

Российский фонд фундаментальных исследований
Северокавказский филиал Государственного музея Востока
Адыгейский государственный университет

МИР ГЛАЗАМИ ЧЕРКЕССКИХ ХУДОЖНИКОВ



ВЫПУСК III

Майкоп
ЭЛИТ
2022

УДК 7.03
ББК 85.1
М 63

Составитель и главный редактор: А. Н. Соколова

Редакционная коллегия: Ф. Х. Сулейманова, Ж. Х. Куек, Л. А. Хуако

М 63 Мир глазами черкесских художников. Выпуск III
[Электронный ресурс] : электронное научное издание (сборник статей)
/ Сост. и гл.ред. А. Н. Соколова. – Электрон. дан. (6,7 Мб). – Майкоп:
ЭЛИТ, 2022. – Режим доступа: https://201824.selcdn.ru/elit-174/pdf/978_5_6049226_0_6.pdf

ISBN: 978-5-6049226-0-6

В настоящее издание вошли материалы, подготовленные в результате трехлетнего исследования творчества художников черкесского происхождения из России и Турции. Опыт экспедиционной работы, при посещении мастерских профессиональных живописцев России и Турции позволил исследователям выявить круг художественных интересов черкесских художников, обнаружить скрытые смыслы абстрактных полотен, выявить тенденции развития пластического искусства в корреляции с политическими и экономическими условиями существования различных творческих групп и объединений. Одновременно обсуждаются проблемы теоретического характера, связанные с вопросами маркирования этнического искусства. Диффузионные процессы, обеспечивающие взаимовлияние и проницаемость культур черкесской диаспоры и метрополии.

В сборник вошли материалы, посвященные творчеству Наиле Акынджи, Людмилы Дауровой, Мухамеда Кипова, Хамида Савкуева, Махмуда Тугуза, Руслана Тхазаплизева, Руслана Цримова и др.

**УДК 7.03
ББК 85.1**

Издание подготовлено при поддержке РФФИ, проект 20-012-00065 «Культурные диффузии черкесов Турции и России: искусствоведческий и социокультурный анализ» и адресовано тем, кто изучает культуру и искусство черкесов и художников северокавказского региона.

Картина на обложке: Сетенай Озбек. «Я видел солнце, оно летело низко» (Рене Шар). Турция, г. Бодрум, 2014. Холст, масло, акрил, коллаж. Дм. 100 см.

ISBN 978-5-6049226-0-6



9 785604 922606

© РФФИ, 2022

© Северокавказский филиал

Государственного музея Востока, 2022

© Коллектив авторов, 2022

© Оформление электронного издания

ООО «ЭЛИТ», 2022

А. Н. Соколова

ИТОГИ ТРЕХЛЕТНЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ПРОЕКТУ «КУЛЬТУРНЫЕ ДИФФУЗИИ ЧЕРКЕСОВ ТУРЦИИ И РОССИИ: ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АНАЛИЗ»

Аннотация: В статье представлены основные итоги исследования по проекту «Культурные диффузии черкесов Турции и России: искусствоведческий и социокультурный анализ», подготовленного при финансовой поддержке РФФИ. Исследовались избирательные каналы культурных взаимодействий черкесов Турции и России: творчество профессиональных художников-черкесов; творчество профессиональных музыкантов-черкесов; профессиональная танцевальная культура черкесов; традиционная танцевальная культура черкесов. Установлены «параллельное» развитие художественных школ черкесов Турции и России с единым культурным кодом и доминирование музыкальной культуры метрополии на культуру многомиллионной черкесской диаспоры Турции.

Ключевые слова: адыги, черкесы Турции, черкесы России, метрополия, диаспора, культурные диффузии, культурные взаимодействия.

Благодарности: работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект 20-012-0065 «Культурные диффузии черкесов Турции и России: искусствоведческий и социокультурный анализ».

Alla N. Sokolova

RESULTS OF A THREE-YEAR PROJECT STUDY "CULTURAL DIFFUSIONS OF TURKISH AND RUSSIA CIRCASSIANS: ART AND SOCIO-CULTURAL ANALYSIS"

Abstract: The article presents the main results of the study on the project "Cultural Diffusion of the Circassians of Turkey and Russia: Art Criticism and Socio-Cultural Analysis", prepared with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research. The electoral channels of cultural interactions between the Circassians of Turkey and Russia were studied: the work of professional Circassian artists; creativity of professional Circassian musicians; professional dance culture of the Circassians; traditional dance culture of the Circassians. The "parallel" development of the art schools of the Circassians of Turkey and Russia with a single cultural code and the dominance of the musical and choreographic culture of the metropolis in interaction with the culture of the multi-million Circassian diaspora in Turkey are established.

Keywords: Circassians, Circassians of Turkey, Circassians of Russia, metropolis, diaspora, cultural diffusion, cultural interactions.

Thanks: The work was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research. Project 20-012-0065 "Cultural Diffusion of the Circassians of Turkey and Russia: art history and sociocultural analysis".

Три года работы над проектом «Культурные диффузии черкесов Турции и России: искусствоведческий и социокультурный анализ» совпали как со сложной эпидемиологической обстановкой в мире, так и с известными мировыми политическими и экономическими проблемами. Тем не менее, преодолевая все сложности, члены научной группы смогли трижды выехать в Турцию для проведения экспедиционных изысканий, подготовили и опубликовали 48 статей, в том числе 2 статьи в изданиях на платформе WoS и Scopus, 12 статей в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК, 6 статей в зарубежных изданиях; 19 статей в журналах и сборниках, индексируемых в РИНЦ. Участники проекта выступили на 61-й конференции Международного, Всероссийского и регионального уровней; организовали и провели 6 научных мероприятий; выпустили 4 сборника научных трудов, подготовили электронную «Энциклопедию художников-черкесов», включающую информацию о 136 художниках-черкесах из Адыгеи, Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии, различных городов России и Турции и более полутора тысяч иллюстраций с полными паспортными данными.

Статистический отчет показателен в том плане, что планируемые количественные значения были перевыполнены в два-три раза, что отражает заинтересованность членов научной группы в проводимом исследовании и интенсивность их работы. Однако более важными являются качественные итоги исследования, которые можно разделить на несколько кластеров: философский, культурологический, искусствоведческий, социокультурный. В прикладном выражении порой трудно было отделять один кластер от другого, однако, при поведении итогов исследования и классификации полученного материала, наблюдается его естественное разделение на относительно самостоятельные блоки. В первый (философский) кластер включены вопросы примордиализма, принципиально отрицаемые современными теориями конструктивизма и инструментализма, но, тем не менее, не преодолеваемые до конца и находящие подтверждение в отдельных явлениях, в том числе и в области нашего изучения. В доктрине французского философа Рене Генона (1886-1951) этничность манифестируется как первопринцип традиционной культуры. Все современные социологи подтверждают, что этническая идентичность для народов Северного Кавказа стоит на первом месте [5]. Именно этническая идентичность создает ощущение защищенности, будущего и его процветания. На вопрос «Ты кто?» почти каждый черкес, не задумываясь, дает ответ «Сыадыг» - «Я адыг», и идентичность такого ответа от мужчин и женщин, молодых и стариков, людей в хорошем или плохом расположении духа свидетельствует о примордиальности этничности для черкесов. Однако научные исследования в этом направлении проводились только на территории России. В Турции этническая идентичность оказалась более размытой, и на тот же самый вопрос «Ты

кто?» черкесы давали различные ответы: «я кавказец», «житель Турции», «черкес», «турок» [16].

В последние десятилетия проблемы разделенного этноса становятся все более и более актуальными. И. Б. Санакоев указывает, что «в политической сфере у разделенных частей этноса начинают складываться отличные друг от друга формы политической самоорганизации и соответственно формироваться разные политические элиты. В социокультурной сфере начинают проявляться отличающиеся друг от друга системообразующие маркеры, включая и этнокультурные» [6]. Черкесы Турции только после 70-х годов XX века смогли в полный голос заявить о себе, требовать от правительства Турции права на культурную автономию, создавать общественные организации Хасэ, проводить музыкально-хореографические фестивали, просить у Правительства финансовой поддержки культурных мероприятий.

Выделение отдельной этнической группы для исследования автоматически влекло за собой постановку вопроса о наличии / отсутствии проблемы этнического искусства. В теоретическом плане эта проблема до сих пор находится в разработке. В западной гуманистике понятие «этническое искусство» признается в качестве научного [17], однако в отечественном гуманитарном знании предпочитают использовать более осторожные и предметно определенные понятия: «национальная тематика», «народные элементы искусства», «этнические истоки живописи», «национальное своеобразие» и т.п. [4].

Культурологический кластер проводимого исследования основывался на сравнении тех ценностных установок, которые проявляли себя в художественном, образовательном мирах и на уровне символических значений, имеющих материальное и нематериальное воплощение. В этом отношении значительный материал был получен во второй год исследования, когда членам научной группы довелось побывать в художественных мастерских большинства художников-черкесов России и Турции. Мы убедились в существенной разнице между художественными установками, которые прививались молодым художникам Турции и России во время учебы. В Турции главными ценностными ориентирами, начиная с третьего года университетского обучения, становятся идеи беспредметного искусства. На основе бесконечного множества красочных и абстрактно-формальных сочетаний художник оказывается в обстоятельствах поиска собственного лица и конструирования особого лично-ориентированного пространства. Такие художники, как Ахмет Озел, Фериде Бениджиоглу, Сатаней Озбек нашли свой стиль не только благодаря определенно выдержанным цветовым решениям и узнаваемым линиям, но и благодаря идеям, которые вкладывались в каждое абстрактное или «полуабстрактное» полотно. Картины с названиями и без названий тем не менее имели отношение к личной биографии художников, их глубинной исторической памяти, глубинной связи с Кавказом, жизнью

их предков. Именно эти связи позволили нам утвердиться в представлении о существовании феномена «этническое искусство», в какой бы технике оно не осуществлялось. «Этническое искусство» – это не только и не столько изображение этнических предметных или символических маркеров. «Этническое искусство» – это соединение нескольких составляющих в точке приложения отдельной картины или конкретного живописного корпуса [8]. Этими составляющими являются:

- представления и идеи художников, воплощенные в цвете и форме;
- адекватная оценка представлений и идей художников со стороны критики и принимающего сообщества;
- признание художественной ценности созданных художниками продуктов;
- поддержка обществом и государством художественной деятельности автора / авторов через организацию выставок, создание каталогов и проч.;
- поддержка профессиональным сообществом результатов художественной деятельности автора / авторов;
- общественное согласие и признание представительства автора / авторов от его (общественного) лица, от лица народа и / или государства.

Схождение всех перечисленных условий формирует феномен «этнического искусства», однако выпадение хотя бы одного условия порождает дискуссионное явление. Речь идет, например, об этнической принадлежности художника, «чистоте» его крови. Может ли представлять этническое искусство представитель «другой крови» или полукровка? Практика показывает, что такие ситуации в истории искусства встречаются и даже не вызывают больших споров. Если «полукровка» или другой по крови художник позиционирует себя представителем данного этноса, если он является носителем языка и культуры, он вправе представлять эту культуру и считаться представителем этнического искусства. Практически в каждой организации Хасэ в Турции висят картины Фаруха Кутлу – этнического чеченца, главная тема которого – мухаджирство, выселение / переселение черкесов с исторической родины в Турцию. Художественная ценность этих картин заключается в сохранении исторической памяти, вызове эмоционального отклика зрителя на трагические события прошлого, передаче информации новой генерации черкесов. При этом ни одна из картин Фаруха Кутлу не вышла на мировой рынок, не стала известна и на Северном Кавказе. Тем не менее все творчество этнического чеченца есть выражение черкесского этнического искусства.

У художников-черкесов России ставка традиционно делалась на национальное содержание искусства, которое обеспечивало этническую имплицитность и оригинальность выражения национальной идеи. Отсюда общая для всех художников-черкесов России эпическая тема нартов, их истории, подвигов, моральных и нравственных ценностей. Более того, Нартиада стала всеобщей мегатемой для всех художников Северного Кавказа, включая и этнических русских, для которых нартский

эпос – явление культурно-заимствованное. Нартская тема стала проводником получения государственных заказов, продвижения по социальному лифту и получения тех или иных вознаграждений. Художественная Нартиада оформилась как отдельная страница в истории черкесской российской живописи от простой книжной графики, акварельных зарисовок до монументальных мозаик и витражей.

Чаще всего при планировании поездки в Турцию заранее определялись не только города, где должны были встречаться с теми или иными художниками, но и люди, которые бы выступали в качестве переводчиков или «проводников». В основном организовывались встречи с людьми, которые позиционировали себя адыгами (черкесами) и которые интересовались жизнью соплеменников на исторической родине, высказывали свое положительное отношение к национальной политике в России. Многие черкесы Турции указывали на наличие национальных школ, обеспеченных учебной и методической литературой; возможность получать высшее образование на родном языке; наличие национального театра, Государственных ансамблей танца, Государственного ансамбля песни, национальных кадров в системе художественного образования и проч. В последние годы государственные муниципальные органы Турции всячески содействуют черкесам в осуществлении этнических проектов. Однако до недавнего времени политика Ататюрка была направлена на формирование единого турецкого народа, основывалась на многочисленных запретах, в том числе на запрете давать детям не турецкие имена и фамилии, учиться на родном языке, писать и издавать литературу на родном языке и прочее. Это не могло не сказаться на определенной части черкесов Турции, которые стали считать себя турками, потеряли «ностальгический» интерес к соплеменникам Кавказа, забыли родной язык, приобрели и утвердились в исключительно «обывательских ценностях»: получить образование, хорошую работу или создать свой бизнес, построить дом, дать своим детям престижные специальности, выглядеть «не хуже соседа». Никто точно не скажет, какое число адыгов проповедует именно такие ценности, однако сами представители черкесской диаспоры в Турции говорят, что год от года число таких людей растет, о чем могут свидетельствовать некоторые факты. К примеру, черкесы Турции считают, что вокруг города Кайсери проживает несколько тысяч сот кабардинцев, хатукайцев, абазин и абадзехов (названия адыгских субэтносов), однако официально в Хасэ Кайсери (Хасэ – черкесская общественная организация) зарегистрировано 300 человек¹ – это те, кто написал заявление о вступлении в общественную организацию и регулярно платит членские взносы. По мнению Мурата Топчу, главного редактора турецкого высокорейтингового журнала «Кавказоведческие исследования», в Турции членам научной группы из России в основном довелось встречаться с теми адыгами, для которых связь с исторической родиной является важной ценностью. В силу этого они не смогли осознать масштаб

¹ Официальное число членов Хасэ Кайсери «обнулялось» два раза в связи с обновлением документов в момент вхождения сначала в KAFDER, а затем в KAFFED в качестве филиала. Поэтому каждый раз доводить до конца выпуск удостоверений до реальной цифры участников – а это сейчас ок. 900-1000 человек – не удалось. Многие люди состоят в Хасэ неформально и так же платят чл. взносы. Думаю, что самые серьезные спонсоры и удостоверений-то не имеют (примечание М. Паштовой)

другой части черкесской диаспоры, для которой соотечественники России – это не более чем иностранцы, такие же, как англичане или поляки, например. Тем не менее значительное число представителей черкесской диаспоры в Турции по-прежнему, как и их предки, считают Кавказ для себя священным местом, неким раем на земле, мечтают туда переехать и не переезжают из-за понимания того, что в России экономические и политические условия жизни сложнее и в сравнении с имеющимися в Турции. Российская молодежь, напротив, отучившись в Турции и овладев турецким языком, довольно быстро (иногда в течение одного дня) находит работу в Турции по специальности и, пройдя собеседование, получает полный социальный пакет, даже не имея турецкого паспорта.

Одной из главных задач проводимого исследования являлось определение того, как влияли друг на друга черкесы России и черкесы турецкой диаспоры, насколько их культуры оказались проницаемыми друг для друга, по каким каналам, в каких конкретных выражениях проявлялись эти влияния [9]. В культурологии сложилась довольно стройная теория культурных диффузий. Она базируется на идеях Л. Уайта, утверждающего единство эволюционных и диффузионных процессов, где один порождает, а другой распространяет культурные новации [15].

Рассматривая вопросы культурного взаимодействия черкесов Турции и России, мы должны сразу оговорить особенности этого взаимодействия.

Во-первых, речь идет об одном этносе, который в силу исторических обстоятельств был разделен, и его части в течение примерно 150-и лет находились в культурной изоляции друг от друга.

Во-вторых, число черкесов в диаспоре многократно выше числа населения в метрополии, поэтому вопросы культурного воздействия меньшинства на большинство или большинства на меньшинство не являются прямыми и очевидными.

В-третьих, черкесы России и черкесы Турции составляют меньшинство внутри своих государств, находясь в пространстве иноэтнического окружения. Следовательно, для них возникают риски размывания культурных особенностей и важным остается вопрос сохранения этнической идентичности и степени ее сохранности. Поскольку иноэтническое окружение для черкесов Турции и России разное, то возникает параллельная проблема – степень и формы иноэтнических культурных влияний на черкесов метрополии и диаспоры. При этом нельзя не учитывать, что черкесы в России входят в состав Северокавказских республик как титульные этносы (Республика Адыгея, Кабардино-Балкария и Карачаево-Черкесия), а в Турции они образуют большую по численности диаспору.

В-четвертых, исследованию подвергались регулируемые и стихийные (нерегулируемые) каналы культурных влияний и взаимодействий, степень их воздействия на культуру метрополии и диаспоры.

Объектами сопоставления для понимания культурных диффузий между черкесами Турции и России стали:

- творчество профессиональных художников-черкесов;
- творчество профессиональных музыкантов-черкесов;
- профессиональная танцевальная культура черкесов;
- традиционная танцевальная культура черкесов.

Творчество профессиональных художников-черкесов Турции и России

Черкесы в Турции и России начали профессионально заниматься художественной деятельностью независимо друг от друга, но с разницей примерно в 50 лет. Художественная черкесская элита Турции сложилась в конце XIX – начале XX веков, а в России профессиональные художники-черкесы появились лишь во второй половине XX века. Более того, черкесы в Турции были одними из основоположников школы живописи в этой стране (Хусейн Авни Лифиж, Мехри Мюшфик), а в России живописные школы и профессиональные союзы складывались под патронажем государства. Следовательно, можно говорить об эволюционных процессах в культуре черкесов, до определенного времени развивающейся только в рамках традиции и не имеющей живописной составляющей. Почему у представителей этноса, проживающих в разных странах, возникла потребность в профессиональном занятии живописным искусством, при том, что такого вида деятельности не существовало в традиции? Почему этим видом деятельности занялись большие (или достаточно большие) группы людей, притом, что этот вид деятельности считается непрестижным в обществе и даже более того – предосудительным? Согласно американскому антропологу Роберту Лоуи (1883-1957) «реальное развитие той или иной конкретной культуры не согласуется с наличием природных законов, непременно ведущих к определенным результатам: подобные гипотетические законы опровергаются практикой контактов с иными народами» [18, с. 434]. Таким образом, представляется, что реальное развитие черкесской культуры подошло к появлению профессиональных живописцев одновременно по двум причинам – в результате естественного развития культуры (учитывая образы, запечатленные на циновках, или узоры / информационные тексты на женских костюмах и украшениях) и параллельно в результате культурных взаимодействий с иноэтническим окружением (народами-соседями). Другими словами, в традиционном искусстве была заложена потенция профессионального искусства и были выделены группы народных профессионалов, зарабатывающих на жизнь декоративно-прикладными искусствами: золотым шитьем, изготовлением бытовых предметов, созданием национальных костюмов, аксессуаров к ним, ювелирным

ремеслом, плетением из лозы, созданием конного снаряжения и проч. В этой потенции формировалось профессиональное художественное творчество.

Возникновение профессиональных черкесских художественных школ стало, с одной стороны, результатом эволюции культуры, а с другой – результатом культурных взаимодействий с доминирующими народами стран проживания. Эти взаимодействия происходили в разных условиях: в Турции в рамках общетурецкой культурной парадигмы, а в России – в рамках идеологической парадигмы, провозглашавшей «интернациональное по форме и национальное по содержанию» искусство. Общетурецкая художественная парадигма строилась по европейской модели, определяемой стратегиями открытости, направленности на освоение самых современных течений и направлений, стратегией доступности художественного образования в многочисленных учебных заведениях Турции, возможности получения европейских и американских грантов, активной конкурентной борьбы и возможности представлять результаты своей деятельности на мировом рынке. Общероссийская художественная парадигма строилась на принципах идеологии, жесткого отбора внутри профессионального сообщества страны и региона, выстраивания оценочной иерархии «местная власть – Москва». От этой вертикали зависел статус художника, его заказы, профессиональный рост, профессиональные и социальные преференции. Эта стратегия не предполагала международные связи или самостоятельный путь художника. В таком случае сужался круг интересов творческого человека, его образный мир зависел от «разрешенных тем и образов».

Что изменилось за последние 30 лет с открытием границ и возможностью иметь регулярные контакты как по личным, так и официальным каналам? Работа над проектом «Культурные диффузии черкесов Турции и России: искусствоведческий и социокультурный анализ» показала, что художники-черкесы России и Турции практически ничего не знали друг о друге, не имели прямых или косвенных контактов, не встречались на выставках или конференциях. Исключение, возможно, составлял Ахмет Озель, у которого в начале 1990 г. в Нальчике в Национальном музее Кабардино-Балкарской республики прошла персональная выставка, ставшая заметным культурным событием. Однако за этим единичным событием новых знакомств и выставок не последовало. Визиты в Хасэ Турции художников из Адыгеи (Т. Кат, А. Берсиров) носили презентабельный характер, другие визиты осуществлялись с целью продажи картин Нурбия Ловпаче и декоративных панно Рамазана Хуажева. Эти произведения покупали состоятельные черкесы, проявляя таким образом благотворительность и украшая интерьеры собственных домов и общественных организаций картинами соплеменников.

Благодаря проекту появилась возможность приглашать художников к онлайн-общению. На конференциях и круглых столах в течение 2020-2022 годов нам довелось

заслушать выступления Ахмета Озеля, Мурата Топчу, Джевре Жаде, Мелекхан Бидануко, и что не менее важно – опубликовать статьи о творчестве Фериде Бениджиоглу, Сатаней Озбек, Ахмета Озеля, Мехри Мюшфик, Авни Лифижа, Наиле Акынджи и др. Через видео репортажи, радио и телепрограммы, через Фейсбук и инстаграм аудитория Северного Кавказа стала знакомиться с художниками-черкесами Турции, а представители черкесской диаспоры внимательно следили за всеми передвижениями научной группы по территории Турции и также познакомились с творчеством своих соотечественников, проживающих в разных концах Турции. Деятельность участников научной группы из России способствовала информационному объединению и коммуникации художников-черкесов Турции и России в той мере, которой не было до начала проектной работы, и это неформальное объединение может и должно иметь продолжение в ближайшем будущем. Дело в том, что одна из практических задач, которую пытались решить участники научной группы, состояла в организации выставки произведений черкесских художников Турции в стенах Северокавказского филиала Государственного музея Востока в Майкопе. За три года эта задача так и не была выполнена по самым разным причинам. В 2020 и 2021 годах запланированные выставки не состоялись по причине ковидных ограничений, в 2022 году – по политическим соображениям. Однако и за пределами выполняемого проекта мы не оставляем надежду провести такую выставку, тем более, что заочное знакомство между большими группами художников-черкесов России и Турции произошло благодаря подготовленной в рамках проекта «Культурные диффузии черкесов Турции и России: искусствоведческий и социокультурный анализ» Энциклопедии художников-черкесов Турции и России, а широкая общественность могла узнать о них через презентации книг, выпущенных в рамках выполнения работы по проекту, и многочисленных видео и радиорепортажей, подготовленных журналистами Адыгеи, Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии.

Художники-черкесы двух стран в основном не знакомы друг с другом, не знают работ друг друга, и это дало повод выявить «этнический код» их художественных работ, не затронутых «внешними воздействиями».

Художники-черкесы Турции всегда осознавали Кавказ как свою историческую родину, в определенной степени ностальгировали по ней и зашифровывали свои чувства в различного рода техниках и стилях. То, что непосвященный зритель мог воспринимать как абстракцию, в представлениях художника нередко было зашифрованным рассказом об историческом прошлом соплеменников, о конкретных семейных историях или преданиях (см. работы Ахмета Озеля, Фериде Бениджиоглу, Сатаней Озбек). В любительских картинах художников-черкесов Турции, напротив, ностальгия по Кавказу представлена в предметно-чувственном выражении с постоянными образами-клише: кавказские горы (пейзажи), воины-всадники на кабардинских скакунах, танцующие пары в национальных одеждах, предметы быта и

т.п. Для художников-черкесов Турции темпоральной опорной точкой их творчества служила Кавказская война (1763-1864), для художников-черкесов России центральной осью творчества являлся и является Нартский эпос, датируемый третьим тысячелетием до н.э. Нам уже приходилось говорить о том, что адыгская (черкесская) Нартиада была материалом и инструментом продвижения по социальному лифту в России (при получении статуса профессионального художника, получении госзаказов на работу, выдвижении на награды и премии и проч.) [9]. Для художников-черкесов Турции главной мотивацией творчества являлись (кроме самовыражения) коммерческий успех и мировое признание. Говорить о каком-либо влиянии художников-черкесов Турции и России друг на друга не приходится. Они являются представителями разных культур и разных художественных школ, у них разные образовательные основания, разные возможности профессиональной работы, разный социальный и финансовый статус. Художники интересны друг другу как соотечественники и как представители разных идеологических систем. Они четко осознают разницу художественных результатов своего труда и понимают параллельность деятельности каждой группы. При этом они являют единый культурный код, «читаемый» в знаках и символах художественных произведений, в понимании роли родного языка для живописного искусства, в нравственных сводах адыгства (*адыгагъэ*), реализуемых в темах и образах их картин.

