся от дореволюционного искусства татарского шамаиля к произведениям профессиональных художников следующего поколения; с другой стороны, эти работы предвосхитили появление нового для постсоветской культуры художественного направления в форме арабографических произведений, возникшего в татарском национальном искусстве на рубеже XX–XXI вв.

Современное искусство: стили и направления

В 90-е годы XX столетия перед современным татарским обществом встают острые проблемы сохранения национальной культуры и языка. Не случайно искусство татарского шамаиля становится объектом

¹ Бакый Урманче (1897–1990) — считается первым татарским профессиональным художником советской эпохи. Родившийся в семье муллы и впитавший в себя дореволюционный дух просветительства, Урманче был яростным сторонником сохранения арабской графики в 30-е годы. Пройдя через годы репрессий, он в 70-х гг. XX столетия создает ряд каллиграфических произведений, возрождая тем самым, этот вид искусства на профессиональной основе.

пристального внимания искусствоведов и темой для отдельного научного исследования¹.

Переосмысление исторического прошлого и обращение к духовным истокам, как инструменту сохранения национальной культуры способствуют возрождению восприятия арабской буквы не только как религиозного, но и национального символа, отражающего развитие письменной культуры татарского народа. Сам ислам воспринимается татарами как фактор, сохраняющий национальные традиции и культуру.

Неудивительно, что в этот период к арабской букве, как источнику вдохновения, обращается целая плеяда профессиональных художников. Одни из них — профессиональные текстологи и знатоки арабского письма (ученые-текстологи и филологи Раиф Марданшин, Наджип Наккаш, Альфия Исхакова, Чулпан Шарифуллина, Гульназ Исмагилова), другие — имели за плечами профессиональную художественную подготовку (Фирдаус Гирфанов, Салават Гилязетдинов, Равиль Загидуллин, Марат Мингалеев, Зульфия Мухамметдинова, Владимир Попов, Ришат Саляхутдинов, Рушан Шамсутдинов, Рустем Шамсутов). Некоторые из художников всецело посвятили себя искусству каллиграфии в его «классической» форме, предполагающей тушь, перо и бумагу (Рамиль Насыбуллов, Айзат Мингазов, Джамиль Ахметгалиев).

Так, в самом начале 90-х гг. XX столетия в изобразительном искусстве художников Татарстана возродилось новое для советского времени художественное направление, взявшее за основу искусство арабской каллиграфии. Арабская буква, олицетворяя собой религиозный символ, вновь возрождается в национальном искусстве — после 70-летнего периода внедрения идеологии тотального атеизма и соцреализма! Свое вдохновение художники черпают в забытом в советские годы народном искусстве татарского шамаиля... В целом с активным участием профессиональных художников, современное арабографическое искусство стало более многообразным по материалам и техникам исполнения.

1. Традиционным для татарского шамаиля материалом остается стекло. Профессиональные художники значительно расширили границы народного искусства и по форме, и по содержанию. **Фирдаус Гирфанов** (1940–2017 гг., Набережные Челны) — один из старейших мастеров, развивавших эту технику. Профессиональное знание каллиграфического искусства позволяло художнику создавать произведения, наполненные глубинным религиозным смыслом. Плоскостной характер изображений и любовь к мельчайшим деталям, каждая из которых наделена своим смыслом, напоминают восточные миниатюры (Рис. 5).

¹ В частности, см.: *Шамсутов Р.И.* Искусство татарского шамаиля. Дисс. ... канд. искусствовед. М., 2000. 170 с.

Восстанавливая на своих картинах образы древних городов, этот художник привнес в са-кральное искусство татарского шамаиля ощущение «романтизма» и «сказочности».

Чулпан Шарифуллина (Набережные Челны) — в своем творчестве художник придает религиозному по содержанию искусству татарского шамаиля светский характер. Так, в технике живописи на стекле, традиционной для шамаиля, впервые появляется новый жанр — натюрморт. Сочетание религиозного текста и светского жанра отражает тенденцию развития татарского искусства на современном этапе (Рис. 6).