Профессиональная и традиционная танцевальная культура черкесов Турции и России

Как известно, в Турции нет ни одного профессионального музыкального коллектива – будь то вокальный или танцевальный ансамбль, оперный или драматический театр и проч. При Хасэ в больших и малых городах Турции, в местах компактного проживания черкесов существуют в основном молодежные танцевальные коллективы, которые начинают работать осенью, в течение года готовят концертную программу, дают отчетный концерт в начале лета и прекращают свою деятельность на все лето. В эти танцевальные коллективы входят молодые люди самых разных национальностей – чеченцы, аварцы, абхазы, черкесы (кабардинцы, абадзехи, хатукайцы и др.) – все те, кто считает и называет себя черкесом, чьи предки были с Кавказа. Ансамблями сейчас в основном руководят представители диаспоры, однако сразу после развала СССР в Турцию были приглашены профессиональные хореографы из разных северокавказских республик, которые внедряли в обучение нормы, принятые в профессиональных танцевальных коллективах Адыгеи, Кабардино-Балкарии и Осетии. Почему черкесы Турции захотели увидеть в своих Хасэ профессиональных хореографов? Это был ответ на ту ошеломляющую реакцию, которая возникла у черкесской публики от концертов Государственного ансамбля народного танца «Кабардинка» (г. Нальчик) и Государственного академического ансамбля народного танца «Нальмэс» (г. Майкоп) в самом начале 90-х годов прошлого века. Музыка и танцы черкесов России казались турецким адыгам «верхом совершенства», эстетическим

идеалом, который вправе представлять культуру адыгов на мировых площадках. Вызов профессиональных хореографов и вместе с ними музыкантов из России давал возможность представителям черкесской диаспоры приобщаться к «высокому». Такая ситуация, во-первых, свидетельствует о признании танцевального и музыкального искусства черкесов России в качестве общего «культурного кода» и, во-вторых, о признании высокой ступени развития танцевального и музыкального искусства черкесов России и желании двигаться в том же направлении. В танцевальные ансамбли, которыми руководили профессиональные хореографы России в 90-е годы XX века, записывалось по 500-700 человек (данные Руслана Барчо). Репетиции проводились по субботам и воскресным дням по 6-8 часов кряду. Музыканты-непрофессионалы (ингуши, осетины, кабардинцы, абхазы и др.) с видео или аудиокассет копировали музыкальные композиции российских танцевальных коллективов и «компановали» из этой музыки свои собственные номера. Таким образом, влияние черкесов России на танцевальную культуру диаспоры без преувеличения можно назвать колоссальным.

Можно ли говорить о встречном процессе – о проникновении танцев или танцевальных элементов черкесской диаспоры в культуру метрополии? Чтобы ответить на этот вопрос, надо признать, во-первых, что в диаспоре сложилась собственная оригинальная танцевальная культура, принципиально отличная от танцевальной культуры метрополии и, во-вторых, танцевальные культуры черкесов России и Турции не являются гомогенными [1, 2]. Если в культуре российских черкесов признанными являются три традиционные танцевальные системы – западноадыгская, восточноадыгская и причерноморская – то в культуре черкесской диаспоры Турции на сегодняшний день мы выявили две достаточно самостоятельных системы – танцевальная система центральной Анатолии (район города Кайсери и окрестных узун-яйлинских сел) и танцевальная система черкесов черноморского региона (Дюздже, Самсун). Нами не был исследован район турецкого Средиземного моря, где также компактно проживают черкесы. Возможно, в этом ареале сложилась своя собственная танцевальная система. Пока же будем говорить о двух традиционных системах черкесской диаспоры в Турции. Для узун-яйлинцев, состоящих преимущественно из кабардинцев, хатукайцев, абадзехов и абазов, центральным элементом танцевальной системы является кафа. Для причерноморских черкесов Турции – зафак. Узун-яйлинцы исполняют также танец «щещен», который, по их словам, они привезли с исторической родины. Многочисленные розыскные мероприятия, которые проводились М. М. Паштовой [3] и А. Н. Соколовой [13], привели нас к следующим выводам.

1. На исторической родине среди черкесов танец под названием «щещен» в советский период не зафиксирован. С этим утверждением не согласна Мадина Паштова, которая, ссылаясь на сведения З. Кардангушева, говорит об опыте использования термина «щещен» (чеченский) в связи с танцем «Исламей». Без конкретного указания

на информанта или информантов М. Паштова декларирует, что «В диаспоре народно-хореографический термин «шамиль», наряду с названием «кумук», упоминается как аналог щещена» [3]. Вопрос о неймологии адыгских танцев – также отдельная проблема. Известно, что одна и та же танцевальная мелодия в разных адыгских селениях может называться по-разному. Нам важно указать, что танец «щещен» с той конкретной пластикой, которая наблюдается в современной танцевальной практике у черкесов диаспоры Турции, в советское время не был описан или зафиксирован ни в одном письменном научном источнике, не упоминается и в фольклорных текстах.

2. Танец «щещен» более всего распространен в анклав Узун-Яйлы. Возможно, он был привезен представителями какой-то локальной группы, которая проживала на Кавказе в соседстве с чеченцами.

3. Самое упрощенное объяснение распространения танца в среде узун-яйлинцев связано с имитацией чеченского танца с целью оказания уважения чеченским гостям праздника или в качестве шуточного копирования танцевальной пластики соседнего народа, весьма отличной от пластики черкесских танцев.

4. Постепенно танец закрепился в локальной культуре узун-яйлинцев как особый «адыгский щещен». Танец мог закрепиться в системе как антипод величавой кафе, как знак более современной молодежной культуры.

5. Согласно изысканиям М. Паштовой, «щещен» в культуре черкесской диаспоры имел более «сниженный» по сравнению с аристократической кафой (зафаком) семиотический статус, представлялся танцем простолюдинов из-за своей монотонности и некоторой «примитивности» [3]. Тем не менее в последние годы «щещен» приобретает «привлекательность для всех возрастов и социальных прослоек черкесской диаспоры и постепенно выводит его на приоритетные позиции в народно-хореографическом репертуаре» [3].

6. Более того, нами были записаны несколько «легенд», в которых этнофоры пытались объяснить автохтонность танца и его пластики. М. Паштова утверждает, что «в самой Узун-Яйле, в фольклорном поле подобных легенд нет. Это выдумки философствующих городских ложноэтимологов». Однако приводимые далее «легенды» не есть выдумка каких-либо ученых или журналистов, а фиксация конкретных объяснений этнофоров, записанных в Турции.

7. Легенда первая. Название танца происходит от сложения двух слов: «шы» – конь, «ещен» – выводить. Поскольку в черкесском свадебном ритуале есть обряд привода лошади в дом или в танцевальный круг, постольку необычный ход на полную ступню в танце «щещен» объясняли имитацией лошадиной походки. Легенда вторая также связана с лошадыю. В прошлом якобы существовала традиция вводить лошадь в центр танцевального круга и дать ей возможность «потанцевать» под специальную мелодию «шыгъэудж» (мелодия, заставляющая плясать лошадь). Имитация танца

лошади, таким образом, составляет содержание танца «щещен». Легенда третья (записано Светланой Кушу в 2017 году в г. Конья от Я. Цей). Когда девушка достигала 15-летия, ее проверяли на готовность участвовать во взрослом танцевальном празднестве. «Экзамен» обычно проходил вдали от любопытных глаз, где-нибудь на опушке леса. Девушке давали в руки два котелка, наполненные молоком. Она должна была ходить на высоких пальцах по неровной местности, не проронив ни капли молока. Если «экзамен» был сдан на «отлично», молодого всадника отправляли в дом к девушке и тот «продавал» молоко ее матери. «Щэ» – по-адыгски означает «молоко», «ещэн» – «продавать». Когда всадник кричал «Щещэн!», мать понимала, что ее дочка «сдала экзамен» и с того момента ее будут приглашать на джегу. Женщина забирала молоко и одаривала счастливого вестника деньгами.

8. С середины 70-х годов XX века, когда черкесы Турции стали активно покидать селения, поступать учиться в университеты, оставаться жить в больших городах, танец «щещен» постепенно проник к черкесам турецкого причерноморья. Получив повсеместное распространение, он приобрел «благородные» черты, его танцевальная пластика стала сильно отличаться от чеченского прообраза.

9. Танец «щещен» попал на историческую родину благодаря профессиональному хореографу Амербию Кулову, который после турецких гастролей в 1993 году поставил на сцене танец под названием «Ожерелье танцев народов Кавказа», включив в него наблюдаемых в неформальной обстановке. В течение короткого времени танец в Адыгее со сцены «вышел» в народ под коротким названием «Ожерелье». Музыканту так и говорили «*Ожерельер къегъаӀу*» – «Ожерелье играй». Под мелодию «Ожерелья» в народе стали танцевать либо «щещен», либо «тляпэрыш». Таким образом, черкесы России «приняли» танец «щещен», включив его в устоявшуюся танцевальную систему как «танец турецких адыгов».

Таким образом, в метрополии и диаспоре сложились специфические танцевальные системы, весьма отличные друг от друга. Речь идет о музыкальных инструментах, местах и формах танцевальных действий, костюмах, танцевальных жанрах, кинесике и проч. Поразительно то, что, признавая существенную разницу этих систем, в каждой из сторон возник не просто любознательный интерес к культуре друг друга, но и актуализировалось желание практически осваивать танцы друг друга. Этот путь первоначально шел через профессиональную сцену, и хватило буквально одного десятилетия, чтобы танцы турецких адыгов стали исполнять на свадьбах и молодежных вечеринках в республиках Северного Кавказа.

В России танцы турецких адыгов стали обязательными в программах хореографического обучения в регионе, а в Турцию стали приглашать музыкантов-исполнителей, хореографов и балетмейстеров из России с целью обучения танцам российских адыгов. Однако в последние годы, когда число черкесских танцевальных коллективов в Турции стало заметно увеличиваться, а их руководителями становятся

бывшие танцоры, прошедшие обучение под руководством российских хореографов, установка на копирование танцев российских черкесов уступает место новой тенденции – поиску «собственного лица», воплощению на сцене характерных особенностей танцевальной культуры черкесов диаспоры.

Маркирование культуры через танцы носит зачастую демонстрационный характер, свидетельствующий о близости и «приятности» других, сопричастности с ними, разделении их ценностей, желании «приблизиться» и «погрузиться» в «другую» культуру. В ответ с любой стороны возникает аттракция (от лат. *tractio* «притягивание»), формирующая устойчивую привязанность, уважение и любовь к новому «другому». В то же время и в традиционной культуре, и в профессиональной существует коллективное бессознательное стремление к сохранению «самости», обретению собственного лица, маркированной узнаваемости. Конечно, непосвященным трудно будет отличить, например, западно-адыгский танец от кабардинского или осетинского. Однако на Северном Кавказе эти отличия принципиальны. И хотя универсальных элементов в танцевальных культурах народов Северного Кавказа немало и во многом культурные границы не столь однозначны и очевидны, идентификационные маркеры каждой танцевальной культуры наследуются и старательно оберегаются. В этом смысле наличие и осознание идентификационных маркеров танцевальной культуры восточных, западных адыгов и черкесов Турции представляется как некий культурный фонд, из которого черпается энергетическая и содержательная составляющая черкесских танцев, как ресурс естественных эволюционных процессов обновления их содержания, придания этому содержанию новых черт, соответствующих новому историческому времени. Именно поэтому, вероятно, танцы восточных адыгов или танцы черкесов Турции так и не превращаются в танцы западных адыгов, а только обогащают их и расширяют их танцевальную систему в целом.

Повсеместно в Турции в танцевальных коллективах стали играть мелодии черкесов России, петь песни российских композиторов-черкесов, далеко не всегда понимая, чьи песни и на чьи слова они поют. Черкесскую музыку России представители диаспоры воспринимают как народную, а непривычные или незнакомые слова в песне заменяют на более им привычные, обращаясь с мелодией и текстом как с фольклорными источниками.

Открытие границ между Россией и Турцией включало ожидание переселения части черкесов из Турцию в Адыгею и Кабардино-Балкарию, что могло иметь определенные социальные риски. За переезд ратовали и лидеры черкесских общественных организаций в Турции. Однако ожидания одних и опасения других не оправдались, так как уровень развития экономики и культуры на Северном Кавказе был на порядок ниже того уровня, в котором существовали черкесы Турции. Многие потенциальные переселенцы и студенты, в том числе, возвращались в Турцию, получая там стабильную работу с высокой зарплатой.

При этом маленькая Адыгея была и остается для черкесов Турции культурным донором. Из Республики Адыгея в общественные черкесские организации Турции отправлялись яркие учебники по изучению адыгского языка. Государственный ансамбль песни «Исламей» и Государственный академический ансамбль народного танца «Нальмэс» практически ежегодно гастролировали по многочисленным городам Турецкой Республики, в турецких университетах черкесский язык стали преподавать специалисты из Майкопа, музыканты и хореографы из Адыгеи и Кабардино-Балкарии по несколько лет вели занятия по хореографии в общественных организациях Хасэ. Заимствованные из метрополии пластика, музыкальные инструменты (пхачичи – трещотки), мелодии, песни, художественные образы – все это принималось в черкесской среде Турции как искусство «высшей пробы» и осваивалось настолько, насколько было возможно в условиях устной традиции. Мелодии разучивались на слух, песни скачивались из Интернета. Музыкальная продукция импортировалась и импортируется во все страны, где проживают черкесы, со скоростью телекоммуникаций. После каждого концерта популярными в черкесском мире становились новые песни-хиты и новые танцы. Один раз в два года в Адыгее стали проводиться Международные фестивали черкесской культуры [10].

Тем не менее культурные взаимодействия между черкесами метрополии и диаспоры нельзя назвать всеобщими. Конечно, существуют объективные причины отсутствия активных контактов между черкесами Турции и России. Они чаще всего лежат в сфере финансирования тех или иных проектов, отсутствия свободных денег у граждан, желающих иметь такие контакты, частично – в отсутствии знания родного языка у черкесской молодежи Турции и незнания иностранных языков у молодежи России. Однако свободный доступ в Интернет, наличие активно обновляемых черкесских интернет-порталов, многочисленные фестивали позволяют регулярно взаимодействовать черкесам Турции и России. Общая прародина, единое культурное ядро, наличие в пассиве опоры на нартский эпос, глубоко укоренившиеся традиции чести и долга, почитания старших и т.п. позволяют обмениваться и заимствовать художественные образы, соответствующие ценностям автохтонной культуры. Культурные диффузии между черкесами метрополии и диаспоры оказались очевиднее, прозрачнее и обширнее, чем диффузии между черкесами и иными этносами в их странах проживания.

Российские адыги и адыги Турции объединены памятью Кавказской войны, но в отношении танцевальной культуры они находятся в «параллельных» сообществах памяти. Нередко то, что ценят и о чем помнят потомки мухаджиров, не имеет отношения к исторической родине, а связано с определенными мифами, обусловленными разными причинами, в том числе иными местами проживания на территории Османской империи, после распада которой случались следующие переселения. Это касается, например, самовара. В каждом черкесском доме в Турции

мы видели самовар, стоящий на почетном месте в гостиной. В коллективной памяти черкесов Турции самовар их предки привезли с исторической родины, и он никак не связывается с русскими, а воспринимается как истинно адыгская историческая вещь. Более того, мастерицы декоративно-прикладного искусства запечатлевают самовар в циновках – особых ковриках из по-разному окрашенного рогоза. В практиках конструирования черкесской идентичности такие циновки играют не последнюю роль. Аналогично отношение адыгов Турции к гармонике кнопочного типа *Hohner*. По их представлениям, такую гармонику они привезли с исторической родины, хотя на самом деле в России, на Кавказе, со второй половины XIX в. распространялись гармоники рояльного типа с одинаковыми звуками на сжим и разжим (в основном гармоники вятского типа). Скорее всего, гармоники фирмы *Hohner* с разными звуками на сжим и разжим появились у черкесов в результате сухопутного переселения через Европу [7].

Таким образом, исследование культурных диффузий черкесов Турции и России подтверждает идеи современных ученых о взаимодействии эволюционных и диффузионных процессов в культуре [14, 15]. Потенциальные возможности, заложенные в культуре, выраженные так называемым «культурным кодом», при соприкосновении и взаимодействии с культурой диаспоры / метрополии получают мощный стимул развития. При этом в каждом субъекте взаимодействия закрепляется то, что «генетически» ему присуще, что одобряемо социумом и не противоречит традиционным ценностям. Все культурные диффузии можно классифицировать как стихийные и нестихийные (управляемые). Первые возникают на платформе различных социальных сетей, где появляются отдельные диалоги и даже полилоги на актуальные культурные темы. Вторые (управляемые) культурные диффузии инспирируются общественными организациями и властью и заключаются в организации различного рода регулярных мероприятий (фестивалей, конкурсов, конференций и т.п.), имеющих конкретные цели и задачи. По другому основанию культурные диффузии можно разделить на деструктивные и конструктивные. Как правило, деструктивные достаточно быстро преодолеваются в традиционном обществе, хотя случаются и обратные примеры. Между черкесами метрополии и диаспоры гораздо ярче проявляются диффузии конструктивного типа. Достаточно указать на заимствование черкесами метрополии танцев черкесской диаспоры, изменившее структуру всей традиционной танцевальной системы. Диалог между черкесами Турции и России актуализировал внутренние потребности культуры, стал катализатором творческой активности, выдвинул целое поколение активно взаимодействующей молодежи, созидающей на благо объединенного народа.

Выводы

Феномен этнической разделенности является сложным объектом изучения и в теории, и на практике. Выбранный нами исследовательский подход, связанный с поиском точек соприкосновения в художественной сфере, не имеет устоявшейся

методологии и определенного категориального инструментария. В силу этого выполненное исследование носит скорее прикладной характер, хотя в процессе работы сформировались и отдельные теоретические положения. Это касается прежде всего обоснования понятия «этническое искусство» и представления того, как работают механизмы культурных проникновений в сложившиеся системы разделенного этноса.

Констатация того, что у разделенного этноса существует естественное стремление к воссоединению друг с другом, на практике выглядит не столь категорично. Это стремление коррелирует с экономическими и политическими условиями существования разделенных частей этноса, и в случае с черкесами метрополии и диаспоры ограничивается культурными контактами, где культура метрополии зачастую выступает донором для диаспорного большинства Турции. Практическая целесообразность культурных контактов у черкесов метрополии и диаспоры зиждется на разных основаниях. Анализ функциональных связей между частями разделенного этноса показывает, что для черкесов диаспоры контакты с кавказскими соплеменниками являются питательной средой для сохранения языка, приобщения к профессиональной культуре, продвижения различных видов искусства – музыкального, театрального, хореографического. Для черкесов метрополии культура и фольклор черкесов диаспоры – это ресурс обновления художественной культуры во всех ее видах и жанрах.

Художественные каналы взаимодействий между разделенным этносом, вероятно, самый верный и правильный путь установления доброжелательных и взаиможеланных контактов. В этом случае срабатывает так называемая «генетическая память», закрепляющая этническую идентичность, позволяющая чувствовать единение духа, коллективную защищенность, общее прошлое, общую историю и общих предков [12, 19].

Постоянное увеличение числа черкесских сайтов и их значительная роль для черкесских сообществ, разбросанных по 50-и странам мира, позволило ученым говорить о цифровой Черкесии, т.е. о своеобразном виртуальном «государстве-сообществе», внутри которого происходит активное взаимодействие цифровых сограждан [19]. Используя это пространство, можно распространять и результаты проведенного исследования.

Мировые аналоги проекта единичны и распространяются по подписке. Речь идет о стотомном справочном издании «Художники мира всех времён и народов (Allgemeines Künstlerlexikon (AKL): Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Этот проект был запущен в 1969 году издательством E.A. Seemann Verlag (Лейпциг). Он был задуман как грандиозное справочное издание, содержащее точные биографические и библиографические данные о живописцах, скульпторах, графиках, архитекторах, фотографах и других деятелях прикладных искусств со времён античности до

настоящего времени. С 1991 года проект перешел под патронаж издательства K. G. Saur Verlag (Мюнхен), а начиная с 2006 года, очередные тома этого издания выпускает издательская группа Walter de Gruyter. Предполагалось выпустить более 100 томов. Около 6000 статей каждого тома содержат информацию о более чем 500 тысячах художников. Для каждого тома собрано около 1500 биографий художников. После каждых десяти томов издается указатель по странам и творческим профессиям. Печатное издание планировалось завершить в 2022 году. В библиотеках России мы не обнаружили полного комплекта «Всемирной энциклопедии художников». Известна структура научных статей «Всемирной энциклопедии». Каждая статья содержит:

- имя и все известные альтернативные формы имени. Псевдонимы, девичьи фамилии или ранее ошибочно присвоенные имена расшифровываются и вставляются ссылки на основную запись;

- биографические данные с трудовой и творческой характеристикой;

- информация о влиянии художника на соответствующую культурную среду;

- подборка выставок;

- подробные ссылки на собственные свидетельства и сочинения художника;

- исчерпывающая библиография;

- записи в других справочных изданиях, неопубликованных исходных материалах и каталогах.

В открытом доступе информации о содержании выпущенных томов нет, поэтому сведения о включении данных о черкесских художниках во «Всемирную энциклопедию» нам не доступны.

На платформе *artcyclopedia.ru* размещена «Энциклопедия русской живописи», в которой даны сведения о 898-и художниках и 22312-и картинах. Приводится краткая биография художника, к ней приложено несколько иллюстраций (от одной до тридцати) без подробных паспортных данных объекта. Каждая иллюстрация раскрывается в общем и увеличенном вариантах. В реестре электронного банка данных нет упоминания ни об одном черкесском художнике.

Таким образом, созданная участниками научной группы «Энциклопедия черкесских художников» является уникальным справочным научным продуктом. Результаты проведенного исследования могут стать своеобразным трамплином для изучения взаимодействий других разделенных народов.

Важнейшие результаты проекта

Важнейшими результатами проекта стали:

1. Создание электронной Энциклопедии черкесов-художников Турции и России, включающей информацию о 136 художниках и 1500 иллюстраций их творчества.

2. Операционализация понятия «этническое искусство». «Этническое искусство» – это соединение нескольких составляющих в точке приложения отдельной картины или конкретного живописного корпуса. Этими составляющими являются:

- представления и идеи художников, воплощенные в цвете и форме;
- адекватная оценка представлений и идей художников со стороны критики и принимающего сообщества;
- признание художественной ценности созданных художниками продуктов;
- поддержка обществом и государством художественной деятельности автора / авторов через организацию выставок, создание каталогов и проч.;
- поддержка профессиональным сообществом результатов художественной деятельности автора / авторов;
- общественное согласие и признание представительства автора / авторов от его (общественного) лица, от лица народа и / или государства.

3. Выявление общего и локального в творчестве художников-черкесов Турции и России. Художники-черкесы двух стран в основном не знакомы друг с другом, не знают работ друг друга, и это дало повод выявить «этнический код» их художественных работ, не затронутых «внешними воздействиями».

4. Выявление характерных черт танцевальных систем черкесов метрополии и диаспоры и механизмов их взаимодействия.

В метрополии и диаспоре сложились специфические танцевальные системы, весьма отличные друг от друга. Признавая существенную разницу этих систем, в каждой из сторон возник не просто любознательный интерес к культуре друг друга, но и актуализировалось желание практически осваивать танцы друг друга.

В России танцы турецких адыгов стали обязательными в программах хореографического обучения в регионе, а в Турцию стали приглашать музыкантов-исполнителей, хореографов и балетмейстеров из России с целью обучения танцам российских адыгов. Однако в последние годы, когда число черкесских танцевальных коллективов в Турции стало заметно увеличиваться, а их руководителями стали бывшие танцоры, прошедшие обучение под руководством российских хореографов, установка на копирование танцев российских черкесов уступает место новой тенденции – поиску «собственного лица», воплощению на сцене характерных особенностей танцевальной культуры черкесов диаспоры.

5. Выявление музыкальной культуры черкесов России в качестве культурного донора для многомиллионной черкесской диаспоры Турции.

6. Подтверждена идея о взаимодействии эволюционных и диффузионных процессов в культуре. Потенциальные возможности, заложенные в культуре, выраженные так называемым «культурным кодом», при соприкосновении и взаимодействии с культурой диаспоры / метрополии получают мощный стимул

развития. При этом в каждом субъекте взаимодействия закрепляется то, что «генетически» ему присуще, что одобряемо социумом и не противоречит традиционным ценностям. Диалог между черкесами Турции и России актуализировал внутренние потребности культуры, стал катализатором творческой активности, выдвинул целое поколение активно взаимодействующей молодежи, созидающей на благо объединенного народа.

7. Выявлена практическая целесообразность культурных контактов у черкесов метрополии и диаспоры. Анализ функциональных связей между частями разделенного этноса показывает, что для черкесов диаспоры контакты с кавказскими соплеменниками являются питательной средой для сохранения языка, приобщения к профессиональной культуре, продвижения различных видов искусства – музыкального, театрального, хореографического. Для черкесов метрополии культура и фольклор черкесов диаспоры – это ресурс обновления художественной культуры во всех ее видах и жанрах.

8. Верифицировано, что художественные каналы взаимодействий между разделенным этносом являются самым верным и правильным направлением установления доброжелательных и взаиможеланных контактов. В этом случае срабатывает так называемая «генетическая память», закрепляющая этническую идентичность, позволяющая чувствовать единение духа, коллективную защищенность, общее прошлое, общую историю и общих предков.

9. Подтверждено существование «ICircassia» - Интернет-Черкесии (термин Ларса Хасена), в пространстве которого существуют визуальные, вербальные и интерактивные тексты. Созданная в рамках проекта «Энциклопедия художников-черкесов» является самым ярким выражением единой цифровой Черкесии.

Примечания:

1. Паштова М. М. К проблеме описания локальных фольклорных традиций // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. Майкоп, 2011. Вып. 2. С. 29–35.
2. Паштова М. М. К проблеме описания локальных фольклорных традиций: черкесы Узун-Яйлы (Турция) // Вопросы кавказской филологии и истории: материалы региональной научной конференции «Творческое наследие Али Шогенцукова: теоретические аспекты изучения». К 110-летию А. А. Шогенцукова, 17 декабря 2010 г., КБИГИ. Нальчик, 2011. Вып. 8. С. 113–123.
3. Паштова М. М. Танец в локальной традиции черкесов Анатолии: идентификация жанра и социальные функции // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. Элиста, 2016. – № 1 (23). С. 114–120.
4. Прохоров С. А. Этнические и географические истоки живописи и порождающие национальное своеобразие художественных школ // Мир науки, культуры, образования. № 4 (35) 2012. С. 34–37.
5. Российская идентичность на Северном Кавказе / З. Жаде, Е. Куква, С. Ляшева, А. Шадже; под общ. ред. А.Ю. Шадже. – М.: Социально-гуманитарные знания; Майкоп: ООО «Качество», 2010 – 248 с.