Рис. 5. Фирдаус Гирфанов. Шахри Биляр. 1994. Стекло, масло, фольга. НКЦ «Казань»



Рис. 6. Чулпан Шарифуллина. Имена Аллаха. 2016. Стекло, масло, фольга. Музей-заповедник «Казанский Кремль»

Одним из первых технику живописи на обратной стороне стекла применительно к «светским» сюжетам использовал в 90-х гг. Мадьяр Хазиев. (Набережные Челны). В качестве общего фона для своих «светских» по содержанию картин, выполненных на стекле, он стал использовать мерцающий эффект фольги. Воспитав не одно поколение молодых художников, Мадьяр Хазиев стоит у истоков зарождения «новой волны» картин, выполненных красками на обратной стороне стекла, когда уже сама внешняя форма произведения (стекло и фольга) становится признаком татарского национального искусства. И хотя многие его работы формально не затрагивают религиозных тем, сам материал — стекло — придает им «сакральное» звучание. Картины Мадьяра Хазиева узнаваемы по особому способу закрашивания фона мелкими разноцветными мазками (обычно фон «традиционного» шамаиля закрашивался каким-либо одним цветом).

2. Техника каллиграфии, предполагающая традиционные материалы (перо, тушь и бумага) также развивается по двум основным направлениям: с использованием классических правил построения и инновационных. Эстафета Б. Урманче перешла к **Раифу Марданову** и **Наджипу Наккашу**. Ученый-текстолог Н. Наккаш приложил много усилий для популяризации в шамаилях народных поговорок и стихов, ввел в обиход искусство написания имен — тугры. Сегодня в современном татарском обществе написание имен стало очень популярно: не претендуя на сакральный смысл, имя, написанное арабским шрифтом, наполняется национальным звучанием. В целом работы Наккаша отличаются своим национальным колоритом, присущим работам народных мастеров прошлого. Говоря о графических работах, нельзя не упомянуть имя **Ришата Саляхутдинова**. Все его работы выполнены со строго выверенными «классическими» шрифтами. Не случайно этот мастер принял активное участие в оформлении интерьеров мечети Кул Шариф. На сегодняшний день он является автором росписей многих



Рис. 7. Ришат Саляхутдинов.
«Послеобеденная молитва».
1998. Акрил, оргалит

мечетей как в РТ, так и за ее пределами. Ришат — один из художников, стремящийся сохранить в своих произведениях национальный колорит (Рис. 7).

Рамиль Насыбуллов — еще один мастер «классического» направления. Среди художников-каллиграфов он первый профессионально обучившийся правилам каллиграфии в Турции и получивший своеобразный диплом каллиграфа (иджазу). Возглавив Центр каллиграфии при РИУ, Рамиль также принимает активное участие и в оформлении мечетей (например, мечеть в Булгарах). Каллиграфические композиции этого мастера отличаются безупречным математическим просчетом пропорций тех или иных шрифтов, что поднимает национальное искусство каллиграфии на качественно новый профессиональный уровень (Рис. 8).

Одним из интересных художников-каллиграфов, развивающих «классическое» направление в арабской графике является **Джамиль Ахметгалиев** (Уфа). В своих картинах он удачно сочетает динамичную форму шрифтовых композиций с религиозным содержанием. Используя различные графические приемы, экспериментируя с материалами, художник вносит в свои работы новое, современное звучание (Рис. 9).

Вторую часть графических работ составляют картины с использованием приемов стилизации «классических» шрифтов. Так, например, своим индивидуальным, узнаваемым стилем обладают графические картины профессионального художника **Владимира Попова**. Творчество В. Попова интересно уже тем, что создано единственным в ряду татарских мастеров русским художником, далеким от ислама. К искусству



Рис. 8. Рамиль Насыбуллов.
«Моя родина — Идель». 2007.
Бумага, акрил



*Рис. 9. Джамиль Ахметгалиев.
«Награда будет за доброе отношение
ко всему живому». 2015.
Стружечная фанера, акрил*



*Рис. 10. Владимир Попов.
Каллиграфическая композиция
(Коран, 87: 14). 2001.
Оргалит, темпера*

каллиграфии он пришел в 70-летнем возрасте. Тем не менее его творчество отличается особой, присущей ему энергетикой и монументальностью. Смело стилизуя написание арабских букв, В. Попов создал ряд интересных произведений, сделав значительный вклад в арабографическое творчество художников Татарстана (Рис. 10).