-
6. Санакоев И. Б. Разделенные народы: к вопросу об определении природы феномена // Государственное информационное агентство "Рес". Республика Южная Осетия. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://cominf.org/node/1166517038> (дата обращения 06.01.2023).
 7. Соколова А. Н. Гармоника адыгской диаспоры // Россия и Черкессия. Вторая половина XVIII-XIX вв. Майкоп: Меоты, 1995. С. 284-294.
 8. Соколова А. Н. Содержание понятия «этническая живопись»: к постановке проблемы // Культура и искусство, 2021. № 9. С.1-17. DOI: 10.7256/2454-0625.2021.9.36273 URL: https://e-notabene.ru/pki/article_36273.html
 9. Соколова А. Н. Искусствоведческая и общественная оценка творчества черкесов-художников Адыгеи и Турции // Мир глазами черкесских художников. Выпуск 2. Материалы научно-практической конференции. 18 декабря 2021 г. г. Майкоп. Составитель и гл. ред. А.Н. Соколова. Майкоп, 2021. С. 8-20. Режим доступа: <https://201824.selcdn.ru/elit-153/pdf/9785604763216.pdf>
 10. Соколова А. Н. Международный фестиваль адыгской (черкесской) культуры в социокультурном контексте // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия Филология и искусствоведение. Майкоп, 2021. № 3. С. 170-178. DOI: 10.53598/2410-3489-2021-3-282-170-177
 11. Соколова А. Н. Традиционный танец в свете памяти инпатриантов и диаспоры (на примере черкесов Турции и Косово) // Tempus et Memoria. 2021. Т. 2, № 2. С. 35–44. <https://doi.org/10.15826/tetm.2021.2.011>.
 12. Соколова А. Н., Чундышко Н. А. К проблеме происхождения и изучения танца «щэщэн» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2009. С. 250-253.
 13. Сыровежкин А. А. Культурная диффузия как фактор эволюции социума // Гуманитарные исследования, 2019. № 4 (25). С. 44-47.
 14. Уайт Л. Избранное: Эволюция культуры / Пер. с англ. – М.: РОСС ЭН, 2004. – 1064 с
 15. Цибенко В. В. Микро-и макронациональная идентичность черкесской (кавказской) диаспоры Турции // Вестник науки АРИГИ. N12 (36), июль-сентябрь 2017 г. Майкоп, 2017. С. 196-201
 16. Leoussi Athena S. The ethno-cultural roots of national art // Nations and Nationalism 10 (1/2), 2004. P 143–159.
 17. Lowie R. H. Primitive Society. N. Y. : Boni & Liveright, 1920. – 463 p.
 18. Hansen L. F. iCircassia. Digital capitalism and New Transnational Identities // Journal of Caucasian Studies (JOCAS). 2015. September. Vol. 1. № .1. P.1-32.

Ф. Х. Сулейманова

**ЯЗЫКОВОЙ КОД КАК НОСИТЕЛЬ СОДЕРЖАНИЯ КУЛЬТУРЫ
(НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
КАБАРДИНО-БАЛКАРСКОЙ РЕСПУБЛИКИ)**

Аннотация: Отличительной чертой представителей современного изобразительного искусства Кабардино-Балкарии является интерес к языковому коду своего народа как носителю содержания культуры, который в значительной степени повлиял на изучение художественной картины мира как явления, неразрывно связанного с человеком. Методологической основой исследования является философско-культурологический и искусствоведческий подход, позволяющие наиболее полно рассмотреть ключевые вопросы, связанные с исследованием взаимоотношений человека и объективной реальности в контексте взаимосвязи художественной и языковой картины мира.

Ключевые слова: языковой код, художественная картина мира, Руслан Цримов, эпос «Нарты», перформанс.

Благодарности: работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект 20-012-0065 «Культурные диффузии черкесов Турции и России: искусствоведческий и социокультурный анализ».

F. Kh. Suleimanova

**LANGUAGE CODE AS A CARRIER OF CULTURAL CONTENT
(BY THE EXAMPLE OF MODERN ART
OF THE KABARDINO-BALKARIAN REPUBLIC)**

Abstract: A distinctive feature of the representatives of the contemporary fine arts of Kabardino-Balkaria is their interest in the language code of their people as a carrier of the content of culture, which to a large extent influenced the study of the artistic picture of the world as a phenomenon inextricably linked with man. The methodological basis of the study is the philosophical, cultural and art history approach, which allows to most fully consider the key issues related to the study of the relationship between man and objective reality in the context of the relationship between the artistic and linguistic worldview. The author comes to the conclusion that the artistic picture of the world, which is formed under the influence of language, is not a self-contained structure, but a part of the general picture of the world, and its components are the objective and subjective elements of the consciousness of man and mankind.

Keywords: language code, artistic picture of the world, Ruslan Tsrinov, epic Narts, performance.

Thanks: The work was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research. Project 20-012-0065 "Cultural Diffusion of the Circassians of Turkey and Russia: art history and sociocultural analysis".

Каждый язык обладает собственной картиной мира, присущим ему космосом понятий и мыслительных форм. Язык, не будучи, свободным продуктом конкретного человека, а принадлежа всей нации, выступает в качестве внутренней детерминанты

Мир глазами черкесских художников. Выпуск III.

самосознания этноса, уникальным путем познания мира, которым следует владеющее данным языком языковое общество, поскольку именно в языке «смешиваются, очищаются и преобразуются способы представления всех возрастов, полов, сословий, различий в характерах и интеллекте одного и того же этноса, а затем, вследствие перехода слов и языков, – различных наций и, наконец, в ходе все более тесных контактов, – всего рода человеческого» [1, с. 18].

Впервые об особом языковом мировидении в начале XIX века высказался Вильгельм фон Гумбольдт. Особая заслуга Гумбольдта состоит в том, что именно он отметил, что «каждый язык в неразрывном единстве с сознанием создает субъективный образ объективного мира. Специфика национального мировидения обнаруживается в характере, содержании и форме языка» [2, с. 47].

По мнению Гумбольдта, язык является частью национальной идентичности: «Язык всеми тончайшими нитями своих корней сросся с силой национального духа, и чем сильнее воздействие духа на язык, тем закономерней и богаче развитие последнего, – пишет Гумбольдт в своем последнем труде, – язык не просто внешнее средство общения людей, поддержания общественных связей, но заложен в самой природе человека и необходим для развития его духовных сил и формирования мировоззрения» [2, с. 45–48].

Взаимоотношения языка и культуры привлекали значительное внимание отечественной и зарубежной науки и рассматривались в качестве предмета изучения в трудах многих ученых, которые использовали исследовательские методы и подходы различных теоретических дисциплин (Ф. Боас, Б. Уорф, Н. Хомский, Дж. Лакофф, Н. И. Толстой, Д. С. Лихачев, М. М. Бахтин, С. Г. Тер-Минасова, В.В. Виноградов и др.). Одни считают, что «язык относится к культуре как часть к целому, другие – что язык лишь форма выражения культуры, третьи – что язык не является ни формой, ни элементом культуры» [3, с. 5].

Современные художники Кабардино-Балкарии – Руслан Цримов, Эдуард Мазло, Руслан Мазло, Милана Халилова и др.) свое понимание изобразительности искусства отражают через знаково-символическую обусловленность, которую черпают в языковом коде своего народа, так как он, по их мнению, обладает следующими характеристиками:

- 1) самодостаточностью для производства, трансляции и сохранения человеческой культуры;
- 2) открытостью к изменениям;
- 3) универсальностью.

В 2019 году в Нальчике вышла книга Руслана Цримова «Нартхэр», которую смело можно назвать «феноменом адыгской культуры» [4]. Это издание с авторским переложением сказаний адыгского эпоса «Нарты», авторскими иллюстрациями и

художественными ассоциациями. Руслан Цримов даже внес изменения в кабардинскую письменность (начиная с самого заглавия книги), заменив некоторые кириллические знаки на латинские, которые, на его взгляд, лучше передают фонетическое многообразие языка.



Книга Р. Н. Цримова «Нартхэр»

Даже дизайн книги в исполнении Миланы Халиловой выполнен так, что читатель ощущает себя в пространстве, которое находится в непрерывном движении. Оно не имеет ни начала, ни конца, изображение одного листа последовательно перетекает в другой, а текст просит новых интерпретаций и требует свободы в обращении с собой.

«Движение по кругу не для художника, – говорит мастер, – нужно уметь освободиться от накопленного». Это и является «признаком эволюции, которая неизменно должна присутствовать в течение жизни человека, без которого его дальнейший рост будет невозможен, где кризис является началом нового», – отмечает искусствовед Мария Вяжевич [5]. А если эпос и язык живой, то и народ, ему принадлежащий, полон духовных и интеллектуальных сил.

Автор не один год работал над книгой. О том, что побудило автора обратиться к эпосу «Нарты», он рассказал в авторском фильме Лины Цримовой «*Уафэр щымыджэ-мыцлэу щыльэр щызэнлцлагъацлэм/ Before the sky came to light*»: «Когда жизнь целого народа меняется разом, и ты не можешь понять, что это за изменения, помыслить, обозначить произошедшее, когда ты не в силах сделать это, слово, которым бы ты обозначил произошедшее, сама эта вещь остается без обозначения, и ты не знаешь, что и сказать, что поделать, а жизнь продолжается, ты оказываешься в темноте.

Из темноты незнания вышло Слово и осветило ее. Словом этим был Эпос. Он появляется и отвечает за то, что было разрушено и за то, что за этим последует. Для

меня Нартский эпос делает народ народом, представляет мысль народа, сопровождает его сквозь века, представляет основу народа, образ мыслей народа, ядро образа жизни целого народа. Только через Эпос можно было все это рефлексировать. Но только тогда, когда я погрузился в язык Эпоса, в сам текст Эпоса, я нащупал Путь, Видение, когда взглянул на Эпос через призму черкесского языка» [6].

Достаточно полистать книгу, чтобы понять, что это авторский замысел – за его видимой частью есть целый мир, о многообразии которого мы можем только догадываться.

Конечно, сразу же нашлись поклонники подхода художника к эпосу и противники. Слышались высказывания о том, что текст трогать нельзя, вторгаться в него со своим индивидуальным видением тоже, иллюстрации не соответствуют нартскому и эпическому духу.

Одна из ярких и убедительных рецензий на проект – статья Марины Битоковой «Нарты: Интерпритация», написана противникам Цримова. Она отметила, что такое «непонимание, скорее всего, связано с инерцией современного восприятия, эпос канонизировали, хотя в давние времена каждый джегуако мог по-своему его интерпретировать» [4]. Далее она пишет, что Цримов – безусловный наследник сказителей-джегуако: «... В каждую эпоху народ переосмыслял себя и видел по-новому, в соответствии с этим менялись и нартские песни – что-то в них добавлялось, что-то уходило, но его основа и его язык сохранились. Заслуга эта принадлежит сказителям. Эта книга должна восприниматься как взгляд сегодняшнего джегуако...» [4].

Статьи, в том числе и научные, на тему книги «Нартхэр», будут появляться еще не один год, потому что как бы каждый из нас ни относился к этому труду, совершенно очевидно, что и в нартоведении, и в фольклористике это значительное явления. И, прежде всего, потому, что факт прикосновения современного автора к тексту (укоренившемуся в массовом сознании в качестве священного и неприкасаемого) означает то, что эпос жив.

В сентябре 2020 года Руслан Цримов на территории заброшенного кинотеатра «Победа» провел выставку-перформанс «Черкесский язык и трансформация квадрата Малевича».

Название выставки отражает концепцию проекта, раскрывает цели и задачи, которые ставит перед собой художник. Он убежден, что существование человека есть постоянная транс-грессия, транс-восхождение, транс-существование, и он искренне осознает, что вместе с «Черным квадратом» Казимира Малевича закончилась эпоха художественных образов в живописи, началась эра трансформации.

Связь с кинотеатром «Победа» понятна. Впервые изображение «черного квадрата» появилось в декорациях, выполненных Казимиром Малевичем к опере М. В. Матюшина «Победа над солнцем». Вместо солнечного круга он изобразил черный

супрематический квадрат. Сам Михаил Матюшин так описывал идею постановки: «Опера имеет глубокое внутреннее содержание, издеваясь над старым романтизмом и пустословием вся Победа над Солнцем есть победа над старым привычным понятием о солнце как о красоте» [8].

«Черный квадрат» в свое время стал пророческим квантом культурного кода и штрих-линий нашего прошлого, а за выверенным супрематическим набором из белых и черных равнозначных элементов скрывалась знакомая нам реальность. Казимир Малевич сам признался, что ни разу ему больше не удалось передать этой энергетики, будто смотришь в бездну. Это было излучение формы, это был новый художественный алфавит.

Трансформацию знака Цримовым в современном мире можно назвать не «Победой над...», а «Победой солнца». Он представил серию картин, посвященных адыгскому языку как знаковой системе, и включавших в себя элементы черкесской архаичной символики и орнаментализма.

Работы художника – это отсечение всего лишнего от изображения и уход от изобразительного мышления к знаковому, что способствует пониманию или познанию того, что можно назвать космическим возбуждением, то есть неким импульсом, являющимся началом всего.

Просканировав расположенный возле каждой картины QR-код, можно было попасть на сайт художника tsryum.ru, где была представлена большая часть кабардино-черкесского алфавита и русские местоимения «ты, мы, вы». А после – осуществлялся переход к адыгским словам и фразовым сочетаниям, которые начинаются с этих букв. Это позволило зрителям погрузиться в ассоциативно-умозрительный мир автора.



На выставке-перформансе
«Черкесский язык и трансформация квадрата Малевича»
Р. Н. Цримова в кинотеатре «Победа»

Звуковое сопровождение экспозиции, основанное на традиционной черкесской музыке, подготовили известные музыканты-фольклористы Бибарс Аппеш и Башир Хацук. Как в свое время в опере «Победа над солнцем», где органично слились в одно

Мир глазами черкесских художников. Выпуск III.

целое литература, музыка и изобразительное искусство, так и в Нальчике созрела художественная среда, которая объединяет сразу несколько сфер. Черкесский язык проникает во все сферы жизни – быт, официальную культуру и, наконец, в то, что можно без иронии назвать современным искусством.

Художник, используя языковой код своего народа, сообщает нам что-то неизменное, которое «является для зрителя своеобразным ключом к вечности – сфере, которая является началом и концом всего, что нас окружает, включая и самого человека» [9]. По данному вопросу А. Д. Шмелев пишет, что «с одной стороны, в языке находят отражение те черты внеязыковой действительности, которые представляются релевантными для носителей культуры; с другой стороны, овладевая языком, носитель языка начинает видеть мир под углом зрения, подсказанным его родным языком, и сживается с концептуализацией мира, характерной для соответствующей культуры. В этом смысле слова, заключающие в себе лингвоспецифичные концепты, одновременно «отражают» и «формируют» образ мышления носителей языка» [10, с. 12].

Через три года после издания книги, летом 2022 года, Руслан Цримов представил еще один перформанс, который прошел недалеко от села Кахун, в почти сакральном месте: с двух сторон на происходящее действие взирали Эльбрус и Казбек. Более двухсот человек стали участниками перформанса.



Р. Н. Цримов читает эпос «Нарты» на выставке-перформансе «Нарты», 2022 г., Кабардино-Балкарская республика, село Кахун

В основе происходящего представления – чтение и пение отрывков из книги Руслана Цримова «Нартхэр» под звуки виолончели. С рассветом, когда первые лучи солнца коснулись земли, стали проступать очертания картин мастера, которые до этого были скрыты в темноте. И все это – под звуки старинных адыгских напевов. Художник представил в природном пространстве около семидесяти работ, которые, плавно раскачиваясь в воздухе, втягивали зрителей в свои ритмы и в свой удивительный мир.



На выставке-перформансе «Нарты» Руслана Цримова, 2022 г., Кабардино-Балкарская республика, село Кахун

Таким образом, художник через визуальные образы, текст, слово и звук исследует и переосмысляет суть, смысл и форму эпических сказаний. Он словно взял и окунул зрителей в истоки своего народа. Это удивляет, вдохновляет и побуждает, дает возможность каждому присутствующему стать причастным к глыбе, называемой эпосом «Нарты». Участникам перформанса приходит озарение не только всего сущего на земле, но и души, сердца, проникновение в сознание сути того, что хотел сказать автор.

Почему же именно через перформанс, современный вид искусства, Руслан Цримов переосмысляет эпос «Нарты»?

Перформанс, как художественная и ментально-телесная практика, существует на «границе между искусством и действительностью, демонстрирует телесные и вербальные коды в коммуникативном пространстве современной культуры, способствует ее самоидентификации, расширяет поле деятельности, мышление и восприятие человека» [11]. Поэтому, для Руслана Цримова, перформанс - это возможность создания такой ситуации, в которой через черкесский язык заговорила бы сама действительность.

Перформанс – это непрерывное движение, в процессе которого транслируется поток обратной связи на то, что происходит с миром черкесов, с Эпосом, да и самим черкесским языком.

Мир глазами черкесских художников. Выпуск III.

Да, возможно, это игра, спектакль. Но это игра в столетия и цивилизации. «Она облагораживает, моментально создает иллюзию сверхмудрости, сверхзнания и сверхсилы. Так архаическое встречается с суперсовременным. Встречается, чтобы быть убедительнее» [7, с. 3].

Язык эпоса развивался тысячелетиями от древних форм до современной лексики; отголоски прошлых эпох остались в архаичных текстах эпоса, они содержатся в его архетипах, отражая путь эволюции национального художественного сознания от мифотворчества до героико-эпической песни и сказания. Задача современных художников – проникнуть в эту тайну веков посредством взаимодействия языковой и художественной картины мира. Языковой компонент рассматривается ими как ментально-концептуальное художественное осмысление реальности, а репрезентированная в произведениях искусства – как образно-концептуальная художественная реальность. Автор приходит к выводу о том, что художественная картина мира, которая формируется под воздействием языка – это не самодовлеющая структура, а часть общей картины мира, и ее составляющими выступают объективные и субъективные элементы сознания человека и человечества.

Примечания:

1. Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества (1830–1835) // В. Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 2000. – 396 с.
2. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. – 450 с.
3. Лабутина И. Г. Язык и символы культуры. Краснодар: КубГау, 2011. – 57 с.
4. Марина Битокова. Нарты: Интерпретация. Режим доступа: <https://marie-bitok.livejournal.com/146911.html>.
5. Вяжевич М. В. Выставка произведений Руслана Цримова в Российской академии художеств // Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.rah.ru/news/detail.php?ID=54887> (Дата обращения: 12.10.2022).
6. Фильм Лины Цримовой. Уафэр щымыджэ-мыпцлэу щлыльэр щызэпцлагъащлэм/ Before the sky came to light. Хронометраж фильма: 1:24:36. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=HsqAEFa9G0A> (Дата обращения: 11.12.2022).
7. Турчин В. Сквозь века и цивилизации // Слава Лен. Рецептуальный сериал в контексте постмодернизма. Нальчик: Издательский центр «Эль-фа», 2005. – 147 с.
8. Ракитин В. И., Сарабянов А. Д. Энциклопедия русского авангарда // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://rusavangard.ru/online/history/pobeda-nad-solntsem/> (дата обращения 08.10.2022).
9. Хайдеггер Мартин. Время картины мира // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://heidegger.rhga.ru/section/sochineniya/vremya-kartiny-mira.html> (Дата обращения: 12.10.2022).
10. Шмелев А. Д. Русская языковая модель мира: Материалы к словарю. М.: Языки славянской культуры, 2002. – 224 с.
11. Кривцова Ю.В. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-performansa-deystvie-deystvennost-i-deystvitelnost-sovremennogo-iskusstva> (Дата обращения: 11.12.2022 г.)

Хуако Л.А.

ИСКУССТВО КНИЖНОЙ ГРАФИКИ МУХАМЕДА КИПОВА

Аннотация: Рассматриваются художественные и технические особенности иллюстрирования книжных произведений художника из Кабардино-Балкарии, заслуженного деятеля культуры РФ Мухамеда Кипова. Творчество мастера, чье стремление уйти от общепринятых норм и канонов соцреализма, оказало заметное влияние на развитие книжной графики Кавказа рубежа XX-XXI веков. Свою задачу художник-иллюстратор видел не в буквальном изображении событий, описанных в книге, а в том, чтобы через осмысление целого и частного дать свое индивидуальное изобразительное пояснение произведению. Обращение к наследию Мухамеда Кипова позволит нам привлечь пристальное внимание к мастерам книги художников-черкесов и с благодарностью вспомнить всех тех, кто стоял у истоков становления отечественной адыгской книжной графики.

Ключевые слова: Мухамед Кипов, книжная графика, соцреализм, художественный язык, художник-иллюстратор.

Благодарности: работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект 20-012-0065 «Культурные диффузии черкесов Турции и России: искусствоведческий и социокультурный анализ».

Larisa A. Khuako

THE ART OF BOOK GRAPHICS BY MUKHAMED KIPOV

Abstract: The artistic and technical features of illustrating book works by the artist from Kabardino-Balkaria, Honored Worker of Culture of the Russian Federation Mukhamed Kipov are considered. The work of the master, whose desire to get away from the generally accepted norms and canons of socialist realism, had a significant impact on the development of book graphics in the Caucasus at the turn of the 20th and 21st centuries. The illustrator saw his task not in a literal depiction of the events described in the book, but in giving his own individual pictorial explanation to the work through understanding the whole and the particular in the text. Turning to the heritage of Mukhamed Kipov will allow us to draw close attention to the masters of the book of Circassian artists, and with gratitude to remember all those who stood at the origins of the formation of domestic Adyghe book graphics.

Keywords: Mukhamed Kipov, book graphics, socialist realism, artistic language, illustrator.

Thanks: The work was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research. Project 20-012-0065 "Cultural Diffusion of the Circassians of Turkey and Russia: art history and sociocultural analysis".

Мухамед Кипов - художник-новатор, один из первых смелых иллюстраторов, нарушивших правила соцреализма и создавших свой уникальный художественный язык, проявившийся в философском подходе и обобщениях, сложных технических средствах и виртуозном исполнении.

Его жизнь и творчество всегда вызывали интерес ученых, журналистов и общественности. Глубокий анализ его графических произведений проведен искусствоведом Жаупар Аппаевой. Она отмечает у Кипова строгую архитектурность, высокую культуру шрифта, умение наилучшим образом использовать материалы и возможности полиграфии. «Художник обладал тончайшим чувством стиля, - пишет она, - он был способен почувствовать неповторимую поэтику литературного произведения и передать ее на бумаге. Мастер умел безошибочно выбрать нужный модус, считая, что этот иллюстративный цикл лучше всего воплотить в том или ином ключе, в той или иной стилистике» [2, с. 4].

Мухамед Кипов родился 5 ноября 1942 года в селении Нижний Куркужин Кабардино-Балкарской автономной области. Тяга к рисованию у Мухамеда проявилась еще в детские годы. На него обратил внимание замечательный педагог и воспитатель многих будущих художников Кабардино-Балкарии Андрей Лукич Ткаченко. Он научил его азам живописи, умению видеть краски окружающей природы.

В 1965 году он уезжает в столицу и поступает в Московский полиграфический институт. Учился он у известного художника-графика профессора П. Т. Захарова. Окончив институт в 1971 году, Мухамед Кипов вернулся в Нальчик, работал в художественном фонде, был главным художником детских журналов «Нур» и «Нюр», избирался председателем правления Союза художников КБР (1988-1992). Как художник-монументалист он занимался оформлением зданий в Нальчике, Тырныаузе, Карагаче.

Немаловажное место в его творчестве занимала его деятельность в театре как художника-постановщика спектаклей. Последние годы жизни он работал главным художником Русского государственного драматического театра имени М. Горького. Его узнаваемый творческий почерк явственно проступает в спектаклях «Тыргатао» Б. Унижева, «Мещанин во дворянстве» Ж.Б. Мольера, «Ночь лунного затмения» М. Карима, «Иванов» А. Чехова.

Для творчества Кипова характерно внимательное отношение к натуре, стремление к наибольшей выразительности художественного образа. Эта его особенность наиболее ярко раскрылась в книжном иллюстрировании. Графические средства, которыми Кипов интерпретирует литературу, разнообразны. Он не был сторонником слишком вольной ее трактовки, но и не был склонен безукоснительно следовать за сюжетом. Достоверность событий, обстановки, костюмов не исключают в его работах остроты ассоциативного мышления, как правило, созвучного писательскому, но всегда индивидуального и современного.

Творчество Кипова пронизано активными гражданскими и эстетическими устремлениями. В его искусстве понятия человек-гражданин и художник, иногда противоречащие друг другу по своим намерениям и результатам, удивительно

совпадают. Он рожден художником-борцом, которому всегда суждено искать вдохновение в борьбе идей, мнений, противоречий. Его произведения, при всем их пафосе бескомпромиссного отношения художника к изображаемому явлению, исполнены богатства диалектики жизни, множества конкретных противоречий, которые породили данный образ, и требуют от зрителя того же духовного напряжения, которое заложено в произведении.

Примером такого иллюстрирования служат его великолепные рисунки к роману «Витязь в тигровой шкуре» (1982). Художник сумел проникнуться высоким духом гениальной поэмы. Особенную остроту этой композиции придает разное пластическое решение предметов, находящихся в одном пространстве и одной плоскости. Здесь Кипов становится в один ряд с такими выдающимися художниками, как Ладо Гудиашвили и Сергей Кобуладзе, которые ранее иллюстрировали знаменитый роман.

Его иллюстрации к «Витязю в тигровой шкуре» выполнены очень смело, с присущей графике пронзительностью исполнения. Начиная с обложки, художник разворачивает изобразительное действие как хороший режиссер действие спектакля. Пространственно-временная логика развития, многообразие сюжетного построения, зрелищность не отпускают зрителя и читателя ни на одну минуту. Один разворот неминуемо влечет за собой следующий.



**М. Т. Кипов. Иллюстрация к роману Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» /
Вступление к роману. «Я Руставели, от того и спел искусно песнь свою...»**

**Нальчик, 1982 г.
Тушь, перо, бумага**

Открываем первый лист. В правом верхнем углу и за горизонтом слева - тьма, по центру – свет. Герой расположен на светлом поле, в одной руке перо, в другой книга. День и ночь, добро и зло, белое и черное – можно думать, о чем угодно, и все будет в равной степени правомерно, все уместается в этих лаконичных образах, которые динамичны, но и в то же время кажутся как бы застывшими в вечности, здесь процесс формообразования становится предметом высокого искусства.

Незаурядный творческий и человеческий темперамент художника совпал здесь с буйной стихией поэмы. Содержание иллюстраций и системы оформления чрезвычайно емко и многопланово при всем их изобразительном лаконизме. Задача художника сродни задаче поэта: нужно найти такое слово или такой элемент изображения, которые вызывают в памяти целую картину или событие.

Иллюстрации в то же время органично связаны с текстом, и трудно понять, что в них преобладает – точное следование ему или воссоздание обстановки отвлеченного эмоционального фона, ассоциативно связанного с литературным произведением. Художник передает главный смысл текста. Как правило, в основу каждого листа положен определенный сюжет. Обращаясь к очередному разделу, не чувствуешь неожиданности перехода, настолько он подготовлен работой художника.



**М. Т. Кипов. Иллюстрация к роману Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» /
Отъезд Автандила на поиски витязя в тигровой шкуре
Нальчик, 1982 г.
Тушь, перо, бумага**

В иллюстрациях ясно чувствуется дух средневековой Грузии и в то же время нечто такое, что делает их вневременными. Как справедливо отмечает Ж. Аппаева, этот «иллюстративный цикл отличается большой выразительностью, повышенной суггестивной экспрессией художественных образов» [1, с. 4].



М. Т. Кипов. Иллюстрация к роману Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» /
Свадьба Таризла и Нестан-Дареджан
Нальчик, 1982 г.
Тушь, перо, бумага

О Кипове Мухамеде можно сказать как о хорошем музыканте: у него абсолютный слух. В это понятие, примененное к творчеству художника, войдут и сложная полифония его образов, и точность количественного соотношения иллюстраций с текстом, и безошибочный вкус.

В работе ему помогало неистощимое творческое воображение и абсолютная свобода. Как справедливо отметил министр культуры Кумыхов Мухадин: «Мухамед Кипов свободный и, можно сказать, неформальный во всех проявлениях своей мощной натуры, являл собой некое автономное противостояние злу и людским слабостям, порой выходящим за рамки нравственного канона. Кипов – это особая ипостась нашего художнического сообщества, свободный, без угодничества, порой своевольный до мальчишеского максимализма» [3, с. 4].

Обратившись к иллюстрированию романа, в частности такого сложного жанра, как романа в стихах, Кипов показал себя художником интеллектуального плана, глубоко и разносторонне осмысливающим содержание произведения. Заур Бгажноков и Мухамед Кипов стали соавторами художественного оформления романа в стихах Али Шогенцукова «Камбот и Ляца» (1975).



М. Т. Кипов, З. Х. Бгажноков

**Иллюстрация к роману в стихах Али Шогенцукова «Камбот и Ляца» /
«Влюблена в Камбота Ляца. Сокровенны их желанья»**

Нальчик, 1975 г.

Тушь, перо, бумага

Художники избрали для себя принцип соединения одновременных, но разнопространственных событий. Монтажный прием позволяет авторам легко и быстро донести до читателей-зрителей содержание романа в стихах. Пространство рисунков распадается на ряд пересекающихся планов. Мир шогенцуковских героев подвергается масштабным сдвигам.

Иллюстрации обогащены национальными аксессуарами и национальной орнаментикой, создающими декоративный эффект: «...ковровая декоративность в стиле модерн и миниатюристская плоскостность силуэтов фигур людей и лошадей сообщают гравюрам сказочно-эпический характер восточного монументального и

книжного искусства» [2, с. 11]. Игра светотени полна драматизма и очень динамична. Использование такого разнообразия художественных приемов, несомненно, обогатило образно-пластический язык иллюстраций.



М. Т. Кипов, З. Х. Бгажноков

Иллюстрация к роману в стихах Али Шогенцукова «Камбот и Ляца» /
«В лес бежать решила Ляца от судьбы своей суровой»

Нальчик, 1975 г.

Тушь, перо, бумага

Склонные к лаконизму цвета, к контрастным противопоставлениям, Мухамед и Заурбек создают иллюстрации, используя динамичный плотный штрих, который строит фигуры, лица людей, пейзажи. Художники обращают нас в прошлое преднамеренно, создавая подобным косвенным образом ощущение соприкосновения с давно ушедшим временем, погружения в него. В то же время штрих в их листах живой и разнообразный. Это один из приемов проникновения художников во время, описываемое в книге, и способов достижения цельности художественного ансамбля книги.

Говоря о том, что Кипов в процессе своего творчества никогда не ограничивался найденными приемами, как бы оригинальны, выразительны они не были, нельзя

забывать, что работа над иллюстрированием и оформлением книги велась художником комплексно. Иллюстрации Кипова даже вне текста, обладая своим собственным внутренним образным началом, могут быть самостоятельным графическим произведением [4, 21].

Мухамед Кипов прожил короткую, но яркую и счастливую творческую жизнь. В 2001 году Мухамеда Кипова не стало, его похоронили в селе Нижний Куркужин. Именем художника названа улица, на которой он родился и жил, в родном селе открыли художественную школу имени Мухамеда Кипова.

Мухамед Кипов – художник, философ, поэт, борец – он оставил яркую неординарную память. Творивший в годы так называемой «оттепели», принадлежа к поколению шестидесятников, художник оставил огромное художественное наследие, которое современникам следует профессионально осмыслить.

Его изобразительные тексты отличаются особой выразительностью художественного образа, экспрессивностью и динамичностью линий и пятен, художник присутствует во всем, что он изображает: его «Я», его темперамент. Не отражая текст зеркально, не поясняя его, он взаимодействует с автором по принципам подлинного сотворчества. Пластическая форма иллюстраций, характер штриха, соотношение белого и черного, пространственная глубина, рисунок линии – все это составляющее неповторимого и узнаваемого «киповского стиля».

Примечания:

1. Аппаева Ж. Линия – продолжение души: [к 70-летию художника М. Кипова] // Кабардино-Балкарская правда, 31 марта 2012. С.4.
2. Кат Т. М. Перо и кисть. Художественный альбом. Автор предисловия Н. Ловпаче. Майкоп: ГУРИПП «Адыгея». 2005. – 68 с.
3. Мотгаева С. Мощь таланта и сила духа Мухамеда Кипова // Кабардино-Балкарская правда, 12 февраля 2018. С. 4.
4. Мухамед Кипов. Станковая графика. Книжная графика. Художественный альбом. Автор предисловия М. Кипов. Нальчик. 2009. – 159 с.

Баркина У. В.

ТРАДИЦИИ И БЫТ АДЫГОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА НУРБИЯ ДИДИЧЕВА

Аннотация: Рассматривается тема воплощения бытовой культуры адыгов в произведениях живописи, графики, декоративно-прикладного искусства художника Нурбия Дидичева. Прослеживается связь художника с новаторскими тенденциями современного изобразительного искусства. Приводятся примеры влияния бытовой культуры адыгов на творчество художника, выбор сюжетов и композицию его произведений. Исследуются духовно-эстетические традиции адыгов, выработанные ими в течение столетий и актуальные по сей день для нравственного кодекса Адыгэ хабзэ.

Ключевые слова: Н. А. Дидичев, адыги, духовность, традиции, Адыгэ хабзэ, творчество.

Ulyana V. Barkina

TRADITIONS AND LIFE OF THE CIRCASSIANS IN THE WORK OF THE ARTIST NURBIY DIDICHEV

Abstract: The article examines the embodiment of the traditions and life of the Circassians in the works of painting, graphics, arts and crafts, created by the artist Nurbiy Didichev. The connection of the traditions of the people with the innovative tendencies of modern fine art is traced. Examples of the influence on the artist's work, the choice of subjects and the composition of his works of the spiritual and aesthetic traditions of the Circassians, developed by them over the centuries and the moral code of Adyghe khabze, which is relevant to this day, are given.

Keywords: N.A. Didichev, adyghe people, spirituality, traditions, adyghe khabze, creativity

Свод нравственных законов у адыгов называется хабзэ. Под ним подразумевается совокупность черт характера, привычек, отдельных правил поведения, определяющих, как должен человек поступать в той или иной жизненной ситуации, побуждающей к совершению определённых поступков или запрещающих иные из них.

Как свидетельствует автор учебно-методического пособия Р. Х. Савв: «Мудрость адыгского этикета заключается в том, что он направляет человека, являющегося частью народа и продолжателем его нравственных принципов, на правильный жизненный путь» [1]. Эту мысль развивает доктор философских наук А. Ю. Шадже в статье «Роль традиций в формировании национального самосознания личности», отмечая, что «национальное самосознание формируется на опыте народа» [2].

Одной из главных проблем, которые рассматривает адыгэ хабзэ, является взаимодействие личности и общества. Исследователь Р. Ш. Чич в статье «О нравственных ценностях адыгов» говорит о многочисленных произведениях народного творчества, в которых «проводится мысль о том, что человек зависит от

общества в образе своих мыслей, в нравах, а поэтому вся его деятельность направлена на то, чтобы теснейшим образом быть связанной с народом, служить ему» [3].

Несомненным воплощением этих нравственных принципов является творчество известного в Адыгее художника Нурбия Дидичева. Практически все его работы, выполненные в жанрах живописи, графики, декоративно-прикладного искусства (резьба по дереву, чеканка), посвящены культуре своего народа. Обращаясь к фольклору, национальным корням, художник средствами изобразительного искусства исследует его духовно-нравственные, эстетические традиции, создавая глубокие лирико-философские образы, помогающие осознать всю красоту и мощь народа. Мораль и нравственность передаются новому поколению в том числе и через прикладное искусство и устное народное творчество.



**Н. А. Дидичев. Чайники
г. Майкоп, 2000 г.**

Картон, масло

Северокавказский филиал Государственного музея Востока

Погружаясь в историю, мифологию, фольклор, быт своего народа, художник, воспитанный грузинской школой изобразительного искусства, восхищается мужеством, отвагой кавказцев, силой их духа, готовностью к подвигам во имя идеалов народа. В своих живописных произведениях он демонстрирует глубокое знание нравов,

Мир глазами черкесских художников. Выпуск III.

обычаев, традиций, верований народа, что позволяет ему создавать правдивую галерею живых, запоминающихся образов, которые покоряют зрителей самобытностью характеров и природной красотой. Благодаря своей эмоционально-образной, конкретно-чувственной форме его искусство вводит зрителей, особенно молодое поколение, в мир прекрасного, знакомит их с красотой родной земли, на которой живут и трудятся люди, духовный мир которых богат и высок.

Изучая творчество художника, мы познаём его отношение к миру и людям сквозь призму добра, справедливости, красоты и свободы. Эти качества являются совокупностью существующих в обществе художественных ценностей, в нравственной и эстетической сфере, действенным источником духовно-нравственного развития личности «поскольку они обращены к разуму и чувствам людей» [4].

Традиция (лат. *traditio* – передача, предание) и новаторство (*novator* – обновитель) – эти понятия включают в себя наследование художественно-эстетических достижений прошлого и обогащение современной художественной культуры новыми ценностями.

Традиции – это опыт искусства, сохраняющий для современности значение художественного образца, обеспечивающий непрерывность его поступательного развития и составляющий неотъемлемую часть духовной культуры общества. Традиции сохраняют исторически сложившиеся художественно-эстетические принципы отражения действительности в искусстве и передаются либо традиционным способом, либо в формах профессионального творчества. Через традицию воспроизводимые элементы носят характер устойчивого, безличного канона, ориентированного на отбор традиций, помогающих решать новые творческие задачи. Всякий художник, вольно или невольно, исходит из предпосылок, подготовленных предшествующим развитием искусства [5].

Народное искусство по своей природе глубоко органично, оно – его вторая природа. Человек, утрачивая свою природность, теряет и присущую ему духовность. Ведь и вдохновение – не просто дар таланта, но черта психологическая, она стоит в прямой связи с национальным характером и с тем, что окружает человека. Природа в народном сознании всегда остается выразителем красоты и добра. Она слита с его нравственным миром. Поэтому природное выступает как критерий человеческих ценностей. Через природу и род человек постигает смысл вечного. Образ, обретая свою природность и родовое значение (социальное и психологическое), становится носителем «общей идеи» и «мысли народа». Все это очень важно в понимании традиции как силы созидания, силы культуры, несущей опыт коллективного, стимулирующей творчество и выступающей в нем формообразующим началом. Нравственность народного искусства тесно слита с его коллективностью, рождается и живет в мире искусства, благодаря диалогу человека с природой, человека с историей, человека с обществом [6].



**Н. А. Дидичев. Кот у ворот
г. Майкоп, 1999 г.**

Картон, масло

Северокавказский филиал Государственного музея Востока

Говоря о национальных корнях творчества Нурбия Дидичева, напомним о существенном влиянии на него грузинской школы изобразительного искусства. Ассимилировав многие направления модернизма XX века, её отцы-основатели создали такую творческую реальность, которая базировалась на своеобразии национальных традиций грузинского фольклора, этнографии, мифологии и быта. Именно эти традиции кавказской школы стали для Нурбия Дидичева образцом, который в числе многих других факторов питал его творчество [7].

Тем не менее, преодолев влияние грузинской школы, но на её основе художник создаёт произведения, впитавшие духовно-нравственные традиции своего народа. Это отмечают сотрудники Северокавказского филиала Государственного музея Востока Ж. Х. Куек и Ф. Х. Сулейманова в статье, посвященной произведениям адыгейских художников в собрании филиала. Авторы статьи называют живописные работы Н. Дидичева «артефактами национальной традиции адыгов». В них он изображает

предметы быта, жанровые сцены из повседневной жизни («Колхозный двор», «После работы», «Буйволы», «Интерьер бабушки», «Водопой», «Ночью в лесу», «Купание коней», «Стригали», «Маленький помощник» и др.) [8].



**Н. А. Дидичев. Схватка
г. Майкоп, 2000 г.**

Картон, масло

Северокавказский филиал Государственного музея Востока

Необходимо также добавить, что художник, изображая быт, создавая жанровые полотна, проникая в мир живой природы, обращаясь к прошлому своего народа, сумел подняться до широких обобщений, продемонстрировав плодотворное взаимодействие разных стилей, школ и направлений, пронизанных национальными мотивами («Подковка коня», «Бык», «Заброшенный дом», «Буйволы», «Вечер в ауле», «Коты», «Старик с щенком», «Старуха с козой» и др.) [7].

Специалисты отмечают, что изобразительное искусство народов Кавказа не имело собственных художественных традиций. Основным источником для их формирования служило декоративно-прикладное искусство, орнамент, фольклор. Национальная составляющая, следование народным традициям воплотились в творчестве Нурбия Дидичева в характерах и облике земляков, в деталях пейзажа и быта,

Мир глазами черкесских художников. Выпуск III.

в обращении к мифологии, историческим преданиям (графический цикл «Бзиюкская битва», карандашная серия иллюстраций о приключениях Хаджи, деревянное панно «Нарты. Эпос» и др.). Во всех этих работах искусствоведы отмечают наблюдательность художника, точность психологической характеристики персонажей и выбора деталей, раскрывающих их характер. Его творчество отличают динамика изображения и лаконизм изобразительных средств. Поэтому многие сюжеты, посвящённые человеку, природе и её детям, матери-земле, окружающему миру, тяготеют к эпическому обобщению [7].

Работы Н. Дидичева свидетельствуют о любви к родной земле, о восхищении житейской мудростью тружеников-земледельцев и всем тем, что их окружает: полевым работам, заботе о домашних животных и хозяйстве, предметах быта. С любовью и уважением повествует он зрителям о тёплых взаимоотношениях и гармонии мира взрослых и детей, старейшин и молодёжи, которых объединяют традиционные символы трудовой и общественной жизни. Творчество художника питается животворными родниками любви к детям и старикам, к отцам и матерям, ко всей близкой и понятной ему жизни своего народа («Земля», «Хлеб», «Вечер», «Маленький помощник», «Вечер в ауле», «Беседа» и др.).

Художник как бы закольцовывает многие свои работы, особенно те, на которых изображены животные, подчёркивая цикличность жизни и бесконечный круговорот окружающего мира. Несомненно права автор статьи «Нурбий Дидичев», искусствовед Ф.Х. Сулейманова, отмечая новаторские приёмы, которые использует художник при создании нужного образа, создавая собственную пластическую форму [9]. Используя при этом приемы экспрессионизма, Н.А. Дидичев густым, плотным мазком подчеркивает рельефность изображаемых предметов, живущих самостоятельной жизнью на его полотнах («Чайники», «Дрова», «Хлеб», «Сухие листья», «Лето», «Водопой», «Старые ворота» и др.)

Для Нурбия живопись была не просто искусством, а средством познания мира, основ бытия. Система наложения красок на полотне, постижение формы предметов, возникающих из колористических сочетаний, напоминают творческую деятельность самой природы («Натюрморт с посудой», «Натюрморт с рогом», «Натюрморт с бутылками», «Натюрморт с жёлтой вазой», «Натюрморт с цветком», «Натюрморт с часами», «Натюрморт с красной бутылкой», «Кумган» и др.).

Главным в творчестве Дидичева, подчеркивает искусствовед Л.П. Гунина, было стремление выразить на статичном полотне динамику и взаимодействие формы и цвета. Это стремление также определило колорит его картин. Художник ограничивал свою палитру двумя-тремя цветовыми рядами. Но при скупости изобразительных средств он сумел создать мощные, экспрессивные экспозиции, объёмные формы широким мазком, удачно передав при помощи контрастной цветовой гаммы материальность, плотность каждого изображаемого предмета [10].

В изображении предметов быта, людей и животных, с которыми постоянно общались адыги, Нурбий Дидичев «поднимается» до символических значений, о чем подробно пишет А. Н. Соколова [11].

Мастер, столь рано ушедший из жизни, на основе следования духовно-эстетическим, нравственным традициям своих предков, своего народа достиг главного – его «творчество занимает достойное место в истории современного искусства Северного Кавказа. Мир, который предстаёт в его работах, – это мир лирико-философских образов, поражающих непосредственностью, внутренней чистотой, динамикой и экспрессией. Истоки его творчества – в национальных корнях, причастности к адыгским культурным традициям» [9].

Примечания:

1. Савв Р. Х. Наш опыт по использованию национальных традиций в воспитании учащихся // Национальные традиции народов Адыгеи: генезис, сущность и проблемы воспитания: материалы первой республиканской научно-практической конференции. Майкоп: АГУ, 1994. С. 136-142.
2. Шадже А. Ю. Роль традиций в формировании национального самосознания личности // Национальные традиции народов Адыгеи: генезис, сущность и проблемы воспитания: материалы первой республиканской научно-практической конференции. Майкоп: АГУ, 1994. С. 98-101.
3. Чич Р. Ш. О нравственных ценностях адыгов // Вестник Адыгейского государственного университета, 1998. № 2. Серия филология и искусствоведение. С. 58.
4. Айбазова М. Ю. Нравственно-эстетическое воспитание в этнопедагогике Северо-Западного Кавказа. Карачаевск: Аякс, 2004. – 108 с.
5. Краткий словарь по эстетике. Традиции и новаторство в искусстве – URL: <https://esthetiks.ru/traditsii-i-novatorstvo-v-iskusstve.html> (дата обращения 14.12.2021).
6. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика URL: http://vestnik.yspu.org/releases/doskolnoe_obrazovanie/12_4/ (дата обращения: 19.11.2021).
7. Баркина У. В. Коллективная и индивидуальная картина мира современных черкесских художников (на примере творчества Нурбия Дидичева) // Мир глазами черкесских художников : сборник статей. Майкоп: Электронные издательские технологии, 2020. С. 171-179.
8. Куёк Ж. Х., Сулейманова Ф. Х. Произведения адыгских художников в собрании Северокавказского филиала Государственного музея Востока: история формирования коллекции, художественные стили и направления // Образы, сюжеты, художественные направления в изобразительном искусстве: региональный аспект. Майкоп: ИП Магарин О.Г., 2020. – 239 с.
9. Сулейманова Ф. Х. Нурбий Дидичев. Пространство памяти. Живопись, графика, ДПИ. Майкоп: Северокавказский филиал Государственного музея Востока, 2021. – 68 с.
10. Гунина Л. П., Хуако Л. А. Нурбий Дидичев: Пространство памяти. Майкоп: Северокавказский филиал Государственного музея Востока, 2001. – 12 с.
11. Соколова А. Н. Бык как символический образ изобразительного искусства // Мир глазами черкесских художников. Электронное научное издание (сборник статей). Текстовое (символьное) электронное издание. г. Майкоп. Издатель: ООО "Электронные издательские технологии", 2020. С. 247-265. <https://201824.selcdn.ru/elit-134/pdf/9785604474594.pdf>

ТВОРЧЕСТВО НАИЛЕ АКЫНДЖИ

Аннотация: Предложен творческий портрет выдающейся художницы черкесского происхождения, одной из первых женщин-художниц республиканского периода в Турции Наиле Акынджи (1923-2014). Ее художественное наследие составили многочисленные пейзажи Стамбула и его районов, которые она писала с особой страстью; натюрморты, портреты простых жителей островов Мраморного моря, символические изображения лошадей. Наиле Акынджи занимает значительное место в турецкой пейзажной живописи, она создала свой собственный уникальный стиль, избегающий копирования природы, далекий от импрессионистского подхода. Поскольку творчество Наиле Акынджи мало изучено и известно, автор статьи ставит вопрос о необходимости дать должную оценку творческой деятельности этой замечательной художницы.

Ключевые слова: турецкая пейзажная живопись, Наиле Акынджи, цвет, композиция, экспрессионизм.

Благодарности: работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект 20-012-0065 «Культурные диффузии черкесов Турции и России: искусствоведческий и социокультурный анализ».

Zhanna Kh. Kuek

NAILE AKINCHI'S CREATIVITY

Abstract: The article contributes to the creation of a creative portrait of an outstanding artist of Circassian origin, one of the first female artists in the history of the Republic of Turkey, Naile Akinci (1923-2014). Her artistic heritage consisted of numerous landscapes of Istanbul and its districts, which she painted with special passion, still lifes, portraits of ordinary inhabitants of the Marmara Islands, symbolic images of horses. Naile Akinci occupies a significant place in the landscape painting of Turkey, she has created her own unique style that avoids copying nature, far from the impressionist approach. Since the work of Naile Akinci has not yet received decent coverage, the author of the article raises the question of the need to give a proper assessment of the creative activity of this remarkable artist.

Keywords: Turkish landscape painting, Naile Akinci, color, composition, expressionism.

Thanks: The work was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research. Project 20-012-0065 "Cultural Diffusion of the Circassians of Turkey and Russia: art history and sociocultural analysis".

Наиле Акынджи заняла свое неповторимое место в кругу турецких художников расцвета республики. Многочисленные грани ее творчества долгое время оставались вне поля зрения исследователей. О творчестве этого ныне знаменитого художника можно было узнать лишь в немногочисленных интервью в газетах, каталогах ее

персональных выставок, в статьях энциклопедии, посвященных искусству художников Турции и т.д.

В последние годы в Турции все чаще выходят научно-исследовательские статьи о ее творчестве [3]. В 2012 году вышел один из лучших каталогов ее работ с выставки «Мои разборы» (вступительная статья Ерхана Караесмена) [1]. И почти сразу же в 2013 году – автобиографическое издание о периоде ее творчества с 1949 по 2013 годы [2]. Книга содержит уникальный материал по истории турецкого искусства и поэтому переиздавалась несколько раз.

Чем вызван такой интерес? Во-первых, тем, что тема «национального пейзажа» Турции становится более актуальной. Как справедливо отмечает российский искусствовед Кононенко Е. И., тема пейзажа в турецком изобразительном искусстве, как и в поэзии, не была развита, по сравнению с другими восточными странами. Это было связано, прежде всего, с тем, что «объединив территории с различными природными условиями, османская империя не могла идентифицировать себя с каким-то одним ландшафтом» [4; с. 412]. Во-вторых, османское искусство затрагивало в первую очередь города, двор султана. В-третьих, при иллюстрировании книг и хроник художники изображали конкретные личности в определенной местности, не уделяя должного внимания пейзажу. Наиле Акынджи была одной из первых, кто в своем творчестве обобщил пейзаж, придавая вневременной, национальный образ Стамбулу, в то же время легко узнаваемый и однозначно идентифицируемый для тех, кто никогда не был в нем.

Наиле Акынджи родилась в 1923 году в турецком городе Ван. Ее отец – офицер турецкой армии Салих Сунай из города Эрзурума, а мать – Сание Ханым из черкесской семьи Полат.

После войны за независимость Салих-бей был командирован в Стамбул. Они купили двухэтажный дом в районе Куртулуш. В 1935 году Наиле пошла в Нишанташскую женскую среднюю школу. Ее учителем рисования была художница Ихсан Риза Ханым, одна из первых студенток Санайи-и-Нефисе. Именно она обратила внимание, что Наиле обладает художественным даром, и всегда проявляла к ней особый интерес.

Примерно в эти же годы после рождения сына обострилась болезнь матери Наиле. В доме царила тяжелая обстановка, и отец Наиле не смог вовремя позаботиться о младшей дочери Айтен, которая часто жаловалась на головные боли. Наиле было тогда всего тринадцать лет, и девочка ничем не могла помочь отцу. Она потеряла младшую сестру Айтен через двадцать дней после смерти матери.

Спустя некоторое время отец женился во второй раз. Мачеха Шюкран-ханым тоже была черкешенкой. Она хорошо присматривала за Наиле, не позволяя ей делать работу по дому, но все же девочка так и не смогла назвать ее матерью.

Желание Наиле быть художником сильно расстраивало отца. Он мечтал, чтобы его единственная дочь стала врачом, но она все же настояла на своем и в 1938 году сдала экзамены в Стамбульскую государственную академию изящных искусств и была зачислена в среднюю секцию факультета живописи.

Ее преподавателями были известные в Турции художники Нурулла Берк, Бедри Рахми Эйюбоглу, Шефик Бурсалы. Она вначале работала в студии Леопольда Леви, приехавшего из Франции для реорганизации Академии, но заболела воспалением легких в тяжелой форме и вынуждена была уйти из Академии, чтобы начать длительное лечение в клинике, длившееся в течение долгих шести лет. Там она продолжала писать без перерыва, затем, выздоровев, в 1949 году вернулась в Академию, поступила в ателье Зеки Кокамеми, которое окончила в 1952 году, получив диплом высшего отделения факультета живописи. Преподаватели отмечали ее художественные способности и выделяли ее работы среди других учащихся Академии.

Во время учебы она познакомилась с Феррухом Акынджи. Феррух был историком, он работал инспектором в муниципалитете. Молодые понравились друг другу и поженились в 1950 году. Год спустя у них родился первый ребенок – сын Дженгиз, а через шесть лет родилась дочь Нилюфер.

Будучи замужем, Наиле Акынджи окончила художественное отделение Академии. Муж сначала поддерживал ее увлечение живописью. Но с годами все изменилось. По словам Феррух-Бея, рисование было одной из самых ненужных профессий в мире, так как это не приносило денег. Феррух-Бей не присутствовал ни на одном открытии выставок своей жены.

Супруги сильно отличались друг от друга. У них были разные увлечения. Феррух Акынджи всегда имел желание взять палатку и отправиться на пикник, либо на лодке в море, но его жена была не готова к этому. Она рано просыпалась, готовила завтрак для детей и в 7 утра уже отправлялась в школу, где преподавала рисование. Тем не менее, Феррух и Наиле никогда не ссорились, не говорили обидных слов и не обманывали друг друга.

Наиле предпочитала творчество художников-постимпрессионистов – Ван Гога, Сезанна, Клее, Пикассо и др. В турецкой живописи Н. Акынджи опиралась на произведения таких художников как З. Коджамеми и А. Челеби, для которых форма являлась главным выражением творчества. Постепенно она выработала свой уникальный стиль с сериями живописных мест Стамбула, таких как Бебек, Ортакёй, Кучуксу и Анадолю Кавагы. С 1950-х годов Наиле Акынджи начала писать пейзажи Эйюпа, пригорода Стамбула, которые заняли важное место в ее профессиональном творчестве. В счастливые дни своего детства она часто бывала в Эйюпе с матерью и отцом. Она верила, что там есть что-то волшебное. Кафе Пьера Лоти стало ее мастерской. Она оставляла здесь вечером мольберт и банку с красками, а утром

возвращалась вновь, чтобы писать. Ее эйюпские работы отличаются особой восточной сдержанностью и, в тоже время, чувствительностью.