Это же направление продолжила в своем творчестве ученица В. Попова, **Гульназ Исмаилова**. Стилизованные буквы в ее картинах, повторяясь, складываются в своеобразные орнаменты. Наконец, нельзя не отметить «авангардное» творчество самых молодых каллиграфов — **Айзата Мингазова** и **Айрата Хисматуллина** (Екатеринбург). Смело экспериментируя со способами написания арабских букв, художники добиваются интересных графических эффектов, свойственных современному искусству. К «знаково-символическому» направлению в графике относятся и некоторые работы автора статьи, **Рустема Шамсутова** (Рис. 11). Появляются картины, созданные с помощью компьютерной графики и распечатанные затем на холсте.

И если живопись на стекле и графические работы — традиционны для татарского искусства, то *масло и холст* — относительно новые материалы, редко используемые при написании текстов. Живописные полотна, хоть и не столь многочисленны, заняли свою нишу в общей картине современного исламского искусства художников РТ. Так, своим «наивным» языком и экспрессивностью отличаются многочисленные картины **Рустама Мухамметзянова**, фотографа по профессии. Вдохновляясь классическими работами старых мастеров, комбинируя свои впечатления, этот художник смог выработать свой индивидуальный, узнаваемый почерк. Монументальность и символизм присущи работам профессионального художника **Зуфара Низамутдинова**. И хотя текст почти не прочитывается и буквы превращаются в некие «скульптурные» знаки — эти работы существенно раздвигают рамки современного исламского

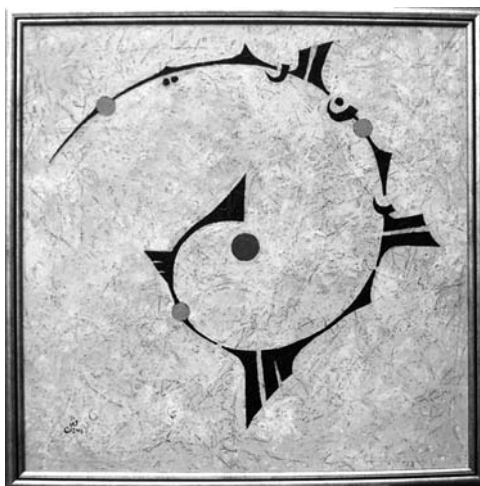


Рис. 11. Рустем Шамсутов.
«Сотворение Мира (Басмала)». 2002.
Оргалит, масло. ГМИИ РТ



Рис. 12. Рустем Шамсутов. «Фатх» («Победа»). 2000. Холст, масло. ГМИИ РТ

искусства. Несколько живописных картин создал автор статьи, **Рустем Шамсутов**. Использование текста в живописной технике по внешней форме перекликается с «авангардным» языком живописи 20-х гг. прошлого столетия (Рис. 12).

Абстрактные изображения, передающие «зашифрованную» информацию — главный посыл этих работ. Живописное произведение наполняется новым закодированным смыслом, способным открыться лишь посвященному зрителю. Некоторые из арабографических картин в творчестве **Василя Ханнанова** также отличаются яркой образной метафоричностью. В серии своих живописных работ, посвященных Корану, художник использует страницы старых книг, напоминая зрителю о богатой информации религиозных текстов (Рис. 13).

Еще одним новым направлением в изготовлении арабографических работ можно считать литографию и технику конгрева — ручного изготовления бумаги и выдавливания букв. Так, на литографиях **Марата Мингалеева** (Набережные Челны) арабское письмо выглядит фрагментарно, напоминая некие археологические находки. Арабская буква превратилась в забытый ныне культурный код, символ прошедшей истории, несущий некую закодированную информацию. Подобный же посыл исходит от работ **Салавата Гилязетдинова** (Уфа), выполненных в технике конгрев. Обращение к арабской букве как некоему забытому символу, археологическому фрагменту — типично для многих его работ (Рис. 14).