Наиле Акынджи. Бебек
Стамбул, 2001 г.
Холст, масло

Пейзажи Эйюпа привнесли в турецкую живопись то, чего в ней раньше не было. В картинах Наиле отражались жизнь и будни жителей Эйюпа и Халича параллельно со страстью к природе и живописи, они были основаны на мастерстве растворения мелких деталей в целостности, линейном лиризме, подкрепленном тонким колоритом. Эти работы, выполненные в современной интерпретации пейзажа, формируют новое понимание композиции картины, основанное на длительном и внимательном наблюдении. Это – сплошное заполнение поверхности холста, многократное проведение линий в замысловатом переплетении, поиск ритма в образах, создающих впечатление нахождения в хаосе и использование сложной фактуры.

По словам Тургая Гёненча, «Персонализируя ландшафт, она дает ему широкий спектр контента за пределами обычного ландшафта ... «и как указано в обосновании премии Седата Симави 2005 года» ... В своих картинах она не только создала особый язык, но и подала пример молодому поколению о том, что такое настоящий художник с коконом, который он связал вокруг собственной личности без ущерба для временной моды» [6].



Наиле Акынджи. Эйюп
Стамбул, 2011 г.
Холст, масло

В 1967 году ее сыну Дженгизу исполнилось 16 лет. Он понимал, что его мать талантлива и достойна большего места в искусстве. Дженгиз, ставший впоследствии известным адвокатом и коллекционером, становится менеджером своей матери, взяв на себя организацию выставок и продажу картин.

В 1977 году Наиле Акынджи выиграла несколько международных наград, в результате чего была приглашена во Францию на «выставку современных женщин-художников, организованную музеем Мандет в Риоме. 37 картин Наиле Акынджи хранятся в различных музеях Турции.



Наиле Акынджи на пленэре в Эйюпе

В 1980 году Наиле бросила преподавательскую работу, так как семья ее мужа Ферруха Акынджи оставила им большое наследство, да и ее картины стали хорошо продаваться. В деньгах недостатка не было. По настоянию сына она завела в доме помощницу. Ее работа теперь заключалась лишь в том, чтобы только заниматься искусством. В 60 лет она поняла, что эта жизнь принадлежит ей, и что она может жить так, как хочет. До этого она всегда пыталась сохранить баланс между тем, что она должна была сделать, и тем, что хотела сделать. У нее были обязанности жены, матери, и она их полностью выполнила.

Первая персональная выставка Наиле Акынджи прошла в 1964 году в Стамбуле. За свою жизнь она провела сорок восемь выставок в Стамбуле, Анкаре, Измире, Афинах (Греция) и Ниигате (Япония). Она представляла Турцию на 13 национальных и 14 международных выставках, проводимых за рубежом, и была удостоена 7 международных наград. Акынджи также была приглашена на «Выставку современных женщин-художников», организованную музеем Мандет в Риоме, Франция, в результате международных наград, которые она выиграла в 1977 году. 37 работ Наиле Акынджи хранятся в различных музеях Турции.

В 2012 году галерея «Evin Art Gallery» выставила последние работы художницы, созданные в период с 2009 по 2011 годы под названием «Мои расплаты». Она представила на выставке экспериментальные работы из серий «Мои расплаты», «Лошади» и «Кошки», выполненные в смешанной технике. Ей захотелось свободно попробовать разные цвета и композиционные пятна, не ограничивая себя, и представить зрителям результаты своего поиска. В каком-то смысле она перешла через художественные «границы», которые установила для себя.



Наиле Акынджи. Из серии «Лошади»
Стамбул, 2009-2011 гг.
Бумага, смешанная техника

«Лошади и кошки мои любимые существа, – говорила Наиле Акынджи, – они впечатляют меня с точки зрения эстетики. В каком-то смысле это животные, которые больше всего впечатляют меня своим свободным и лояльным отношением ко всему происходящему. В детстве у меня всегда были кошки. Кроме того, поскольку мой отец был армейским офицером, а мать – просвещенной женщиной черкесского происхождения, я всегда каталась на лошадях и в детстве, и в юности» [6].

На открытии выставки Наиле Акынджи выразила свою приверженность искусству следующими словами: «За свою более чем семидесятилетнюю творческую жизнь, продолжая свои «расплаты» с самой собой, я всегда пыталась найти ответы на следующие два вопроса: «Как я могу эстетически переосмыслить эту тему, не впадая в противоречие и повторение с моими предыдущими интерпретациями? Интерпретируя предмет своим собственным пластическим языком, как я могу превзойти эстетические ценности, в которые я верю, и обновить себя?»

Семьдесят пять лет... Целых семьдесят пять лет, которые я провела наедине со своим холстом, не предавая друг друга, не скучая и не отворачиваясь. Если я просеиваю сотни слов, пришедших мне в голову, когда оглядываюсь назад, то только одно слово суммирует мои чувства: благодарность» [7].

Борясь с болезнью Паркинсона в последние годы своей жизни, Наиле Акынджи сказала, что ее любовь к живописи дала ей силы преодолеть болезнь, и она продолжала рисовать. Она умерла 2 апреля 2014 года в возрасте 91 года.

Таким образом, художественное творчество Наиле Акынджи было обусловлено не только ее личностными качествами, но и социокультурной средой, в которой только начинало зарождаться современное искусство Турции республиканского периода, главной целью которого было построение единой турецкой идентичности, в котором живописи отводилась роль одного из важных инструментов культурной политики. В конце 40-начале 50-х годов XX века, когда многие турецкие художники не могли найти свой путь в творчестве и не знали, идти ли в западном направлении или искать истоки в турецком искусстве, восточной каллиграфии и миниатюрах, Наиле смогла создать свой неповторимый стиль, который лучше всего характеризовал «национальный пейзаж» Стамбула.

Примечания:

1. Naile Akıncı , Hesaplaşmalarım / Reckonings With Myself (Sergi Kataloğu). Katalog Metni: Erhan Karaesmen. İSTANBUL, 2012. – 96 с.
2. Naile Akıncı : retrospektif 1949-2013 = Naile Akıncı : retrospective 1949-2013. İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013. – 125 с.
3. Sarıdikmen G., Gökçe E. Ressam Naile Akıncı ve Balıkesir Resimleri Millîфинансовой i Mücadele'nin 100. Yılında "Kuva-yı Milliye Şehri Balıkesir" Uluslararası Sempozyumu, 19-22 Eylül 2019, Balıkesir, Türkiye, 19 - 22 Eylül 2019. С. 431-444.

-
4. Кононенко Е. И. Мечеть в пейзаже. Памятники архитектуры как «османские индикаторы» // Искусство в искусствах. Отражения. 2019. № 4. С. 410-425.
 5. Тамар Пур. Hesaplamalarım // <https://www.salom.com.tr/arsiv/haber/81531/hesaplamalarim>
 6. Türk Ressamlar Dizisi: Naile Akıncı - Sanatla Art// Türk Ressamlar Dizisi: Naile Akıncı - Sanatla Art

Ильинова Е. А.

НАРТСКИЙ ЭПОС В ТВОРЧЕСТВЕ ХАМИДА САВКУЕВА

Аннотация: Статья посвящена анализу офортных листов Хамида Савкуева, относящихся к серии «Адыгский эпос «Нарты»» из фондов Северокавказского филиала Государственного музея Востока. Проанализировав работы художника, сопоставив их с текстами Нартиады, автор ставит перед собой цель рассмотреть произведения мастера в контексте художественной интерпретации текстов эпоса как источника народной мудрости, культуры и традиций древних народов. Объектом исследования в статье являются сюжеты и образы, выбранные художником для воспроизведения. Предметом исследования выступают художественно-стилистические особенности в интерпретации преданий и персонажей героического эпоса. Через раскрытие сюжетов и образов офортных листов проявляются любовь к родине, долг, ответственность, сострадание, уважение.

Ключевые слова: Нартский эпос, Хамид Савкуев, офорт, графика, гравюра, нарт, традиции.

Elena A. Ilinova

NART EPOS IN THE WORKS OF KHAMID SAVKUEV

Abstract: The article is devoted to the analysis of etching sheets by Khamid Savkuev, belonging to the series "Adyghe epos" Narts "" from the funds of the North Caucasian branch of the State Museum of Oriental Art. After analyzing the artist's works, comparing them with the texts of the Nartiada, the author sets himself the goal of considering the master's works in the context of the artistic interpretation of the epic texts as a source of folk wisdom, culture and traditions of ancient peoples. The object of study in the article is the plots and images chosen by the artist for reproduction. The subject of the study is the artistic and stylistic features in the interpretation of the legends and characters of the heroic epic. Through the disclosure of plots and images of etching sheets, love for the motherland, duty, responsibility, compassion, respect are manifested.

Keywords: Nart epos, Khamid Savkuev, etching, graphics, engraving, nart, traditions.

Героический нартский эпос как величайший духовный культурный памятник кавказских народов многократно подвергался изучению и анализу со стороны собирателей и исследователей Нартиады: Аскера Гадагатля, Адама Гутова, Елезара Мелетинского, Василия Абаева и многих других. Неугасаемый интерес к благодатной теме с каждым годом лишь усиливается, в том числе у художников и мастеров декоративно-прикладного искусства. Обращаясь к живописи, графике, скульптуре и другим видам изобразительного искусства, художник передает свое художественное переосмысление текстов эпического наследия.

Интерес к эпосу обосновывается не только этнической принадлежностью художников. Нартиада для них не просто философия или некая этическая норма, это

еще и вовлеченность в культурную жизнь народа, где этой же темой увлекаются писатели, поэты, научный и образовательный кластер. Художники, работая в тандеме с другими работниками культурной сферы, «иллюстрируют» ее. Таким образом, идя в авангарде темы нартского эпоса, проявляя личный к ней интерес, они в то же время оказываются вестниками, своего рода прикладниками по отношению к градостроительству, интерьеру, полиграфии и т.д., выполняя социальные заказы.

Хамид Савкуев – художник из Кабардино-Балкарии, ныне проживающий и работающий в г. Санкт-Петербург. В своем искусстве он не следует моде или общественному заказу, обращаясь к интересным и важным для него темам. Ряд его произведений стали иллюстрациями к книгам: «Агния, дочь Агнии» Василия Ливанова или «Нарты. Адыгский героический эпос».

Немалый интерес мастер проявляет к нартской теме, как способу познания культуры, традиций, моральных ценностей его народа. По его мнению, эпос не теряет своей актуальности и сегодня, так как «современный мир, к сожалению, в какой-то степени исключает этику, а сказания о нартах – это свод законов и правил, демонстрирующих определенную систему поведения, что на сегодняшний день очень важно. А «где есть этика – там есть и порядок» [9]. Он: «продолжает твориться и сегодня, без него невозможно дальнейшее существование и развитие народа» [11].

При написании работы нами использовались искусствоведческий, сравнительный, филологический методы исследования; мы опирались на научные статьи искусствоведов Кутейниковой Н. С. и Тулузаковой Г. П. Изучались интервью, проводились личные беседы с художником.

Исследование книг и монографий, сборников научных трудов и статей о Нартиаде способствовало более глубокому пониманию произведений художника: Дюмезиль Ж. [7], Кук А. С. [10], Мелетинский Е. М. [12] и др.

Обратившись к теме нартского эпоса, художник создал большую серию работ «Адыгский эпос «Нарты»» в разных техниках: графика, живопись, скульптура. В них Хамид Владимирович «не ставил себе целей и задач» [9]. Он стремился передать «атмосферу» сказаний, героический дух богатырей, борющихся со злом в разных его проявлениях.

Посвящая работу адыгам XVIII-XIX веков, защищавшим свою родину в Кавказской войне, график стремился достичь максимальной достоверности и историзма в изображениях. Для этого им была проведена большая исследовательская работа в изучении литературы и научных источников, реконструировались костюмы и оружие адыгов [6]. Между тем, годы, прожитые в Казахстане, отразились во многих героях его произведений. На некоторых лицах нартских богатырей отчетливо прослеживаются среднеазиатские черты, одежда тоже напоминает униформу монгольских воинов (Лист № 5, изображающий поединок Сосруко с Тотрешем). Вероятно, это проявление

бессознательных, случайных образов, увиденных в детстве, так как сам автор с такой трактовкой не соглашается.

В течение нескольких месяцев мастер занимался сбором необходимой информации; исследования воплотились в предметы изобразительного искусства примерно за год, но творческий процесс продолжается до сих пор².

Являясь художником-монументалистом, задуманное он начал воплощать на крупноформатных листах, перейдя затем к меньшим форматам. Иногда одно и то же произведение выполнялось в разных по размеру вариантах, – художник экспериментировал и «присматривался, насколько изображение может выдержать разное масштабирование» [3]. Так появились произведения о нартах: Сосруко, Сатаней, Бадыноко, Ашамезе, Батаразе, Уазырмесе, Шауе, Боге-кузнеце Тлепше, маленькой Малечипх, пастухе Куйцуке...

Позднее эта работа привела к масштабному книжному проекту «Нарты. Адыгский героический эпос», вместившему 149 графических произведений и продлившемуся пять лет. Художник выполнил множество рисунков в виде адыгских орнаментов, птиц, животных, человеческих фигур, напоминающих наскальную живопись, ввел изображение фактур древесины, металла, а также копей, стрел, ядовитых змей, и др. (рис. 1-3). Такие иллюстративные вставки переплетаются с текстом в один взаимодополняющий рассказ, складывающийся в неповторимый и совершенно определенный атмосферный образ сказаний о нартах.

В фондах Северокавказского филиала Государственного музея Востока хранится девять офортных листов из этого проекта, полученных в дар от Хамида Владимировича в 2022 году. Прямоугольные, вытянутые по горизонтали офорты небольшого формата (примерно 30x21 см.) очень удобны для восприятия. В них сюжет определяет суровый стиль графики, строится по законам монументального искусства, а сопоставление крупных фигур с панорамным и пустынным пейзажем – это формальный прием, который по мнению Галины Тулузаковой служит для расстановки акцентов, «и пейзаж также значим, как и центральные образы» [19]. Старые деревья, трава, горы, реки, – излюбленные образы родного края, а камни облекаются символом постоянства, вечности.

В Листе № 1 график на переднем плане изображает Сатаней³, стоящую босыми ногами на каменистом берегу горной реки. За ее фигурой раскинулись водная гладь и каскадно возвышающиеся горы (рис. 4), из-за которых смотрит корова, олицетворяя

² Мечта Хамида Владимировича – это создать парк бронзовых скульптур, в котором вниманию посетителей будут являться герои и персонажи из нартского эпоса.

³ Сатаней – главная героиня нартского эпоса, мать Сосруко и «всех нартов». В эпосе адыгов и других народов Северного Кавказа она выступает как глава рода, устроительница семейного очага, чародейка, мудрая прорицательница, нестареющая и бессмертная мать-богиня и наставница народа.

собой плодородие, изобилие, а также кормилицу, образ которой и принимает на себя Сатаней. Она держит в руках большой валун с зародившейся жизнью внутри, гордая осанка, спокойствие в лице, сильные руки, крепко держащие оплодотворенный камень, напоминает о том, каким уважением и почетом пользовалась женщина, ожидающая рождение ребенка.

Энергичными линиями мастер выводит женское лицо, крепкую спину, руки. Они полны достоинства, несгибаемой воли. В лице читается убежденность в правильности и значимости происходящего. Всем своим корпусом Сатаней повернута направо, – это движение вперед. Ее образ монументален и статичен, полон непоколебимой воли и мудрости.

Яйцевидный валун с ребенком внутри, активным пятном притягивает к себе внимание. Это и символ зарождения жизни, и сосредоточие тайны, каким рождение Сосруко и являлось: «Сатаней принесла камень домой и положила в сундук. Когда он пролежал в сундуке девять месяцев, девять дней и девять часов, камень треснул; тогда Сатаней отнесла его к кузнецу Тлепшу... Наконец камень треснул, осколки разлетелись и выпал из сердцевины камня пылающий ребенок» [15, 182].

Работа строится на контрастах белого и черного, художник прокладывает глубокие тени, активно работая с пятном. В графике почти нет плавных линий, они жесткие, глубокие. В камнях, воде, небе резкая сетка сменяется хаотичным штрихом. В такой стилистике мастера прослеживается довольно четкая отсылка к архаике эпоса, в котором суровость эпохи смягчается лирической ноткой поэтики.

Образы богатырей у графика – это бесстрашные воины. В них нет бахвальства, горделивости, излишней эмоциональности, на лицах невозможно прочесть страха или сомнения. Даже дети выказывают недюжинную силу и мужество, готовность к ратным деяниям. Например, в Листе № 2 мы видим старую морщинистую женщину и мальчика (рис. 5).

Старуха – ведьма Барымбух. Узнав о рождении Сосруко, она пришла взглянуть на него, а увидев – стала проклинать, упрекая в том, что станет причиной смерти нартов: «От нечистой силы он рожден, уничтожит он весь нартский род!». К слову сказать, легенды и песни об этом нарте не любил исполнять и один из известных сказителей – Кувай Зэфэс, говоря про него следующее: «Этот Сосруко-кривоногий хитер и коварен, завистлив и недобр. Свои подвиги он достигает с помощью матери Сатаней-гуаще» [4, 359].

График вводит в лист изображение змеи и ворона, – частых спутников колдовства. Не даром лицо у ведьмы темное, почти черное. Изъеденное глубокими морщинами, оно источает ненависть. Ее взгляд прикован к ребенку, стоящему к зрителю в пол-оборота. Мальчик уверенно смотрит на пожилую женщину, их взгляды встречаются, замыкая

пространство на персонажах. Композиция строится на сопоставлении и контрасте двух фигур.

Тело Барымбух тщедушно, сквозь кожу рук и ног буграми проступают вены. Она в рваных, многослойных одеждах; волосы заплетены в две короткие косы, в руках – длинный посох, делящий лист по диагонали. На одном его конце ядовитая змея, – олицетворение хтонических, негативных начал, на другом – маленький Сосруко. Всей позой пожилой женщины мастер демонстрирует негодование. Даже ворон пытается впиться своими когтями в тело ребенка: «– Адово отродье, лучше бы ты не родился, а родившись, лучше бы ты не вырос!» [14, 16]

В этом непримиримом противостоянии кроется этап смены матриархата на патриархат, с которым и связывают период возникновения булатного персонажа [10, 352]. Проявляя превосходное знание анатомии и натуры, художник подсказывает, что воспитанник Сатаней вовсе не беспомощен и крепко схватил птицу за горло, не давая ей возможности причинить вред. Перед зрителем предстает борьба добра со злом.

Даже совсем юные, еще лежащие в люльке мальчики – уже крепкие и крупные. Лист № 9 (рис. 6) демонстрирует младенца, туго привязанного к люльке. Традиционно такое пеленание широкими лентами обеспечивало фиксацию головы, туловища и ног, что полезно для здоровья малыша. Более того, дагестанский этнограф М. К. Мусаева считает, что такое пеленание с младенчества приучало к необходимости подчиняться определенному порядку, так как жизнь людей была по большей части регламентирована. Привитие ребенку с первых дней дисциплины понималось родителями как определенная подготовка к взрослой жизни.

Рядом с люлькой, поставленной на вершину двуглавого Ошхамахо (Эльбрус), стоит молодая женщина. Она стройна, изящна, красива, заботливо склонилась над первенцем. Плавными линиями художник очерчивает ее руки, тонкий стан; лицо проявляет нежность, любовь и чуткость в отношении ребенка – будущего богатыря, защитника нартской земли и заступника слабых. Об этом говорит пластическое решение заполнения пространства горных вершин, – витиеватый узор, имитирует плетение кольчуги. О том, что перед нами первенец, говорит головной убор молодой матери. Девичья шапочка с птичкой на шишечке⁴ заменяется платком⁵, который, как оберег, укрывает мать и ее дитя.

Задача матери – забота о малыше, цель – вырастить достойного сына своего народа. Она – и кормилица, и воспитательница, и советник, и защитник. Волнообразный штрих ее нижнего платья напоминает кольчугу и говорит о внутренней силе, стойкости

⁴ Зачастую птичек помещали на девичьих шапочках. Иногда птичек изображали в орнаментах, выполнявших такую же смысловую нагрузку.

⁵ Девушки и женщины до рождения первого ребенка носили шапочки, после рождения первого ребенка – платки.

и отваге носительницы. Эпос показывает нам примеры внешне хрупких девушек, на поверку оказывающихся не слабее, а порой и сильнее многих нартов. Но эта сила никогда не была напоказ, она пряталась за скромностью, нежностью, заботой, любовью, что и передает нам мастер.

Многие в графике видят образ Сатаней. Но можно вспомнить и о Бадыноко, который воспитывался в тайне ото всех, включая родного отца, в подземелье, мать которого скрытно могла воплощаться витязем, лихим всадником.

Надо отметить, что художник в отношении интерпретации данного офорта проявляет удивительную лояльность, позволяя зрителям проявлять самостоятельность в раскрытии образа, но для художника – это, прежде всего, метафора [9], которая воплотила в себе все вышеперечисленные предположения и даже больше. На молодую женщину смотришь не просто как на мать, она становится олицетворением Родины [9] – красивой, доброй, благодатной, могучей.

Пожалуй, это самый поэтический лист из рассматриваемых нами. В нем появляется множество плавных, скругленных линий, мягкость теневых переходов. Пространство гор обнаруживает объем из множества кружочков (рассыпанные звенья кольчуги), набалдашники кровати в виде небольших шаров. Основание кровати украшено маленьким цветочком. Работа вызывает сентиментальные чувства, ощущение застывшего во времени мгновения, наполненного любовью, теплом и заботой.

Интересны образы взрослых богатырей. Так, в Листе № 5 (рис. 7) художник демонстрирует противостояние двух нартов: Сосруко и Тотреша.

Изображение гравюры симметрично, – словно в зеркальном отражении сошлись воины в боевой схватке: позы их тел, движения рук, кистей абсолютно тождественны; нарты одинаково одеты и снаряжены, за спинами по колчану с луком и тремя стрелами, по одному мечу на поясе, рукоятки которых украшены змеиными головками, птицы между воинами.

Боевая сцена происходит на фоне пейзажа, представленного булыжниками, образовав единое плотное пространство. Статичность плотных коренастых фигур, занявших собой все пространство бумаги, позволяет в мельчайших деталях рассмотреть боевую одежду мужчин, кольчугу, наборные пояса, мечи с традиционными орнаментами.

Крупные руки с прямыми глубокими линиями говорят о напряженной схватке. Схожесть нартов напоминает о равнозначности противников, которая, по эпосу, у Тотреша проявилась в откровенной физической силе, а у Сосруко – в хитрости, смекалке и материнской помощи: «Ее [Сатаней] совет равен силе всепобеждающего меча. Она дает совет нарту, словно меч вручает ему» [4, 314]. Но это еще и напоминание о беспощадности и одновременном проявлении уважения, которое было принято

выражать по отношению к своему врагу. Таким образом адыги проецировали отношение к себе, ведь неизвестно на стороне кого будет исход битвы.

Один из часто изображаемых подвигов Сосруко – добывание огня замерзающим нартам. И этому сюжету мастер отводит не одно изображение. Например, Лист № 4 (рис. 8) демонстрирует нартов, застигнутых сильным холодом в пути и не сумевших развести огонь для обогрева.

Перед зрителем открывается картина ночного пейзажа с небом, усыпанным звездами. Нарты, укутавшись в бурки, тщетно пытаются согреться. Переносная тренога для котла в нижней правой части листа бесполезно стоит в стороне. Отчаявшиеся лица, опущенные головы и глаза, согбенные спины, а также голые плоские камни навевают ощущение безысходности.

Сосруко в листе не изображен, но его невидимый образ все же ощущается. Перед нами не просто застигнутые холодом нарты, это расплата за гордыню и пренебрежение к соплеменнику, ведь они целенаправленно пошли в поход без булатного богатыря: во-первых, – это проявление неуважения к нетрадиционно рожденному и не принимаемому соплеменниками нарту, во-вторых, – это нежелание делиться с ним добычей, то есть жадность, что также порицается эпосом. Но только Сосруко сможет добыть долгожданный огонь у иныжа, что и сделает, примерив на себя Прометеевский подвиг.

Несмотря на то, что образы нартов художник изобразил силуэтно, они не лишены эмоциональности. Их лица и позы красноречиво передают трагизм происходящего. Они напоминают высеченные в камне изваяния – стоят одни, а вокруг только пустота, холод и одиночество.

В офортном Листе № 7 (рис. 9) отсутствует какой-либо намек на героизм. В центре композиции нарт, одетый в длинношерстную бурку и шерстяной башлык, он пасет стадо коров. Его лицо спокойно и задумчиво. И можно было бы принять его за пастуха, но кольчуга, одетая под буркой, принадлежит воину, а не чабану. Перед нами предстает богатырь Сосруко, который уверенно и с достоинством едет вперед, ведя отару к пастбищному довольству чужой опасной земли. Из-за густой растительности, напоминающей сплошной забор, видны только головы животных.

Плавные завитки травы сочетаются с волокнами шерсти бурки, объединяя мотив в единое гармоничное пространство. Целостности композиции автор добивается и треугольным построением пространства: Сосруко вписан в треугольник, а гора имеет пирамидальный силуэт, благодаря грамотно проложенным теням из параллельных коротких линий.

В композиции превалирует горизонтальное дробление работы: на переднем плане – высокая трава, на среднем – стадо коров, на дальнем – гора и небо. Такое деление уравнивает композицию, делая ее стабильной, спокойной, концентрирует

внимание на центральной фигуре. В то же время неравномерность объемов, проявившаяся в чередовании широких и тонких планов – задает ритм и динамику произведения. Эффект усиливается энергичными, смелыми линиями и живописным модулем травы и гор, напоминающие замысловатый орнамент.

Стадо домашних животных и голова коня обозначены контурно с глубокими тенями, лицо же нарта наделено индивидуальными чертами.

Величественные горы дальнего плана закрывают путь назад, ведь позорное возвращение отощавшего стада означает смерть соплеменников. Графика листа сурова, пронизана духом долга, ответственности и чести.

В Листе № 3 (рис. 10) все пространство занимает табун лошадей, головы которых сплошь заполнены живописным модулем дугообразных линий. Среди пестрого ковра из множества конских голов, разбавленных двумя белыми силуэтами, художник выделяет фигуры Сосруко в верхней части листа, выступающего в роли табунщика и, возможно, Тхожея, занявшего передний план офорта.

Два контрастных белых пятна делят лист по диагонали, объединяя прошлое и будущее в одном сюжете, – как предвидение обретения Сосруком верного друга Тхожея. Первоначально взгляд падает на богатыря, пасущего лошадей, он сидит верхом на скакуне и натягивает поводья. Это движение заставляет всматриваться в узорные линии в поисках скакуна, которого нет, он затерялся среди прочих таких же фигур. Опуская взгляд ниже, мы видим, как активно заштрихованная голова Тхожея подчиняется движениям рук Сосруко. Можно сказать, что нарт уже оседлал его, хотя на самом деле этого еще нет.

Плавными линиями художник обводит фигуру богатыря, показывает уверенность и привычность в движениях, спокойствие и решимость на мужественном лице, эмоциональную сдержанность, свойственную адыгам.

Мастер в свободной экспрессивной манере выделяет яркий образ необычного жеребенка. В эпосе он предстает «неказистым»: «Вот этот плюгавенький? – удивилась табунщица. – Да он никогда не станет настоящим конем!» [14, 79]. Но мастер показывает его другим. Прыткость, нетерпеливость и рвение к действиям проявляется в его устремленном взгляде, широко раскрытых ноздрях и пасти.

Сюжет офорта динамичен и раскрыт через сложное сплетение объемов. Можно рассмотреть парящие - меч, наборы пояса, множество глаз и голов. Воин и жеребенок в слаженном тандеме задают направление и темп движения табуна; они уже как единое целое, верные друзья, смотрящие в одном направлении. Эффект усиливается левой рукой Сосруко, выкинутой далеко вперед, а также поводьями и нагайкой.

Не менее важными и интересными персонажами были Малечипх, Куйцук, Адиюх и многие другие. Они помогают пониманию культуры, обычаев и законов кавказцев.

Например, следующий офорт – Лист № 6 (рис. 11) относится к преданию «Как Нарты во главе с Уазырмесом освободили Сатаней, похищенную испами» и главным действующим лицом в нем является сам Уазырмес, тем не менее, важное место в тексте отводится свинопасу Горгоныжу⁶. Такое же важное значение ему уделяет Савкуев Хамид.

Нартам отведена левая сторона листа. Они прикрываются телом мертвого кабана, загривок которого усыпан вонзенными стрелами. Действие происходит на фоне скудного каменистого пейзажа с низкой линией горизонта. Хаотичный, густой штрих неба передает напряженную атмосферу происходящего сражения.

В центре композиции во главе отряда стоит Горгоныж. На его наборном орнаментированном поясе висит меч, в незащищенной опущенной руке – пастуший посох. С сожалением он смотрит на пронзенного стрелами кабана, служившего ему вместо коня, теперь же – щита. Для Горгоныжа он не просто животное из домашнего скота, – это друг и спутник, за жизнь которого он нес ответственность и относился к нему как всадник к верному скакуну: «Бедный мой дружок, ты столько возил меня на себе, а я невольно загубил тебя» [14, 419]. И теперь это вынужденная жертва за спасение Сатаней.

Одетая под рубаху с коротким рукавом кольчуга, прикрывающая и голову свинопаса, говорит о важной миссии, которую временно принял на себя нарт, проявляя мужество и смекалку.

Горгоныж с легкостью держит кабана на левом плече, прикрывая за собой плотный отряд соплеменников. Сосредоточенный взгляд их устремлен вперед, на лицах застыло нетерпеливое ожидание боя. Они уже взяли за рукоятки мечей или подняли клинки вверх: «Нарты стреножили коней и укрыли их в стороне, а сами стали гуськом и пошли за свинопасом. Стрелы, сыпавшиеся сверху, попадали в тушу кабана, которую Горгоныж держал перед собою, как щит, и ни одна из стрел не попала в нартов» [14, 419].

Перед нами – проявление духа коллективизма и сплоченности, главных нет, – все равны и, если того требует победа, в авангарде может стать и обычный чабан.

При динамичности сюжета эпоса изображение остается статичным. Застывший стоп кадр более чем красноречиво визуализирует текст предания и усиливает эмоциональное впечатление внимательного читателя.

⁶ Горгоныж – великий «несменяемый» свинопас в адыгском нартском эпосе, необыкновенно сильный и храбрый воин. Вместо коня у Горгоныжа – «короткохвостый кабанище». В вариантах Горгоныж – жених Сатаней (с чем связаны мотивы поэзии сватовства, сюжет героического добывания женщины в его цикле). Сосчитать количество свиней в огромном стаде Горгоныжа – неразрешимая задача для посылаемых к нему нартских юношей, желающих стать подпасками.

Лист № 11 (рис. 12) показывает нартского пастуха – Куйцука. Гутов А.М. в статье «Поэтика и типология адыгского нартского эпоса» о нем пишет следующее: «Он побеждает таких врагов, против которых бессильны самые знаменитые нарты. Куйцук одерживает верх не благодаря воинским качествам, а благодаря своей находчивости и плутовству... В центре повествования – ситуации, которые находят разрешение в плане юмористическом. В этом отношении данный цикл противостоит героическому пафосу жанра, и, несмотря на явную связь с героическими нартскими сказаниями, цикл Куйцука стоит особняком как пародия на эпос» [5, 23].

В свободном выразительном рисунке в центре композиции предстает пастух, идущий навстречу зрителям по крупным валунам через спокойную реку. Он одет в простую одежду, за спиной держит посох. Шаг его размерен и нетороплив. Опущенный под ноги взгляд задумчив, лицо сосредоточено, глубокие складки на лбу говорят об уме и жизненном опыте. В опущенных плечах, руках и голове ощущается усталость и расслабленность, а в изгибе губ – удовлетворение от выполненной работы. Фон дальнего плана заполнен камнями и головами великанов.

Художник обращается к символическим образам. Например, хитро улыбаясь, с правого края листа выглядывает голова быка, напоминая, какими ухищрениями добился своей цели нарт. Скрывающиеся за каменной стеной трехглазые братья-великаны намеренно изображаются художником только с одним открытым глазом, в результате они принимают образ глупых иныжей, ведь будь они немного поумнее или повнимательнее, то распознали бы хитрости, к которым прибегал Куйцук. Четко прорисованный единственный глаз выражает лишь страх и непонимание. Перед нами уже завершение подвига: «Не успел Куйцук договорить, как иныжи побросали на землю тюки и пустились бежать без оглядки. Они покинули свой дом и больше никогда не появлялись в окрестностях нартского селения» [14, 501].

В заключение отметим, что в рассмотренных листах художник главное место отводит персонажам, олицетворяющим этнические, национально-культурные традиции. В едином стилизованном пространстве пейзажа возникают горы, деревья, вода, трава, камни, соединившиеся в единый образ, они играют важную роль в создании общего настроения, соответствующего состоянию героев и событиям, в них изображенным. Во многих рассмотренных работах камни являются основным фоном композиции – память о родном крае и реке Лескен.

Поскольку Нартиада существует в разных этнических и субэтнических версиях, художник, прибегая к собственным кодам и образам, в одном пространстве листа (Лист № 9) изображает разные версии, что позволяет зрителю создавать свои представления в интерпретации сюжета, в зависимости от того, какой эпос он читал или к какой субэтнической группе принадлежит.

В работах мастера нет ничего лишнего, каждый штрих, линия или пятно несет свою смысловую нагрузку, работая на создание задуманного образа. Крупный план и статика становятся ведущим композиционным приемом мастера. Сюжеты напоминают стоп-кадр из черно-белого кинофильма. Лица и позы людей не лишены характера и эмоций. Линии смелые, глубокие, брутальные.

Содержание графики понятны для тех, кто знаком с эпосом. В то же время для несведущих графика Х. Савкуева становится проводником в таинственный и архаичный мир адыгского народа с его правилами, культурными устоями и моральными принципами. Сюжеты убедительны, говорят о любви к родине, сострадании, долге, уважении.

Мастер не стремится к точному воспроизведению сюжетов, «не шел у текста на поводу», оставляя возможность проявиться собственной авторской творческой фантазии, личностной оценке содержания эпоса. Художник добивается эффекта соотнесения с суровыми, а порой лиричными текстами эпоса кавказского фольклора, пропустить их через сердце, переосмыслить и интерпретировать в своих произведениях, которые хочется рассматриваться, а сам эпос – перечитывать. Возможно, именно последнего и добивается мастер, ведь, по его мнению, в современном мире обращение к законам эпоса просто необходимо.

Примечания:

1. Анчек С. Х. Адыгейский эпос «Нарты»: к характеристике семитомного свода текстов героического эпоса. 2015. С. 78-82. // Электронный ресурс. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/adygskiy-epos-narty-k-harakteristike-semitomnogo-svoda-tekstov-geroicheskogo-eposa/viewer>
2. Бароков Э. А., Унежев К. Х. Конь и снаряжение в военной культуре Адыгоа (Черкесов) в XVI-XIX вв. Научные проблемы гуманитарных исследований. Вып. 1. 2011. С. 6-15. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=16589060>
3. Будущее – в настоящем. Хамид Савкуев. 2019 // Электронный ресурс. Режим доступа: https://yandex.ru/video/preview/?filmId=2609001793667739501&parent-reqid=1645434633724652-3802496324592773847-sas3-1012-26a-sas-17-balancer-8080-BAL-2100&path=wizard&text=%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2%D1%8C%D1%8E+%D1%81+%D1%85%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%BC+%D0%A1%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D1%83%D0%B5%D0%B2%D1%8B%D0%BC&wiz_type=vital
4. Гадагатль А. М. Героический эпос «Нарты» адыгских (черкесских) народов. Майкоп: Адыгейское отд. Краснодарского кн. отд., 1987 – 408 с.
5. Гутов. А. М. Поэтика и типология адыгского нартского эпоса. М.: Наука Издательская фирма «Восточная литература». 1993. – 208 с.
6. Джалилов Р. Выставка работ о нартах художника Хамида Савкуева открылась в Санкт-Петербурге // Кавказский узел. 2017. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.kavkaz-uzel.eu/articles/302810/>

-
7. Дюмезиль Ж. Скифы и нарты. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. 1990. – 229 с.
 8. Жизнь доблестных нартов. Осетинский героический эпос. М.: Грифон. 2006. – 384 с.
 9. Из архива Ильиной Е. А. Запись беседы с художником 20 апреля 2022 г.
 10. Кук А. С. Мифопоэтическая модель мира в адыгской (черкесской) нартиаде. Майкоп: Изд-во АГУ. 2018. – 434 с.
 11. Кутейникова Н. С. Хамид Савкуев. Уроки жизни и композиции. 2010 // Электронный ресурс. Режим доступа: https://www.practicum.org/index.php?option=com_content&view=article&id=110:2010-08-03-08-11-34&catid=24:comp&Itemid=40
 12. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. М.: Изд-во восточной литературы. 1963. – 464 с.
 13. Нарты. Адыгский героический эпос. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука». 1974. – 415 с.
 14. Нарты. Адыгский героический эпос. Сост., коммент., статья, общ. ред. А. М. Гутов. СПб.: Вита нова. 2017. – 632 с.
 15. Нарты: Адыгский эпос. Т. 1. Нальчик: ООО «Тетраграф». 2012. – 422 с.
 16. Нарты. Адыгский эпос. Том 2. Орызмэс. Батраз. Ашамез. Нальчик: Институт гуманитарных исследований. 2017. – 468 с.
 17. Нарты. Адыгский эпос // Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/narty-adygskij-epos-read-180652-1.html>
 18. Сказание о нартах. Осетинский эпос. М.: Советская Россия. 1978. – 512 с.
 19. Тулузакова Г. Хамид Савкуев. 2009 // Электронный ресурс. Режим доступа: <https://foto-progulki.ru/hamid-savkuev>

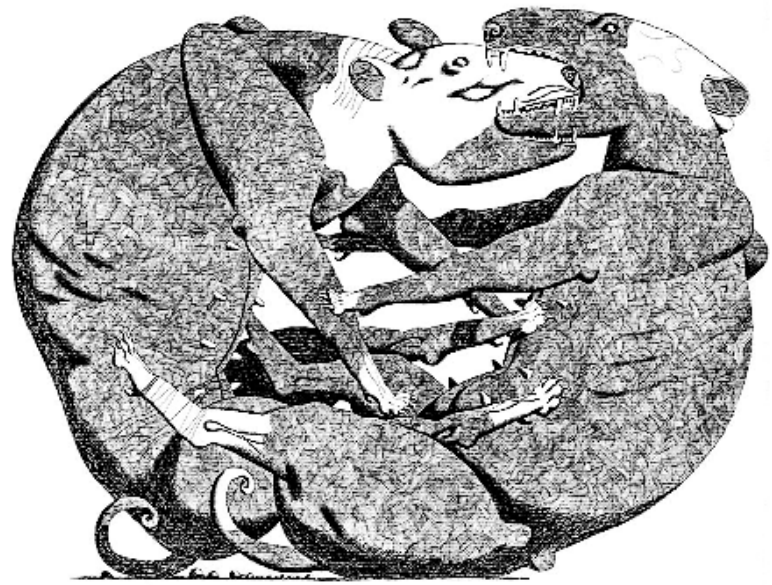
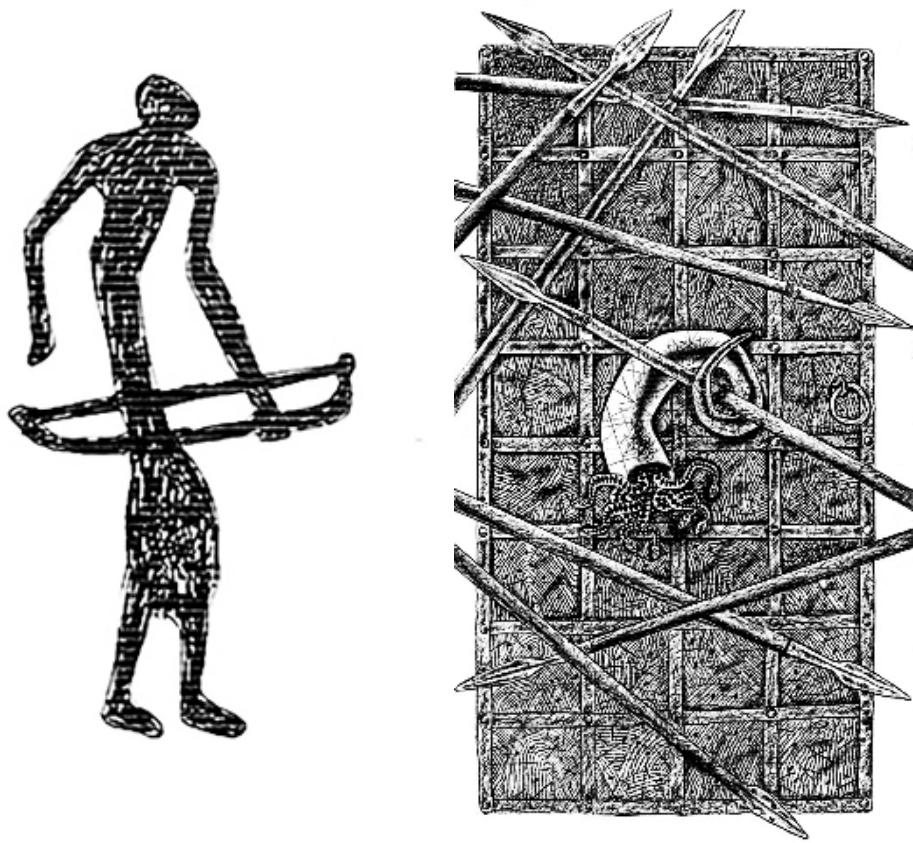


Рис. 1-3. X. В. Савкуев. Иллюстративная вставка книги «Нарты: Адыгский героический эпос» Санкт-Петербург, 2017 г.



Рис. 4. X. В. Савкуев. Лист № 1. Из серии «Нарты: Адыгский героический эпос»
Санкт-Петербург, 2017 г.

Бумага, офорт

Северокавказский филиал Государственного музея Востока



Рис. 5. X. В. Савкуев. Лист № 2. Из серии «Нарты: Адыгский героический эпос»
Санкт-Петербург, 2017 г.

Бумага, офорт

Северокавказский филиал Государственного музея Востока



Рис. 6. X. В. Савкуев. Лист № 9. Из серии «Нарты: Адыгский героический эпос»
Санкт-Петербург, 2017 г.

Бумага, офорт
Северокавказский филиал Государственного музея Востока

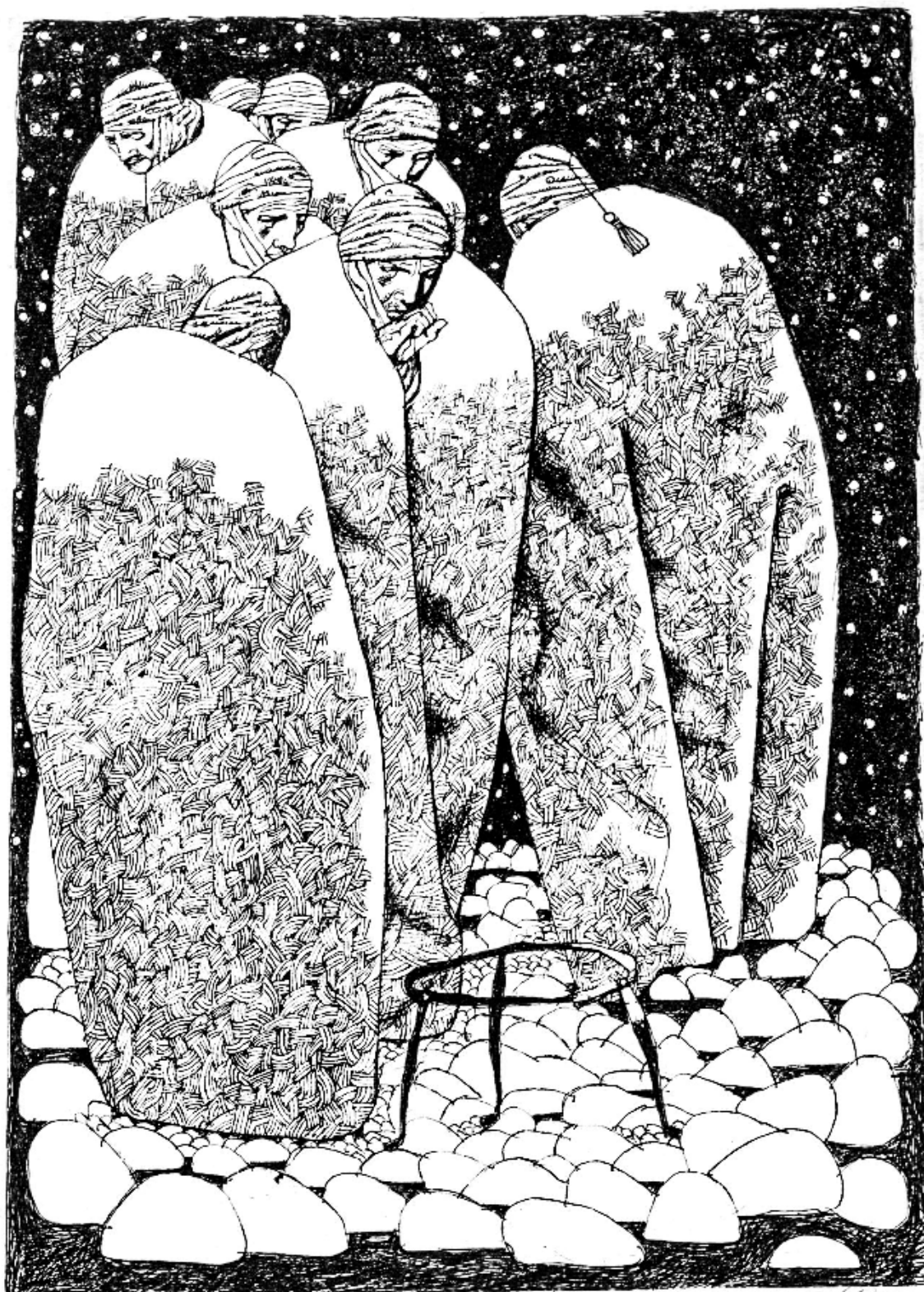


а/р с/з

Савкуев 17

Рис. 7. X. В. Савкуев. Лист № 5. Из серии «Нарты: Адыгский героический эпос»
Санкт-Петербург, 2017 г.

Бумага, офорт
Северокавказский филиал Государственного музея Востока



а/р

сз Савкуев 17

Рис. 8. X. В. Савкуев Лист № 4. Из серии «Нарты: Адыгский героический эпос»
Санкт-Петербург, 2017 г.

Бумага, офорт

Северокавказский филиал Государственного музея Востока

Мир глазами черкесских художников. Выпуск III.



Рис. 9. Савкуев Х. В. Лист № 7. Из серии «Нарты: Адыгский героический эпос»
Санкт-Петербург, 2017 г.

Бумага, офорт

Северокавказский филиал Государственного музея Востока

Мир глазами черкесских художников. Выпуск III.



Рис. 10. Савкуев Х. В. Лист № 3. Из серии «Нарты: Адыгский героический эпос»
Санкт-Петербург, 2017 г.

Бумага, офорт
Северокавказский филиал Государственного музея Востока



а/р

СЗ

Х. В. 17

Рис. 11. Х. В. Савкуев. Лист № 6. Из серии «Нарты: Адыгский героический эпос»
Санкт-Петербург, 2017 г.

Бумага, офорт

Северокавказский филиал Государственного музея Востока



a/p

с3

Савкуев - 17

Рис. 12. X. В. Савкуев Лист № 11. Из серии «Нарты: Адыгский героический эпос»
Санкт-Петербург, 2017 г.

Бумага, офорт

Северокавказский филиал Государственного музея Востока

Канукова Ж. Н.

АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ СКАЗКИ РУСЛАНА ТХАЗАПЛИЖЕВА. ПЕСНЬ ДРЕВА

Аннотация: Исследуется творчество кабардинского художника Руслана Тхазаплизева, работающего с бронзой и деревом. Источником вдохновения, поисков и находок художника является история и культура адыгского народа. Глубокое проникновение в культуру этноса, знание многочисленных археологических артефактов и мифологических сюжетов позволяет Руслану Тхазаплизеву быть по-настоящему представителем этнического искусства. Герои нартского эпоса, предметы быта, ставшие символическими знаками культуры, представлены автором в мелких скульптурных рельефах и скульптурах, тонких и современных. Материал статьи строится на рассказе о его выставках, анализе отдельных скульптурных произведений и представлении журналистских рефлексий на результаты творческого труда художника.

Ключевые слова: Руслан Тхазаплизев, мелкие скульптурные рельефы, скульптура, адыгская культура, современный художественный образ.

Zhanna N. Kanukova

ARCHAEOLOGICAL TALES BY RUSLAN THAZAPLIZHEV. SONG OF THE TREE

Abstract: The work of the Kabardian artist Ruslan Tkhazaplizhev, who works with bronze and wood, is being studied. The source of inspiration, searches and finds of the artist is the history and culture of the Adyghe people. Deep penetration into the culture of the ethnic group, knowledge of numerous archaeological artifacts and mythological subjects allows Ruslan Tkhazaplizhev to be a true representative of ethnic art. The hero of the Nart epic, household items that have become symbolic signs of culture are presented by the author in small sculptural reliefs, thin and modern. The material of the article is based on the story of his exhibitions, the analysis of individual sculptures and the presentation of journalistic reflections on the results of the artist's creative work.

Keywords: Ruslan Tkhazaplizhev, small sculptural reliefs, Adyghe culture, modern artistic image.

Рассказывая о творчестве Руслана Тхазаплизева, невольно переходишь на эпический язык повествования. И это неудивительно, так как источником вдохновения, поисков и находок этого художника является история и культура адыгского народа, архаика, их глубокое и вдумчивое изучение. Все эти знания, формы, герои, осмысленные, трансформированные и получившие современный художественный образ в воображении художника, воплощаются им в произведения искусства.

Впервые на суд широкого зрителя свои удивительные работы из дерева: бронзовые и деревянные скульптуры персонажей старинных сказаний и героев нартского эпоса Руслан Тхазаплизев представил на выставке трех кабардинских художников «Сквозь время», организованной Кабардино-Балкарским отделением *Мир глазами черкесских художников. Выпуск III.*

«Союза художников России» совместно с Союзом художников Абхазии, которая прошла в Центральном выставочном зале Сухума весной 2018 года. Кроме работ Тхазаплижева в экспозиции были представлены войлочные панно Миланы Халиловой и арджэны Руслана Мазлоева. Выставка вызвала очень большой зрительский интерес и внимание профессионалов. До этого момента Руслан Тхазаплижев был известен широкому зрителю и коллегам как мастер-керамист и автор скульптурных рельефов в технике гальванопластики.

Руслан Салманович Тхазаплижев родился в городе Нальчике Кабардино-Балкарской Республики в 1962 году. В 1987 году окончил с отличием Абрамцевское художественно-промышленное училище им. Васнецова, отделение художественной обработки дерева, кости, камня. Член Союза художников России с 2006 г.

Народный художник КБР Заурбек Хачимович Бгажноков так писал о работах Руслана Тхазаплижева: «Руслан Тхазаплижев виртуозно владеет техникой мелкого скульптурного рельефа. Его работы обладают четким, пластически выразительным силуэтом, изысканные, тщательно подобранные детали серебряных и медных панно не теряют при этом монументально-декоративного характера. Он умеет найти в рамках традиционных приемов лепки возможность фантазировать, создавать каждый раз нечто новое, неожиданное, оригинальное. Используя археологические материалы, художественные артефакты прошлых веков, не впасть в стилизаторство, а создать что-то свое, современное, вот задача, которую ставит перед собой Руслан Тхазаплижев. В его керамических композициях прослеживаются хаттские корни, но он вносит в это наследие свои нравственные переживания, масштабные соотношения системы связей, выразительные средства. Он умело использует в своих работах гравированный узор, барельефы и горельефы с фигурами людей, животных, птиц, эмоционально окрашивая, усиливает декоративную изысканность форм, их хочется долго рассматривать, поворачивать, находя новые и новые ракурсы, отыскивая художнические секреты в самых неожиданных частях. Его чернофигурная керамика современна, отточено элегантно, художественно насыщена и эстетична» [1].

Руслан Тхазаплижев относится к тому типу людей, которые находятся в постоянном поиске новым форм. Изучая все новые и новые археологические, научные источники, историю адыгского народа в событиях, обрядах, костюмах, трансформируя полученные знания, преломляя образы в современном восприятии художника, адыга и одновременно человека мира, Руслан с не меньшим интересом и уважением изучает историю и культурное наследие других народов, что позволяет ему анализировать, находить параллели, точки пересечения, сходства и различия. Логическим продолжением творческих поисков Тхазаплижева становятся представленные в 2018 году скульптуры из дерева и бронзы, серия ритуальных жезлов. Вот что мы читаем в одной из журналистских рецензий о выставке в Сухуме: «Мастера декоративно-

прикладного искусства Милана Халилова, Руслан Мазло и Руслан Тхазапليه представили на обозрение абхазской публики войлоки, арджэны, деревянную скульптуру. Выставка подразумевает диалог между национальной культурой и современным искусством. В основу работ всех трех художников легло древнее кабардинское ремесло. Как признался один из авторов, Руслан Тхазапليه, цель выставки – показать абхазскому зрителю древний мир кабардинского народа. «Мы воспроизвели древние ремесла и придали им современный вид. Это то, чем занимались наши предки: валяние из шерсти, плетение из рогоза, резьба по дереву. На наш взгляд, вещи, которые имеют тысячелетнюю историю – уже предметы искусства», – рассказал Тхазапليه. Художник считает, что в современном искусстве должен сохраниться почерк национальной культуры. «Это такой посыл, чтобы мы не теряли наше национальное искусство», – добавил он» [2].