Возрождение искусства шамаиля в начале XXI века как национального бренда оказало значительное влияние и на его изобразительный ряд. Так, по сравнению с изображениями татарских шамаиляй начала XX в. исчезают многочисленные виды турецких культовых сооружений и суфийская символика. Их заменяют многочисленные



Рис. 13. Василь Ханнанов.
Триптих «Тафсих», центр. часть.
1989–1995. Холст, масло

изображения татарских мечетей, попытки реконструкций видов городской архитектуры Булгарского государства и Казанского ханства.

Постепенное замещение народного творчества профессиональным искусством не могло не способствовать развитию разнообразных форм и техник. Современное искусство все более становится индивидуальным, зависящим от уровня подготовки и приоритетов того или иного художника.

С другой стороны, на формирование изобразительного языка профессиональных художников не могли не оказать влияния тенденции развития современного искусства: «фрагментарность» текста или букв, использование в композиции картины пустого пространства, апелляция к археологическим объектам, фактуре и «многослойности», трактовка букв и текста как некоего зашифрованного знака или символа, значение которого уже утеряно. В самом деле, для большинства зрителей арабграфический текст перестал нести информационную функцию, превратившись в художественный символ духовных ценностей и истории татарского народа.

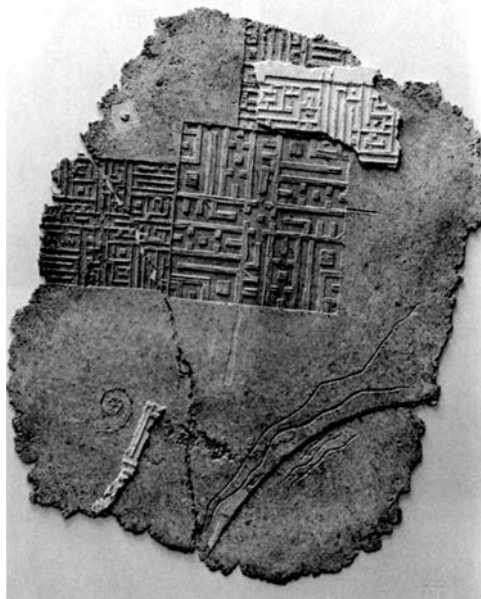


Рис. 14. Салават Гилязетдинов.
«Маша Аллах». 2001.
Бумага ручного литья (конгрев)

Развитие арабграфического искусства в современный период: основные этапы

В 2009 г. художники-каллиграфы объединяются в ассоциацию татарских каллиграфов «Алиф», принимают участие в ряде значимых выставок, среди которых можно отметить выставку «Татарский шамайль: слово и образ» (Москва, Музей Востока, ИЯЛИ АН РТ, Фонд Марджани, 2009 г.) и первую в Казани Международную выставку каллиграфии «Арабская каллиграфия: связь времен и народов» (Казань, Хазине, Министерство культуры РТ, Кувейтский центр мусульманских искусств, 2010).

В 2010 году на территории Музея-заповедника «Казанский Кремль» при поддержке Фонда Марджани организуется первая в республике Галерея татарского шамаила и каллиграфии. Органично дополняя деятельность Музея ислама в мечети Кул Шариф, Галерея успешно действует и сегодня, проведя за свой 5-летний период работы порядка 20 выставок, направленных на популяризацию и развитие современного исламского искусства.

Свой вклад в современное развитие каллиграфии внес Российский исламский институт, в стенах которого возрождается «Центр каллиграфии» (2010 г.). Поддержку своей деятельности художники каллиграфы получают и от Духовного управления мусульман РТ, под патронажем которого при содействии Фонда поддержки исламской культуры, науки и образования в Казани были организованы республиканские конкурсы искусства каллиграфии. Благодаря активной работе ДУМ РТ большой резонанс получили сегодня выставки-конкурсы «Шамаиль моей семьи» (Музей ислама, Галерея татарского шамаила, 2015, 2016 гг.), направленные на популяризацию техники живописи на стекле, как отличительной особенности татарского национального искусства.

Неоценимый вклад в развитие и популяризацию искусства татарского шамаила внес вышеупомянутый Фонд Марджани (Москва), подготовив и издав научно аннотированные каталоги татарских шамаилей¹.

Заключение

Подводя итоги, можно констатировать, что новый расцвет исламского искусства в творчестве татарских художников в целом отражает социальные перемены, произошедшие в обществе в 90-е гг. прошлого столетия: рост национального самосознания, возрождение религиозно-духовных ценностей, переоценка исторического наследия, проблемы сохранения национальной культуры и языка.

В то же время изменился культурный код, определяющий новую эпоху — так же как и религиозное сознание общества. Арабская графика становится понятной узкому кругу специалистов. Сами художники, обратившиеся к искусству каллиграфии, далеко не всегда следуют строгим религиозным предписаниям. Как следствие, исчезли обширные информационные печатные тексты, суфийские символы, народные «обереги», такие виды каллиграфического искусства как кытта²

¹ Татарский шамаиль: Слово и образ. Искусство каллиграфии. М.: ИД Марджани, 2009. 112 с.; Татарский шамаиль. Конец XIX — начало XX века. М.: ИД Марджани, 2013. 224 с.

² *Кытта* — вид шамаила с художественно оформленным поэтическим или прозаическим отрывком, выполненным профессиональным каллиграфом. В татарском искусстве известны кытта, выполненная Али Махмудовым (ОРК НБ КГУ), кытта с двустижием на арабском языке, выполненная хазратом Йусуфом Йасари (Национальный музей РТ), кытта с касыдой Мухаммада ал-Бусыри (Национальный музей РТ).

и хилья¹ — вся информация, хорошо знакомая религиозному зрителю начала прошлого столетия.

Искусство ислама становится не только носителем религиозной информации, но и обретает символическую и эмоциональную значимость. Появляются и быстро завоевывают популярность новые направления исламского искусства, не связанные с религиозными установками — «тугра»² и «шаджара»³.

На смену безымянным картинам народных мастеров приходят произведения художников, получивших профессиональное образование. И если искусство начала 90-х годов можно характеризовать как «стихийное», возникшее на фоне кризиса национальной культуры и духовного вакуума, то чуть позже, в первое 10-летие XX в., уже в стенах Российского исламского университета зарождаются ростки профессиональной каллиграфии.

Стимулированию профессионального роста способствует и активное строительство мечетей, требующих каллиграфического оформления⁴. Быстрыми темпами развиваются монументальные виды искусства (роспись стен и потолков, мозаика, витражи), новые направления исламского искусства, связанные с компьютерными технологиями и современными способами печати.

В целом, формируется отношение к арабской букве, как символу не только религиозному, но и национальному, отражающему историю письменной культуры татарского народа. Сама техника живописи на стекле, имеющая древние корни⁵, распространенная в культуре мно-

¹ *Хилья* («украшение, драгоценная вещь» (*араб.*)) — каноничное по форме искусство, содержащее словесный портрет пророка Мухаммада, получившее свое развитие на территории Турции. Основателем художественно оформленного описания качеств и достоинств Пророка в виде хильи считается Хафиз Осман (1642–1698), а первая известная хилья этого мастера относится к 1697 году (Akbas, Muhsine. Hilye // Diyanet. 2000. № 112, Nisan. S. 16–18.). Не исключено, что внешнее композиционное решение хильи возникло из традиции оформления Корана. Хильи выполнялись профессиональными каллиграфами и представляли собой образцы высокого искусства.

² *Тугра* — монограмма, выполненная на основе арабской каллиграфии. Каллиграфический тип тугры был разработан каллиграфами Османской империи как род печати-подписи султана (Традиционное искусство Востока: терминологический словарь. М., 1997). Внешняя форма современной тугры целиком зависит от фантазии художника. Символическая связь между внешним обликом каллиграфической надписи и содержанием послужил взлету популярности тугры в настоящее время.

³ *Шаджара* — букв. «дерево» (*араб.*) В татарском искусстве — изображение родословной в виде древа или растения. В искусстве татар известна шаджара, иллюстрирующая в виде ветвистого древа «цепочку» пророков (Рахимов Мулла Шариф, Курганская область, район Сафанул, аул Кубакай (Бухарева), «Шаджара пророков», цветная литография, 20х30 см. Типография М. Чирковой, 1890, ОРК НБ КГУ, 107-д).