23 декабря 2019 года экспозиция «Сквозь время» была представлена зрителям и в родном Нальчике в Кабардино-Балкарском музее изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко. И вновь выставка прошла с очень большим интересом как со стороны зрителей, так и коллег-художников, прессы. «Руслан Тхазапليه представил деревянные и бронзовые скульптуры героев нартского эпоса. Особый интерес вызвала серия деревянных жезлов – главного атрибута богов. Здесь можно увидеть авторское видение образов нарта Сосруко, а также бога грозы, духа леса и дерева. Художник предлагает интересные параллели с древнегреческой и шумерской мифологиями» – пишет в своей статье о выставке журналистка Анна Сереброва [3].

16 сентября 2022 года состоялась первая персональная выставка Руслана Тхазапليهва в Кабардино-Балкарском национальном музее. Ашамез, Сосруко, Батараз, Сатаней – герои нартского эпоса, образы богов адыгского пантеона – Шыблэ, Тхагалэдж, Мезитха, птицы, олени, ритуальные тельцы... Заходя в выставочный зал, зритель словно попадал в старинную адыгскую сказку или песню: аталык учит своего воспитанника, невеста, волнуясь, обувает пхъа вакъэ (котурны), полководец готовится к бою, друзья-всадники собираются в поход-зеклуэ... «Как Ашамаз извлекал из своей свирели прекрасные мелодии, так под рукой Руслана Тхазапليهва поет дерево, и мы все можем услышать эту песнь» – сказал на открытии выставки композитор Джабраил Хаупа.

Каждая скульптура цвета золотистого «живого» дерева или с большим вкусом и бережностью тонированная в разбеленные зеленовато-голубые оттенки бронзы – это целая история, открывающаяся посвященным, интригующая и подстегивающая познать тех, кто еще не читал нартского эпоса и адыгских сказаний. Старинная история, рассказанная современным языком стилизации. Здесь нет мелкой детализации и проработки, хотя о мастерском умении Руслана к тонкой работе мы знаем по предыдущим работам. Образы оставлены нарочито грубоватыми, как будто высечены

из дерева не современными резаками, а каким-то архаичным инструментом. Формы плавными линиями прорастают и перетекают друг в друга: Сосруко буквально вырастает из крупа своего Тхожея, а вот молот, руки, ноги – все тело Тлепша сплавляются в лаконичный знак-иероглиф. Молнии громовержца Шыблэ вырастают из его рук символическими трилистниками, Бадыноко, на чьих плечах сидят соколы, широкоплечим монолитом сросся с конем, окружают его стилизованные фигурки волков – и вся эта композиция неожиданно стоит на колесах, как детская игрушка, какую когда-то в стародавние времена дедушка мог вырезать для своего внука. Очень интересно и разнообразно представлен образ Ашамеза: вот он, сливаясь в единое целое со своим конем играет на свирели и держит ажурный круг солнца над головой, а вот под музыку его свирели прорастает ажурными узорами круп коня, как аллегория цветения, счастья и радости, которую несла народу его музыка. Образы Ашамеза есть и в представленных в экспозиции декоративных рельефных панно из предыдущих серий, созданных автором и в ажурном бронзовом круге, что еще раз подтверждает логику преемственного развития творческого процесса автора и перехода тем из одной техники в другую, из плоскостного изображения в трехмерное.

«В технике Руслан Тхазаплижев демонстрирует сложность. Но не ту витиеватую сложность, которая так часто становится самоцелью и уводит мастеров в плоскость рекордов: ещё тоньше, ещё мельче, еще ажурнее, детализированнее... Высший пилотаж Тхазаплижева не вызывает сомнений, но воображение поражает только как часть общего замысла. Мера и гармония – вот основные приметы адыгского стиля художника по дереву.

Внимательный и эрудированный зритель увидит здесь аллюзии на предметы хеттской, кобанской, майкопской культур. А в центральной точке экспозиции – огромном вращающемся диске с родовыми тамгами – угадает и колесо сансары, и графическое решение «инь» и «ян». Да что там – любой круг, символизирующий бесконечную смену времён года, дня и ночи, жизни и смерти» [4].

Самостоятельная и в то же время неразрывно связанная со всеми работами необычная серия деревянных жезлов также была представлена на выставке Руслана Тхазаплижева. Навершие в виде солярных знаков, небольших скульптур все с теми же героями эпоса или интегрированная в навершие *трещотка (пхъацIыч)* – каждый из них привлекает внимание, вызывая вопросы и неподдельный интерес. Что это – жезл хатяко, скипетр или отсылка к шестам, найденным в Майкопском кургане Ошад?

«Не только адыги, но и все народы, особенно древние, предпочитали древесину – доступно и дешево по сравнению с бронзой, а тем более железом. То, что до нас практически не дошли деревянные предметы, не значит, что их не было. Бронза до нас дошла, потому что она сохраняется в земле, в отличие от дерева. Мы же ассоциируем себя как народ, родственник хаттам, хеттам, кобанской культуре. И у каждой из этих

эпох свои археологические почерки. Стилистику этих почерков я иногда использую, разумеется, в собственном переосмыслении. Никто, например, не спутает древний Египет, Ассирию или Грецию. Они узнаваемы. Также узнаваем и Кавказ. Просто он менее растиражирован. Здесь ещё играет роль, что нет больших, монументальных архитектурных объектов, которые были бы у всех на виду. Но маленьких — бытовых, утилитарных, ритуальных, декоративных объектов со своим уникальным археологическим почерком сохранилось очень много. Хотелось бы, чтобы этот стиль, этот археологический почерк стал узнаваемым. Тем более в современных реалиях, когда делается ставка на туризм, уникальность нашего края», — говорит Руслан Тхазаплижев [5].

Примечания:

1. Набор открыток «Выставка Союза художников Кабардино-Балкарской республики, посвященная 50-летию творческой организации». Нальчик 2007 г.
2. Кварацхелия С. "Сквозь время": выставка трех кабардинских мастеров открылась в Сухуме. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://sputnik-abkhazia.ru/20180529/vystavka-trex-kabardinskix-masterov-otkrylas-v-suxume-1024083580.html> (Дата обращения: 12.11.2022).
3. Сереброва А. // Нальчик. № 1. 11 января 2022 г. — 4 с.
4. Мякина А. // Нальчик. № 38. 22 сентября 2022 г. — 20 с.
5. Мякина А. // Нальчик. № 38. 22 сентября 2022 г. — 20 с.



Р. С. Тхазапليهв. Ашамез
Нальчик, 2017 г.
Дерево, резьба



Р. С. Тхазапليهв. Шыблэ / Бог грозы
Нальчик, 2017 г.
Дерево, резьба



Р. С. Тхазапليهв. Ученик
Нальчик, 2017 г.
Дерево, резьба



**Р. С. Тхазапليهв. Жезлы: «Мезитха» и «Тлепш»
/ «Бог леса» и «Бог кузнечного дела»
Нальчик, 2015 г.
Дерево, резьба**



**Р. С. Тхазапليهв. Богиня воды (скульптура стоит перед колесом)
Нальчик, 2017 г.
Дерево, резьба**



Р. С. Тхазаплижев. Ашамез
Нальчик, 2020 г.
Дерево, резьба



Р. С. Тхазаплижев. Жезлы
Нальчик, 2015 г.
Дерево, резьба



Р. С. Тхазаплижев. Бадыноко
Нальчик, 2020 г.
Дерево, резьба



Р. С. Тхазапليهв. Невеста
Нальчик, 2022 г.
Дерево, резьба



Р. С. Тхазапليهв. Бадыноко
Нальчик, 2020 г.
Дерево, резьба



Р. С. Тхазапليهв. Двое
Нальчик, 2020 г.
Дерево, резьба



Р. С. Тхазаплижев. Ашамез
Нальчик, 2020 г.
Дерево, резьба

Коцева Ж. А.

НАЦИОНАЛЬНАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ МАХМУДА ТУГУЗА: ПО МАТЕРИАЛАМ КОЛЛЕКЦИИ ГРАФИКИ В СОБРАНИИ СЕВЕРОКАВКАЗСКОГО ФИЛИАЛА ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

Аннотация: В статье рассматривается художественное наследие известного адыгского графика Махмуда Тугуза. Творческая деятельность Махмуда Тугуза в изобразительном искусстве Адыгеи второй половины XX века стала значительным явлением. Его произведения раскрывают особенности изобразительного искусства советской эпохи и стали поистине «национальными по содержанию». В творчестве художника прослеживаются особенности развития адыгского графического искусства, тщательное продумывание не только технических возможностей, но и художественного продумывания образов, основанных на традициях, фольклоре и истории своего народа.

Ключевые слова: Махмуд Тугуз, литография, линогравюра, офорт, фольклор, мифологический жанр, Северокавказский филиал Государственного музея Востока.

Jhanna A. Kotzeva

THE NATIONAL THEME IN THE WORKS OF MAHMUD TUGUZ: BY THE MATERIALS OF THE COLLECTION OF GRAPHICS IN THE COLLECTION OF THE NORTH CAUCASIAN BRANCH OF THE STATE MUSEUM OF ORIENTAL

Abstract: The article deals with the artistic heritage of the famous Adyghe graphic artist Mahmud Tuguz. The creative activity of Mahmud Tuguz in the culture of Adyghea in the second half of the 20th century has become a significant phenomenon, marked by striking artistic achievements. His art with extraordinary fullness revealed the features of the fine arts of the Soviet era and became truly "national in content." In the works of the artist, the features of graphic thinking, scrupulous study of both the composition and various details of a particular image, based on various ways of generalizing impressions from the surrounding world, can be traced.

Keywords: Mahmud Tuguz, lithography, linocut, etching, folklore, mythological genre, North Caucasian branch of the State Museum of Oriental Art.

В собрании Северокавказского филиала Государственного музея искусства народов Востока представлена коллекция из 19 графических произведений одного из ярких представителей старшего поколения изобразительного искусства Адыгеи Махмуда Гаруновича Тугуза (1938 – 2011). Она невелика по объему, но обладает своей художественной значимостью в общем музейном комплексе.

Это - листы из графических серий «Свадебные мотивы», «Великая Отечественная война», «Легенда о Лаго-Наки» и «Детские игры». Спецификой коллекции является преобладание в ней определенных художественных, технологических и тематических направленностей, характеризующих творчество художника в 70-80 годы XX века.

Часть произведений автора поступила в музей в 1991 году из Всесоюзного центра «Росизопропаганда». Они были закуплены Министерством культуры РСФСР на зональных выставках «Советский Юг» (1974, 1978, 1984, 1990). Остальные графические листы преподнесены автором в дар Северокавказскому филиалу Государственного музея Востока в 2001 году. С 2010 года работы Махмуда Тугуза экспонируются в постоянной экспозиции музея «Современное искусство Северного Кавказа. XX-XXI вв.», они неизменно включаются в тематические показы музейной коллекции.

В ходе исследования автором были изучены издания, связанные с историей отечественной и зарубежной графики, статьи о культурной жизни Адыгеи второй половины XX века. Особое значение для исследования имели статьи искусствоведов Кушу А.Г., Ловпаче Н.Г., Сулеймановой Ф.Х., связанные с историей графического искусства Адыгеи. Ценным материалом фактологического характера, важным для раскрытия темы данной статьи, являются буклеты, каталоги и газетные статьи. Особо нужно выделить каталоги персональных, областных, зональных, всероссийских и всесоюзных выставок, в которых принимал участие художник. Тем не менее следует отметить, что графическое наследие М. Г. Тугуза серьезно не исследовалось, как и его творчество.

Махмуд Тугуз родился в ауле Тахтамукай Адыгейской автономной области Краснодарского края. В 1969 году окончил художественно-графический факультет Краснодарского государственного педагогического института имени 15-летия ВЛКСМ. В его дипломной работе из четырех листов («Колыбельная», «Чабаны», «Роспись кувшина», «Сбор винограда», «Танец «Зафак»») уже наметились черты нового национального искусства, которые он смог многогранно раскрыть в поэтичных образах: от величавой торжественности «Зафака» до тонкой лиричности «Колыбельной». Для раскрытия выразительности и содержательности художественных средств он использовал возможности линогравюры – рукотворную живость, обобщенность рисунка и укрупненность формы.

В начале 70-х годов он переехал на постоянное место жительства в город Майкоп, работал в Майкопских художественно-производственных мастерских. В эти же годы Махмуд Тугуз регулярно демонстрировал плоды своего творчества на выставках всесоюзного, республиканского и зонального уровней. В 1977 году дважды выставлялся в Москве: на Российской республиканской художественной выставке «60 лет Великого Октября» и Всесоюзной выставке «Всегда начеку». В 1978 году он был принят в члены

Союза художников СССР. В 1999 году Махмуду Тугузу было присвоено почетное звание «Заслуженный художник Республики Адыгея».

В июне-июле 1980 года Махмуд Тугуз принял участие в групповой выставке в Государственном Русском музее в г. Ленинграде вместе с художниками Ф. М. Петувашем, Т. М. Катом, А. М. Берсировым, А.М. Куановым, А. В. Резюкиным, Егоровым А., Кириченко Ю. Г. Это событие стало художественным явлением, вошедшим в историю искусства как «Графика Адыгеи» [3]. Это было время, когда в искусстве союзных республик «обнаружилось стремление, не выпадая из общего русла социалистического реализма, найти свои особые формы» [5, с. 9]. Адыгская графика не является каким-либо исключением среди других молодых национальных школ. «Обращение к историческому прошлому своего народа, изучение особенностей народных обычаев и быта – неизменно благодатный материал для любой художественной школы и тем более молодой» [2, с. 112-113].

М. Г. Тугуз обладал узнаваемым индивидуальным почерком. В его графике преобладали «мифологические, батальные и национальные сюжеты» [1, с. 3]. Работам художника свойственна динамическая насыщенность, героика, смягченная лиричностью и чувствительностью. Как отмечает искусствовед Аслан Кушу, «он одинаково свободно обращается к сюжетам из героического прошлого и к романтической красоте народных обычаев, к жанру натюрморта и портрета, но неизменно тонок в тональной разработке своих композиций. Мягкая серебристая гамма часто в его офортах дает приятную лирическую интонацию» [2, с. 128].

Обрядовая культура адыгов раскрыта художником в листах «Музыканты» и «Вывод невесты» из серии «Свадебные мотивы» (1978), выполненные в технике литографии, которая располагает богатейшими возможностями в передаче тончайших нюансов проработки формы и свето-воздушной среды.



**М. Г. Тугуз. Вывод невесты. Из серии «Свадебные мотивы».
Майкоп, 1978 г.**

Бумага, литография

Новизна
творческого

метода

Махмуда Тугуза заключается в том, что он одновременно решает проблему традиций и современности, обозначившуюся в 70-80 годы XX века и ставшую актуальной для национального и этнического искусства. Художник использовал условность композиционного построения, но при этом пошел дальше и использовал линейно-пространственный ритм, таким образом добиваясь большей поэтичности и духовной наполненности своих графических произведений.

Тема детей и детских игр – одна из любимых художником. В 1982 году он создал целую серию графических произведений под общим названием «Детские игры». В нее вошли десять работ, но в музейном собрании представлено шесть листов: «Кто сильнее?», «Догонялки», «Игра в мяч», «Прятки», «Вечерняя песня», «Кто следующий?».

Автор возвращает нас в детство, изображая детей с их по-настоящему взволнованным восприятием жизни и открытием в ней неисчерпаемых эмоциональных моментов и тонко подмеченных сюжетов. Работа над серией «Детские игры» далась художнику относительно легко, так как она была посвящена адыгским играм, знакомым ему с детства, и которые стали для него источником вдохновения. Собственные воспоминания и наблюдения за играющими детьми подсказывали ему решение той или иной графической композиции. Работы выполнены в технике офорт с акватинтой, что позволило ему уделить внимание работе с тоновыми переходами.

В листе «Кто сильнее?» Махмуд Тугуз изобразил детей, играющих в национальную игру – «Всадники». Играющие распределяются по парам: один – «конь», другой – «всадник». Одна пара соревнуется с другой. Художник подробно заполняет квадратный формат листа фигурами детей, которых он органично включает в природный фон.



М. Г. Тугуз. «Кто сильнее?»
Майкоп, 1982 г.
Бумага, офорт с акватинтой

Гравюра «Прятки» отражает поведение и настроение детей во время игры. Для них – это праздник: они играют, смеются, и нет предела детскому счастью. На гравюре один мальчик закрывает руками глаза, но он подглядывает; другой – радостно смеется, закрыв рот одной рукой, так как его выдает своим лаем собака, третий лежит на крыше

и сверху за всем наблюдает, четвертый – сидит на дереве и т.д. Несмотря на то, что композиция листа полностью заполнена, за счет мягкой тонировки она не смотрится перегруженной.



М. Г. Тугуз. Прятки.
Майкоп, 1982 г.
Бумага, офорт с акватинтой

По центру композиции листа «Вечерняя песня» Махмуд Тугуз помещает трех мальчиков. Летним вечером они, обнявшись, поют песню. Один мальчик отставил вперед палку и откинул торс назад, что придает ему многозначительность и торжественность, второй приобнял друзей, положив руки на их плечи, а третий – более скромный и стеснительный, смущенно опустил глаза.

Для них не существует в данный момент ничего, кроме этой чудесной песни. Они словно слились с природой, становясь с ней одним единым целым. Махмуд Тугуз удивительно тонко воспроизводит на картине то состояние увлечённости и погружённости детей, когда окружающий мир и люди просто перестают существовать для них. В такие моменты не замечаешь происходящее вокруг, тебе хорошо и тепло.

В 1991 году в свет была выпущена книга «Детские игры» с иллюстрациями М. Г. Тугуза, дополненная описанием адыгских игр, в редакции П. Кошубаева [4].

Листы из серии «Великая Отечественная война» (1980), рассказывающие о трагических и героических событиях истории нашей Родины, выполнены в технике цветного офорта. В них автор удачно использовал свои колористические возможности, которые передают тревожную и мужественную атмосферу народного подвига. Со слов самого художника, по воспоминаниям искусствоведа Нурбия Ловпаче известно, что до поступления в Краснодарский государственный педагогический институт на художественно-графический факультет, он мыслил себя не графиком, а живописцем [1, с. 3].



М. Г. Тугуз. Победа. Из серии "Великая Отечественная война"
Майкоп, 1977 г.
Бумага, офорт с акватинтой

Для листов этой серии характерна ясность и простота форм, особое соотношение фигур и пространства, теплый колорит, что создает самобытную пластику цвета, заставляет сначала воспринять общее, а потом уже индивидуальные оттенки.

Однако как отмечал искусствовед А. Токарев, им мешает лишь «некоторая перегруженность, «тяжеловесность» работ, вызывающих желание более строгого отбора и обобщения, когда ясность мысли дает ясность форме» [3, с. 109].

Фольклорное начало наиболее ярко проявилось в легендарно-эпической серии «Легенда о Лаго-Наки» по книге Хамида Беретаря «Камень не плачет» из семи листов, выполненных с 1980 по 1982 годы (в собрании Северокавказского филиала ГМВ пять листов: «Лаго и Наки», «Меч надежды», «Натиск», «Жизнь», «Оплакивание»).



М. Г. Тугуз. Меч надежды. Из серии "Лаго-Наки".
Майкоп, 1982 г.
Бумага, офорт

Махмуд Тугуз смог передать в них дух сказаний своего народа и его национальный характер через декоративное решение листа, опираясь на народное

творчество адыгов. Он создал плотную композицию, которая отождествляется с движением по кругу.

Анализируя творчество Махмуда Тугуза, можно отметить главную особенность, характеризующую его как художника, – он всегда опирался на исторические, этнографические, фольклорные источники и традиции адыгов, в которых черпал национальную форму, неотделимую от большой темы реалистического искусства, глубоко и емко отражающей жизнь народа, его устремления, чувства и идеалы. Причем понятие «национальное искусство» складывается из нескольких компонентов, видимых зрителю, но более всего исходит из внутреннего мироощущения самого художника.

М. Г. Тугуз всегда был движим глубоким чувством любви и преданности своему народу. Искусствовед Нурбий Ловпаче, отмечал, что творчество Махмуда Тугуза имеет глубокое информативно-воспитательное значение в возрождении национальной культуры и этноса адыгов: «Благодарные потомки, на долю которых выпадает миссия реального возрождения культуры адыгов, смогут по достоинству оценить и использовать творческий вклад в национальную культуру адыгейского художника XX века Махмуда Тугуза» [1, с. 2].

Примечания:

1. Махмуд Тугуз. Каталог выставки. Вступительная статья Н. Г. Ловпаче. Майкоп, 1998. – 28 с.
2. Кушу А. Г. Читая книгу жизни: очерки, статьи и этюды об искусстве. Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2000. – 348 с.
3. Сулейманова Ф. Х. Графика Адыгеи 1970-1980-х гг. // Отечественная культура 1960-1970-х годов. Художественная жизнь Юга России. Образование, выставки, коллекции музеев. Сборник материалов региональной научно-практической конференции. Ставрополь, 26-27 октября 2006. С. 103-130.
4. Тугуз М. Г. Детские игры [Рассказы к рис. П. Кошубаева]. Майкоп: Адыг. кн. изд-во, 1991. – 24 с.
5. Червонная С. М. Живопись автономных республик РСФСР (1917-1977). М.: Искусство, 1978. – 208 с.

Тертышник Н.В.

МУЗЫКА КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ АДЫГЕИ

Аннотация: Музыкальные образы являются, как показывает художественная практика, постоянным источником вдохновения для художников Адыгеи. Автор рассматривает новые произведения художников Адыгеи, выполненные в гобелене, живописных и графических работах. Рассматриваются художественные работы Е. Абакумовой, Г. Абредж, В. Баркина, О. Бреславцевой, М. Гогункова, З. Гучева, Н. Дидичева, А. Куанова, А. Еутых, Н. Ловпаче, Д. Манакьяна, Т. Манакьяна, Р. Хуажева. Автор указывает, что многие художники непосредственно связаны с музыкой, сами владеют игрой на музыкальных инструментах. Изображаемые музыка, музыканты и музыкальные инструменты имеют выразительную этническую и темпоральную маркировку. Они атрибутируют историю и культуру народа, создают их достоверность. Фигуративное искусство, в котором использованы музыкальные образы, наполняется флюидной звуковой аурой, получает особый канал воздействия на публику через дополнительные «слуховые» рецепторы.

Ключевые слова: художники Адыгеи, живописные и графические работы, музыкальные образы, восприятие искусства.

Nadezhda V. Tertyshnik

MUSIC AS A SOURCE OF INSPIRATION FOR ARTISTS OF ADYGEA

Abstract: Musical images are, as art practice shows, a constant source of inspiration for the artists of Adygea. The author examines the new works of the artists of Adygea, made in tapestry, paintings and graphic works. The artworks of E. Abakumova, G. Abrej, V. Barkin, O. Breslavtseva, M. Gogunokov, Z. Guchev, N. Didichev, A. Kuanov, A. Eutykh, N. Lovpache, D. Manakyan, T. Manakyan are considered, R. Huazheva. The author points out that many artists are directly connected with music, they themselves play musical instruments. The depicted music, musicians and musical instruments have expressive ethnic and temporal markings. They attribute the history and culture of the people, create their authenticity. Figurative art, in which musical images are used, is filled with a fluid sound aura, receives a special channel for influencing the audience through additional "auditory" receptors.

Keywords: artists of Adygea, paintings and graphic works, musical images, perception of art.

К теме музыкальных образов в творчестве художников Адыгеи мы обращаемся уже не в первый раз [1, 2]. Однако возвращаясь к ней снова и снова, обнаруживаем новые яркие живописные и графические работы, которые не получили еще широкой известности у аудитории и не стали предметом научных размышлений. Поэтому цель статьи – представить эти творения большой читательской аудитории и оценить их с точки зрения художественности и значимости для каждого автора и публики в целом.

Мир глазами черкесских художников. Выпуск III.

Музыка как искусство временное может воплощаться в пространственных изображениях через портреты музыкантов, натюрморты с инструментами, жанровые композиции в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве. Очевидно, чем шире круг таких субъективных представлений, тем богаче и полнее восприятие. Немаловажную роль в восприятии искусства играет способность человека при раздражении одного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями получать и иные ощущения, соответствующие другому органу чувств. К примеру, созерцание музыкальных инструментов у людей традиционной культуры вызывает музыкально-слуховые со-ощущения и рефлексию на ранее слышанную и переживаемую ими музыку. Включение в изобразительный материал музыкальных предметов и ситуаций порождает особый многофункциональный культурный феномен, связанный с вопросами этнической идентичности, исторической и субкультурной маркировки, художественно-эстетических стилей, выявления синергетических характеристик.

Мы отобрали более 50-и разных по жанру и исполнению работ мастеров Адыгеи, связанные с музыкой. Абакумова Елена Викторовна в произведении «Мелодия романсов» в технике гильоширование вызывает интерес зрителя, желание вспомнить русские романсы «Калитка», «Гайда, тройка!», «Темно-вишнёвая шаль» (рис. 1). Покровитель Природы Мэзытх звуками музыки создает гармонию в мире животных, гобелен «Мэзытх. Мелодия о мире» (рис. 2) вносит умиротворение, покой и призыв к гармонии человека и природы.

Абредж Гошефиж в гобелене «Адыгское игрище» (рис. 3) изобразила натюрморт с музыкальными инструментами. Стилизованные адыгская гармоника, шычепцин, камыль (продольная флейта) и трещотки выполнены в сдержанных теплых тонах и легко узнаваемы. В гобелене «Возвращение» (рис. 4) автор изобразила как в человеческой душе посредством музыки зарождается духовность и желание приблизиться к Божественному познанию мира. Музыка позволяет душе слушателя «воспарить» вверх над мирозданием. В произведении «Песня» (рис. 5) в центральной части она расположила статично сидящую фигуру певца-ашуга своего деда Джамирзе Ибрагима – известного сказителя и джегуако с шычепцином в руках. Все, о чем поется в песне, автор изобразила на полотне гобелена. Возделанные холмы плодородной земли, пастбища, роль женщины – хранительницы семейного очага, богатое историческое наследие предков, найденное в курганах Адыгеи.

Баркин Виталий Фомич был замечательным живописцем и графиком, в карандашном портрете «Умар Тхабисимов» не только передан документальный образ, но и внутреннее сосредоточение композитора Адыгеи (рис. 6). В живописном портрете «Борис Штоколов» (рис. 7) автор изображает певца во время выступления и усиливает динамику движения смещением фигуры к краю формата, добавляет контрастные цвета.