⁴ В 1996–2005 гг. на территории Казанского Кремля было завершено строительство мечети Кул Шариф.

⁵ В XV в. секреты производства изделий из цветного стекла были известны в Ливане, Иордании и Палестине. В Европе в технике живописи на стекле выполнялись так называемые старонемецкие (баварские) иконы. Известно, что в Трансильвании (Румыния) первые христианские иконы, выполненные росписью на стекле, появились в конце XVII в. (об этом: *Бушлу. Э. Иконы на стекле. Декоративное искусство СССР. 1969. № 12(142). С. 14*). Считается, что баварские иконы, выполненные на стекле, воодушевили Василия Кандинского на создание его «стеклянных» предметных композиций.

гих народов, становится сегодня своеобразным брендом современного татарского национального искусства.

И если век назад материал стекла и фольги в восприятии волжских татар-мусульман олицетворяли собой качества «светозарности», а значит «святости», то сегодня, под влиянием растущей популярности искусства шамаиля, техника живописи на обратной стороне стекла переходит границы религиозного содержания, распространяясь на картины светской тематики. Вслед за Мадьяром Хазиевым к технике живописи на стекле обратились молодые художники «новой волны», продемонстрировавшие свое творчество на вышеупомянутой выставке «Шамаиль моей семьи»

Таким образом, в современном татарском искусстве происходит очередная трансформация шамаиля, основанного на технике реверсной живописи на стекле с применением фольги, в новый вид искусства, не религиозного по своему содержанию. И пока искусствоведы пытаются придумать специальный термин для этого явления, его приверженцы рассуждают об «исламизации» современного искусства, наделяя сакральным значением любые изображения, выполненные в традициях татарского шамаиля. И если сегодня, с одной стороны, подобная «трансформация» служит рекламой национальному искусству, то с другой — размывает границы исламского искусства и сложившейся терминологии. Сама метафора «светозарности» превращается в искусственно надуманную установку, а материал стекла и фольги становится формально первичным по отношению к содержанию.

Попытки современных художников выйти за привычные рамки исламского искусства диктуются отчасти и изменениями, коснувшись «традиционного» шамаиля: «самодельные» шрифты народных умельцев, придающие национальный колорит этим произведениям, сменили безукоризненные в стилевом отношении надписи, выполненные профессиональными каллиграфами. Искренность и примитивизм народного творчества, диктуемые религиозным сознанием общества, уходят в прошлое.

Литература

Аль-Хуссаини Абдуль-Хаким. Народная картинка в искусстве Арабского Востока XIX–XX веков: дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1986. 186 с.+ Прил. 142 с.: ил.

Ахмадуллин М. Л. Дизайн арабоалфавитной печатной продукции Поволжья и Урала: конец XIX — начало XX в.: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. 167 с.

Бартольд В. В. Культура мусульманства. М., 1998. 111 с.

Бушилу. Э. Иконы на стекле // Декоративное искусство СССР. 1969. № 12(142). С. 14–17.

Воробьев Н. И. Материальная культура казанских татар (опыт этнографического исследования). Казань, 1930. 464 с.

Валеева-Сулейманова Г. Ф. Осуществление ленинского плана монументальной пропаганды в Татарии в 1920-х годах // Из истории материальной культуры татарского народа. Казань, 1981. С. 11–15.

Дульский П. М. Казанский каллиграф Али Махмудов: Очерк из истории Востоковедения в Казан. ун-те. Казань: Татполиграф, 1930. 8 с.

Закиров С. З. Издания на восточных языках в Казани в первой половине XIX в. // Народы Азии и Африки. 1961. № 6. С. 110–118.

Катанов Н. Ф. Казанско-татарские литографированные издания с именами лиц Ветхого и Нового Заветов. Казань: Типолитография Императорского ун-та, 1905. 4 с.

Смирнов В. Д. Мусульманские печатные издания в России за 1885–1887 гг. // Записки Восточного отделения Императорского Русского Археологического общества. Т. 3. 1888. С. 3.

Мандельштам О. Э. Гуманизм и современность // Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 2.

Михайлова С. М. Казанский университет в духовной культуре народов Востока России (XIX век). Казань: КГУ, 1991. 359 с.

Очерки истории арабской культуры (V–XV вв.). М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1982. 440 с.

Искусство Востока: терминологический словарь: А–Я. М.: Эллис Лак, 1997. 359 с.

Улемнова О. Л. Искусство графики Татарстана 1920–30-х годов: Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 242 с.

Шамсутов Р. И. Искусство татарского шамаиля: дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 170 с.

Шамсутов Р. И. Слово и образ в татарском шамаиля: от прошлого до настоящего. Казань: Татар. кн. изд-во, 2003. 199 с.

Татарский шамаиль: Слово и образ. Искусство каллиграфии. М.: ИД Марджани, 2009. 112 с.

Татарский шамаиль. Конец XIX — начало XX века. М.: ИД Марджани, 2013. 224 с.

Akbas, Muhsine. Hilye // Diyanet. 2000. № 112, Nisan. S.16–18.

References

Al'-Hussaini Abdul'-Hakim (1986). *Narodnaya kartinka v iskusstve Arabskogo Vostoka XIX–XX vekov* [Folk Picture in the Art of the Arab East of 19–20 Centuries. Cand. Sci. Dissertation]. Diss. ...kand. iskusstvovedeniya. Leningrad. 187 p.

Ahmadullin M. E. (2011). *Dizain araboalfavitnoi pechatnoi produkcii Povolzh'ya i Urala (koniec XIX – nachalo XX v.)* [Design of Arabographic Printed Products of the Volga and Ural Regions (Late XIX – Early XX Century). Cand. Sci. Dissertation]. Dissert. na stepen' kand. iskusstvoved. St. Petersburg. 167 p.

Bartol'd V. V. (1998). *Kul'tura musul'manstva* [Culture of Islam]. Moscow: Lenom. 112 p.

Bushilu. E. (1969). Ikony na stekle [Icons on the Glass]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*. № 12(142). P. 14–17.

Vorob'ev N. I. (1930). *Material'naya kul'tura kazanskih tatar (opyt etnograficheskogo issledovaniya)* [The Material Culture of the Kazan Tatars (the Experience of Ethnographic Research)]. Kazan'. 464 p.

Valeeva-Suleimanova G. F. (1981). *Osushestvlenie leninskogo plana monumental'noi propagandy v Tatarii v 1920-h godah. Iz istorii material'noi kul'tury tatarskogo naroda*. [Implementation of the Leninist Plan of Monumental Propaganda in Tataria in the 1920s. From the History of Material Culture of the Tatar People]. Kazan': In-t yaz., lit. i ist. P. 11–15.

Dul'skii P. M. (1930). Kazanskii kalligraf Ali Mahmudov [Kazan Calligrapher Ali Mahmudov]. *Vestnik nauchnogo obshestva tatarovedeniya*. No. 9–10. P. 172–177.

Zakirov S. Z. (1961). Izdaniya na vostochnyh yazykah v Kazani v per. pol. XIX v. [Editions in the Eastern languages in Kazan in the First Half of XIXth Century]. *Narody Azii i Afriki*. No. 6. P. 110–118.

Katanov N. F. (1905). *Kazansko-tatarskie litografirovannye izdaniya s imenami lic Vethogo i Novogo zavetov* [Kazan-Tatar Lithographed Editions with the Names of Persons of the Old and New Testaments]. Kazan'. Tipolitografiya Imperatorskogo un-ta. 4 p.

Smirnov V. D. (1888). Musul'manskije pechatnye izdaniya v Rossii za 1885–1887 gg. [Muslim Printed Publications in Russia During 1885–1887]. *Zapiski Vostochnogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo Arheologicheskogo obshestva*. T. 3. P. 3.

Mandel'shtam O. E. (1921). *Gumanizm i sovremennost*. [Humanism and Modernity]. Sobranie sochinenij: V 4 t. M.: Art-Biznes-Centr, 1993. T. 2.

Mihailova S. M. (1991). *Kazanskii universitet v duhovnoi kul'ture narodov Vostoka Rossii* [Kazan University in the Spiritual Culture of the Peoples of the East of *Ocherki istorii arabskoj kul'tury (V–XV vv.)*] [Outlines of History of Arabic Culture (V–XV Centuries)]. M.: Glavnaja redakcija vostochnoj literatury izd-va «Nauka», 1982. 440 s.

Iskusstvo Vostoka: terminologicheskij slovar': A–Ja. [The Eastern Art: Terminological Dictionary From A To Ja]. M.: Jellis Lak, 1997. 360 s.

Ulemnova O. L. (2005). *Iskusstvo grafiki Tatarstana 1920–30-h godov* [Art Graphics of Tatarstan in 1920–30. Cand. Sci. Dissertation]. Dissert. na soiskanie stepeni kand. iskusstvoved. Moscow. 242 p.

Halidov B. Z. (1982). *Ocherki istorii arabskoi kul'tury* [Essays on the History of Arab Culture]. Moscow. 214 p.

Shamsutov R. I. (2000). *Iskusstvo tatarskogo shamailya na rubezhe XIX–XX vv.* [The art of the Tatar Shama'il at the Turn of the 19th and 20th Centuries. Cand. Sci. Dissertation]. Dissert. na soiskanie stepeni kand. iskusstvoved. Moscow. 170 p.

Shamsutov R. I. (2003). *Slovo i obraz v tatarskom shamaile: ot proshlogo do nastoyashego* [The Word and the Image in the Tatar Shama'il: From the Past to the Present]. Kazan'. Tatar.kn.izd-vo. 199 p.

Katalog (2013). *Tatarskii shamail'. Konec XIX – nachalo XX v.: shamaili na stekle, osmanskije shamaili, litografirovannye shamaili.* [Catalog “The Tatar Shama'ils”. The End of the XIX – the Beginning of the XX Century. Shama'ils on the Glass, Ottoman Shama'ils, Lithographed Shama'ils]. Iz sobraniya Fonda Mardzhani. Otv.redi sost.: I. L. Alekseev, V. O. Bobrovnikov, M. Yu. Filatova. M.: Izdatel'skii dom Mardzhani. 224 p.: il.

Akbas, Muhsine (2000). Hilye. *Diyanet.* No. 112, Nisan. S. 16–18. S. 16–18.

THE ARABOGRAPHIC ART OF KAZAN (VOLGA) TATARS AND ITS MODERN TRANSFORMATION

Rustem I. SHAMSUTOV,

Candidate of Art Criticism, senior lecturer, the Chair of Reconstruction and Restoration of Architectural Heritage and Basic Architectural Science, Institute of Architecture and Design, Kazan State University of Architecture and Civil Engineering

(1, Zelenaya str., Kazan, Republic of Tatarstan, 420043, Russian Federation).

Tel.: +7 (843) 510-46-01

E-mail: shamsut@mail.ru

Abstract. Islamic Art based on Arabic calligraphy has deep traditions and long millennial history in Tatar milieu. Due to Soviet atheistic propaganda and state policy of banning Arabic alphabet in 1930-es, the religiously inspired art was going through the process of decline. If the rise of Islamic art on the eve of the 20th century was influenced by new ideas of enlightenment, modernization of the religion and development of the Tatar mass media, hundred years later (in Post-Soviet Russia) emerged the new wave of Islamic Art.

Now we witness fundamental changes in the sphere of Islamic Arts and at its perception as well: instead of folk masters are coming professional artists (who received education during the Soviet period), religious mentality of the Tatar society now plays a minor role and the Arabic graphics itself becomes understandable only by specialists. Islamic Art starts to be less informative but more emotional and visual. Despite of that, the new attitude to the Islamic Art as to the national symbol is forming. For example Islamic Art in the form of calligraphy — painting on the glass “Shamail” — started to be a national brand. Besides monumental art the new types of Islamic arts are developing, such as Tughra (personal symbolic seal) or Shadjara (artistically decorated family tree). New technologies provided by computer graphics give wide opportunities for the development of Islamic Arts.

Keywords: Islamic art, Arabic calligraphy, painting on the glass, Shamail.

UDC 748.5; 75.021.335

DOI 10.22311/2074-1529-2017-13-4-141-164