Многогранный художник: живописец, график и архитектор Абдулах Махмудович Берсиров в произведениях «Песня о героях», «Музыка», «Трио-I» (рис. 8-10) изображает собирательные образы музыкантов и передает ритм, энергию музыки народных адыгских инструментов: шычепщина и камыля. Художественные приемы по «списанию» деталей создают движение и ритм не только цвета, но и звука.

В произведениях, выполненных в технике батика «Мелодия утра» и «Танец» (рис. 11-12), Бреславцева Ольга Левковна передает движение фигур в соответствии звуков мелодии, применяет законы стилизации, контраста и ритма цветовых и тоновых пятен.

Художник-резчик по дереву Винс Альфред Петрович в точеной композиции «Мелодия гор» (рис. 13) мастерски стилизует фигурки квартета адыгских музыкантов. Художником выделены наиболее известные адыгские традиционные инструменты (трещотки, пщынэ, шычепщин и камыль). В декоративном блюде «Рождение песни» (рис. 14) автор соединил орнаментальную вязь древа жизни с содержанием песни, которую исполняет группа адыгских джэгуако, иллюстрацией песни служит крона древа с медальонными вставками (богатство природы Кавказа и гостеприимство).

Гобелены Гогункова Мухарбия Айсовича «Музыка» (рис. 15 и 16), «Радость жизни» и «Танец Саусырыко» (рис. 17, 18) восхищают не только стилизацией фигур, предметов, но и стилистикой цвета. На фоне за фигурами автор изображает красоту природы и быт адыгов, позволяя зрителю лучше познать культуру народа.

Замудин Гучев возрождает национальные инструменты (рис. 19, 22, 23), обучает игре на них молодое поколение в АРДШИ им. К. Тлецерука. В композиции «Циновка и шычепщин», «Айдемыркъан» (рис. 20, 21) оба предмета не просто дополняют друг друга, а «живут» на одном дыхании и объясняют друг друга, ярко прочитывается образ национального героя в бурке, а головка скрипки украшена стилизованными оленьими рогами. В своих высокопрофессиональных произведениях автор демонстрирует глубокую этническую культуру адыгско-черкесского народа.

График, резчик по дереву, живописец Дидичев Нурбий Абубачирович в панно – резьба по дереву «Джэгу» и «Праздник урожая» (рис. 24, 25) повествует зрителю о ритмах адыгских танцев, национальных костюмах и обычаях. В фондах Картинной галереи МК РА хранится графическое произведение в технике офорт «Оркестр. Воскресный день» (рис. 26), восхищает документальное изображение музыкальной жизни города Майкопа, концертная сцена «ракушка» является стаффажем городского парка, квартет явно исполняет джазовую композицию.

Еутых Ася Аслановна создала дирижерскую палочку для известного во всем мире музыканта – Юрия Темирканова «Волшебная палочка Маэстро Ю. Темирканова» (рис. 27). У основания дирижерского жезла изображена тамга Темиркановых, напоминающая колесо. Оно движется по волнообразной реке из древности, которую символизирует рукоятка, в будущее и находится на самом острие в виде золотого шарика. По одну

сторону реки разбросаны сотни маленьких фамильных знаков предков Ю. Темирканова. Дирижерская палочка символически объединила в себе прошлое, настоящее, будущее и функциональную принадлежность.

Многоплановый художник Теучеж Мадинович Кат – график, живописец, прикладник в своих произведениях «Ташау» (иллюстрация адыгской народной сказки) и триптих «Жизнь» (рис. 28, 29) обращается к музыкальным образам для полного раскрытия содержания сюжета. В центральной части чеканного панно соединились танец и древняя адыгская легенда о рождении танца «Исламей».

Куанов Аслан Махмудович в произведении «Праздник в Адыгее» (рис. 30) изобразил в центре монументальные танцующие фигуры в адыгских костюмах, по периметру полотна знаковые сюжеты достояния Республики, в верхней части – флаг Адыгеи.

Искусствовед, художник, историк, занимающийся археологическими раскопками в Адыгее, Ловпаче Нурбий Газизович, в живописи обращается к жанрам натюрморта, портрета и композициям. Натюрморт «Древние музыкальные инструменты адыгов» (рис. 31) наполнен смысловыми знаками: узоры и изображения хеттских музыкальных инструментов, в нижнем правом углу тамга рода Ловпаче. В портрете «Гупшис. Портрет Самоговой Г.» (рис. 32) реалистичное изображение певицы в национальном костюме сае, в народе прозванной «адыгейским соловьем». Жанровые композиции «Хачещ – Ш.Б. Ногмов слушает З. Гучева» и «Мелодия Оштена» (рис. 33, 34) изображают традиционный интерьер адыгов с очагом и красоту Кавказа – гору Оштен.

Манакьян Тигран Грачевич в жанровом произведении «Моя семья» (рис. 35) изобразил утро семьи, на первом плане автопортрет с флейтой, автор цветом и линиями в композиции направляет взгляд зрителя на фигуры жены и дочери. Изящная живопись лессировкой дополняет божественные звуки флейты и подчеркивает трепетное отношение к семье.

Живописец, график и солист камерного театра Давид Александрович Манакьян часто вдохновляется музыкой для создания творческих произведений. Натюрморт «Театральный мотив» (рис. 36) написан в реалистичных традициях и мастерски передает материальность предметов. Художник часто обращается к жанру портрета, но хочется отметить портреты исторических личностей, как автор воспринимает их музыкальное творчество. В портретах «Бах», «Вивальди», «Паганини» (рис. 37-38), с помощью композиционного центра, ритмичных линий, тона и контраста автор позволяет зрителю «услышать» звуки органа и скрипки. В серии произведений, посвященных джазу: «В лучах джаза», «Соло на саксофоне», «Джаз» (рис. 39), живописец демонстрирует нам свою любовь к саксофону.

Меретуков Давлет Мухарджирович – автор «Мозаичного панно» на фронтоне колледжа искусств АРКИ им. У.Х. Тхабисимова (рис. 40). Художник предугадал, что в

этом учебном заведении будут учить играть на народных и европейских музыкальных инструментах. Многофигурная композиция, представленная в золотисто-охристом колорите, органично вписывается в городской пейзаж. Витраж «Музыка» в кафе города Загорска (рис. 41) – это причудливое сочетание эстрадных музыкальных инструментов, атрибутирующих ресторанный отдых и праздник.

Преподаватель Мельникова Валентина Владимировна в натюрморте в технике холодного батика «Шычепщин» (рис. 42) изобразила момент подготовки музыкантов к концерту. На насыщенном зеленом фоне – цвета адыгского флага, изображено женское национальное платье сае с расшитым золотом орнаментом – концертное платье солистки. Произведение «Осенняя симфония» (рис. 43) выполнено в теплом колорите: скрипка и букет органично погружены в атмосферу осени, яблоко выступает символом города Майкопа.

Многогранный художник график, живописец, автор монументальных произведений и панно в технике коллаж Петуващ Феликс Муратович в произведении «Сказание о нартах» из серии «Нартский эпос» (рис. 44), в технике графографии, погружает нас в мир сказаний. В правой части расположена статично сидящая фигура певца-ашуга, в левой - юный нарт играет на свирели. Поднимающиеся облака в долине гор вторят протяжным звукам. В композиции «Песня о Родине» (рис. 45) в технике офорт меццо-тинто старец под звуки шычепщина повествует внуку о трудной военной жизни адыгов. Интерьер наполнен полумраком, фигуры статичны, на стене ружье висит вниз дулом.

В произведении «Весенняя песня Адыгов» (рис. 46) живописец Рожкова Ирина Александровна рассказывает о том, что выступление музыкантов прошло успешно. В натюрморте изображены традиционные адыгские музыкальные инструменты квартета: гармоника-пщынэ, скрипка-шычепщин, барабан-шьонтрып и трещотки-пхъэкIыч. Композиция выполнена на фоне весеннего пейзажа, насыщенным цветом в теплом колорите.

Синявская Лилия Александровна работает в технике цветной графики. В произведении «Любимые мелодии» (рис. 47) изображен саксофонист, и мы узнаем художника Давида Манакьяна. Многоцветные мазки фона усиливают звуки музыки и мы «слышим» джазовую импровизацию музыканта.

91-летний известный не только в России, но и за рубежом художник-дизайнер, автор серии философского костюма на основе этнического адыгского костюма Юрий Махмудович Сташ создал декоративное панно «100 лет автономии Адыгеи» (рис. 48). На лучах символического солнца значки-символы прошлой эпохи, в овальных и круглых медальонах элементы орнаментов, скрипичные ключи, родовые знаки и растительные узоры. Закодированная информация заставляет размышлять, вникать и

прочитывать, какое было сложное и одновременно интересное время становления Республики Адыгеи.

В серии декоративных блюд «Мир Кавказу»: «Пшинау», «Мелодия», «Песня чабана» (рис. 49-51) Рамазан Давлетбиевич Хуажев органично вписывает фигуры музыкантов в орнаментированный круг. В прямоугольных панно «Мелодии памяти» (рис. 52) через образы трио музыкантов автору удастся передать не только спокойное настроение, но и протяжный мелодичный рассказ о жизни и укладе быта древнего адыгского народа.

Представив панорамную картину образов, связанных с музыкой и музыкальными инструментами, мы приходим к следующим обобщениям.

Во-первых, многие художники непосредственно связаны с музыкой. Они сами владеют игрой на музыкальных инструментах, как например Давид Манакьян, Замудин Гучев, или их ближайшие родственники (Абредж, Овчаренко). Практически для всех названных нами авторов музыка является источником вдохновения, энергетическим зарядом, порождающим саму художественную деятельность или конкретные живописные образы.

Во-вторых, музыка и музыкальные инструменты имеют выразительную этническую и темпоральную маркировку. В этом смысле они атрибутируют историю и культуру народа, создают их достоверность.

В-третьих, фигуративное искусство, в котором использованы музыкальные образы, наполняется флюидной звуковой аурой, получает особый канал воздействия на публику через дополнительные «слуховые» рецепторы. Отсюда информационная насыщенность предметов изобразительного искусства, их этнографическая детализация и одновременно поэтическая одухотворенность.

Примечания:

1. Соколова А.Н., Тертышник Н.В. Музыкальные образы в декоративно-прикладном искусстве художников Адыгеи // Музыка: искусство, образование, диалог культур. Материалы Всероссийской научной конференции / Под научн. Ред. М.Ш. Абдулаевой. Махачкала: ДГПУ, 2010. С. 80-83.
2. Соколова А.Н., Тертышник Н.В. Музыкальные образы как образы-концепты в декоративно-прикладном искусстве художников Адыгеи // Изучение и сохранение отечественной народной культуры: история, теория, практика (к юбилею кафедры народного декоративно-прикладного творчества КГИК). Краснодар, 2019. С. 130-156.



**Рис. 1. Е. В. Абакумова. Мелодии романсов
Майкоп, 2007 г.**

Гильоширование: синтетика, пайка
Частная коллекция



**Рис. 2. Е. В. Абакумова. Мезитха. Мелодия о мире
Майкоп. 2022 г.**

Гобелен, шерсть



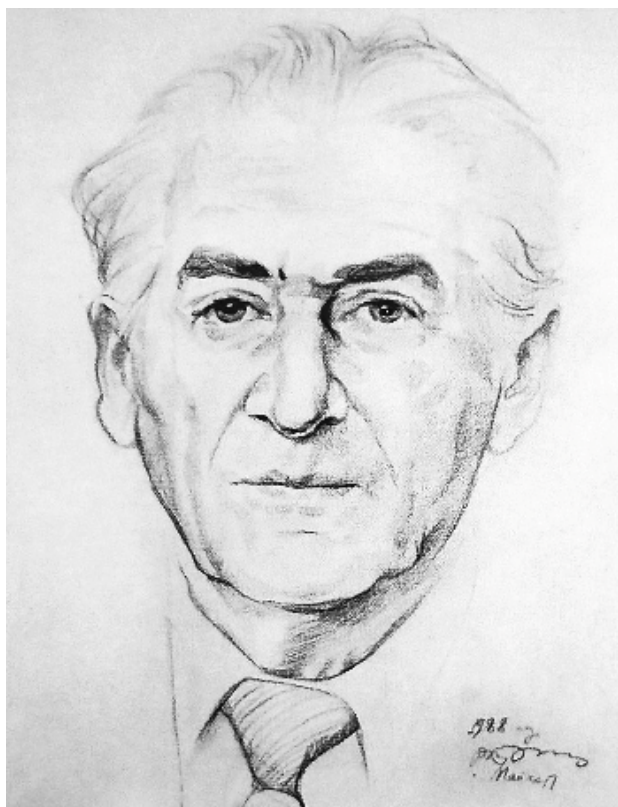
**Рис. 3. Г. А. Абредж. Адыгское игрище
Майкоп, 2006 г.**
Шерсть, ручное ткачество
Национальный музей Республики Адыгея



**Рис. 4. Г. А. Абредж. Возвращение
Майкоп, 2013 г.**
Шерсть, ручное ткачество
Частная коллекция



**Рис. 5. Г. А. Абредж. Песня
Майкоп, 2017 г.
Шерсть, ручное ткачество**



**Рис. 6. В. Ф. Баркин. Умар Тхабисимов
Майкоп, 1988 г.
Бумага, карандаш**



**Рис. 7. В. Ф. Баркин. Борис Штоколов
Майкоп, 1992 г.
Холст, масло**



**Рис. 8. А. М. Берсиров. Песня о героях
Майкоп, 2000 г.
Холст, акрил**



**Рис. 9. А. М. Берсиров. Музыка
Майкоп, 2016 г.
Холст, масло**



Рис. 10. А. М. Берсиров. Трио – I
Майкоп, 1999 г.
Холст, масло



Рис. 11. О. Л. Бреславцева. Мелодия утра
Майкоп, 1992 г.
Горячий батик, хлопок
Частная коллекция



Рис. 12. О. Л. Бреславцева. Танец
Майкоп, 2012 г.
Горячий батик, хлопок
Частная коллекция



Рис. 13. А. П. Винс. Мелодия гор
Майкоп, 1960 г.
Точеное дерево
Частная коллекция



**Рис. 14. А. П. Винс. Декоративное блюдо «Рождение песни»
Майкоп, 1984 г.
Дерево, резьба
Национальный музей РА**



**Рис. 15. М. А. Гогуноков. Музыка
Майкоп, 1983 г.
Гобелен, смешанная техника**



Рис. 16. М. А. Гогуноков. Музыка
(Иллюстрация обложки книги «Композиторы Республики Адыгея»)
Майкоп, 1997 г.
Гобелен, смешанная техника



Рис. 17. М. А. Гогуноков. Радость жизни
Майкоп, 2000 г.
Гобелен, смешанная техника
Картинная галерея Республики Адыгея



Рис. 18. М. А. Гогунков. Танец Саусырыко
Из серии «Нарты». Майкоп, 2007 г.
Шерсть, гобелен, смешанная техника.



Рис. 19. З. Л. Гучев. Шычепщины
Майкоп, 2001 г.
Дерево, конский волос
Национальный музей РА



**Рис. 20. З. Л. Гучев. Композиция «Циновка и шычепщин»
Майкоп, 1988 г.
Рогоз, плетение
Картинная галерея РА**



**Рис. 21. З. Л. Гучев. Композиция «Айдамыркан»
Майкоп, 2000 г.**

Шуаблэ (циновка): рогоз, шпаг
Шычепщин (адыгская скрипка со смычком):
рогоз, шпагат, дерево, конский волос
Национальный музей РА



**Рис. 22. З. Л. Гучев. Шычепщын
Майкоп, 1994 г.**

Дерево, конский волос
Картинная галерея РА

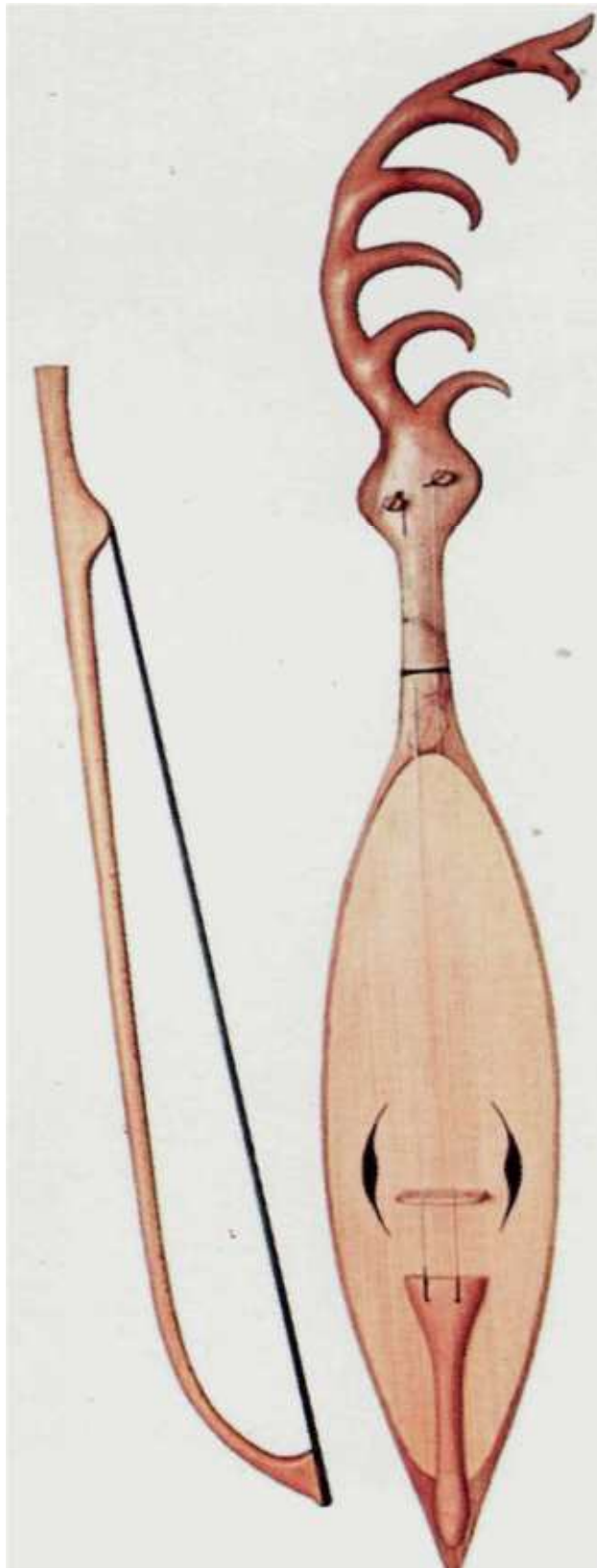


Рис. 23. З. Л. Гучев. Шычепщын
Майкоп, 2001 г.
Дерево, конский волос
Частная коллекция



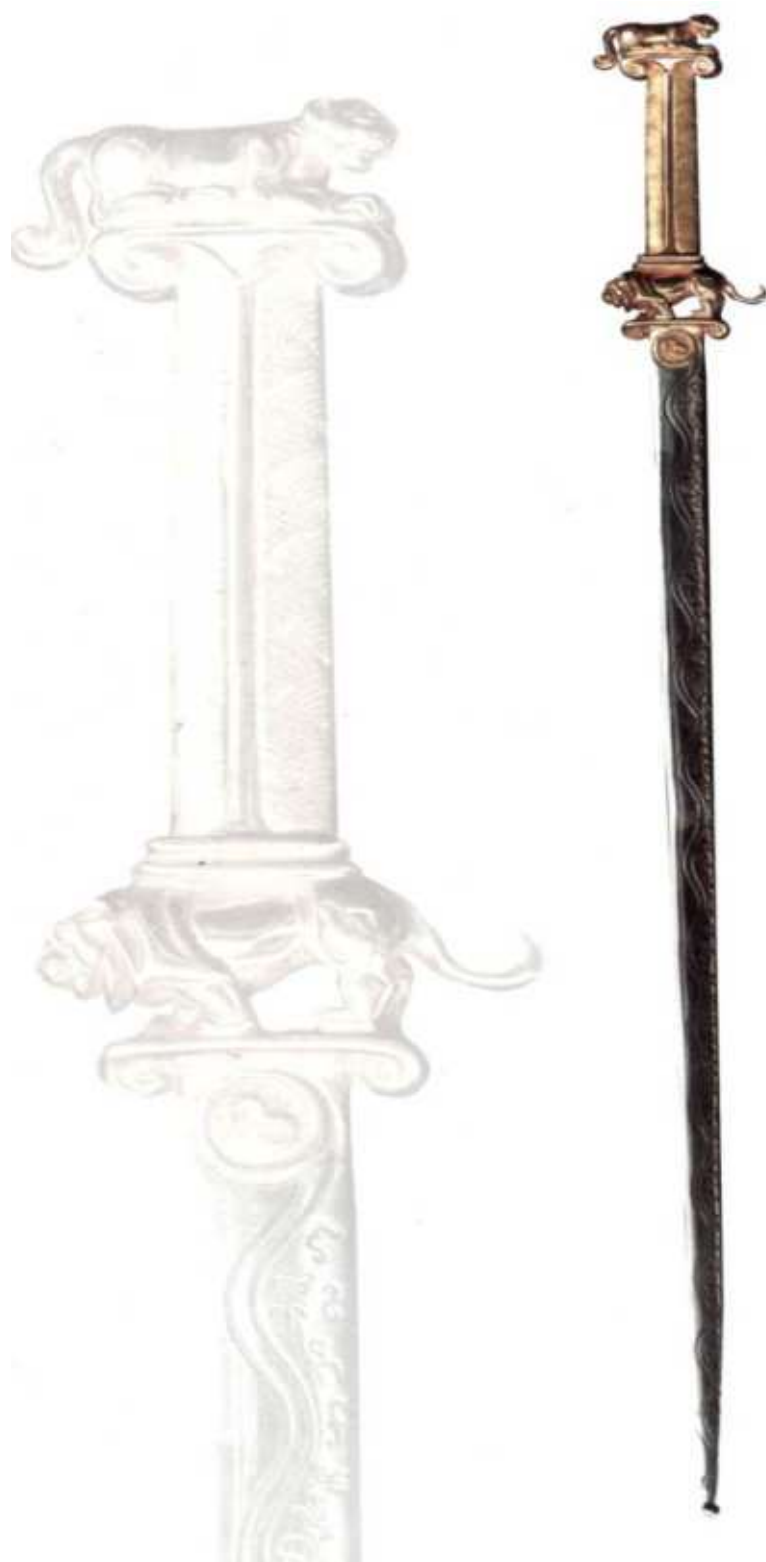
Рис. 24. Н. А. Дидичев. Свадьба
Майкоп, 1999 г.
Дерево, резьба



Рис. 25. Н. А. Дидичев. Праздник урожая
Майкоп, 2001 г.
Дерево, резьба
Частная коллекция



**Рис. 26. Н. А. Дидичев. Оркестр. Воскресный день
Майкоп, 1984 г.
Бумага, офорт
Картинная галерея РА**



**Рис. 27. А. А. Еутых. Волшебная палочка маэстро Ю. Темирканова
Майкоп, 2003 г.
Золото 750°, серебро, литьё, гравировка
Частная коллекция**

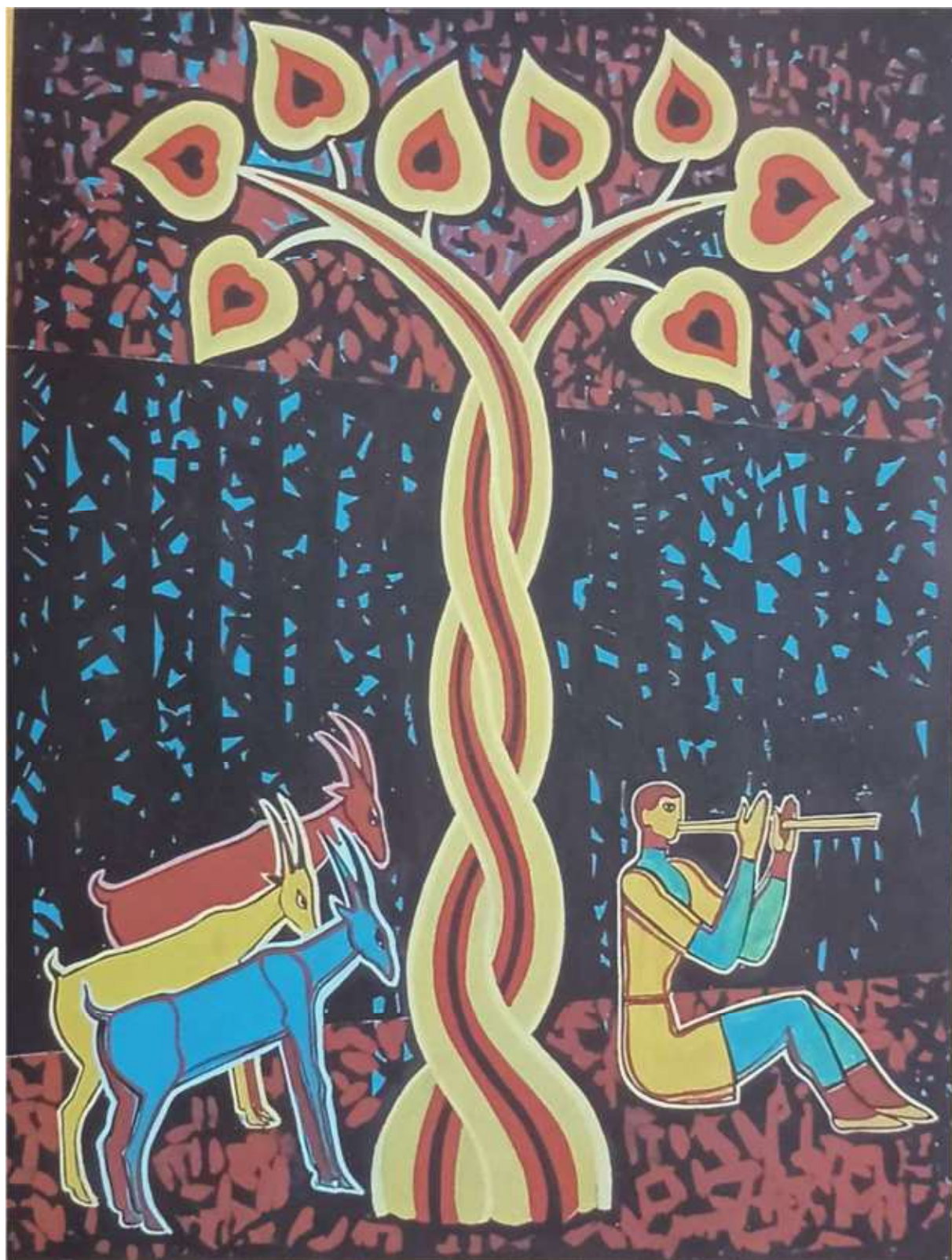


Рис. 28. Т. М. Кат. Иллюстрация к адыгской народной сказке «Ташау»
Майкоп, 2005 г.
Бумага, гуашь

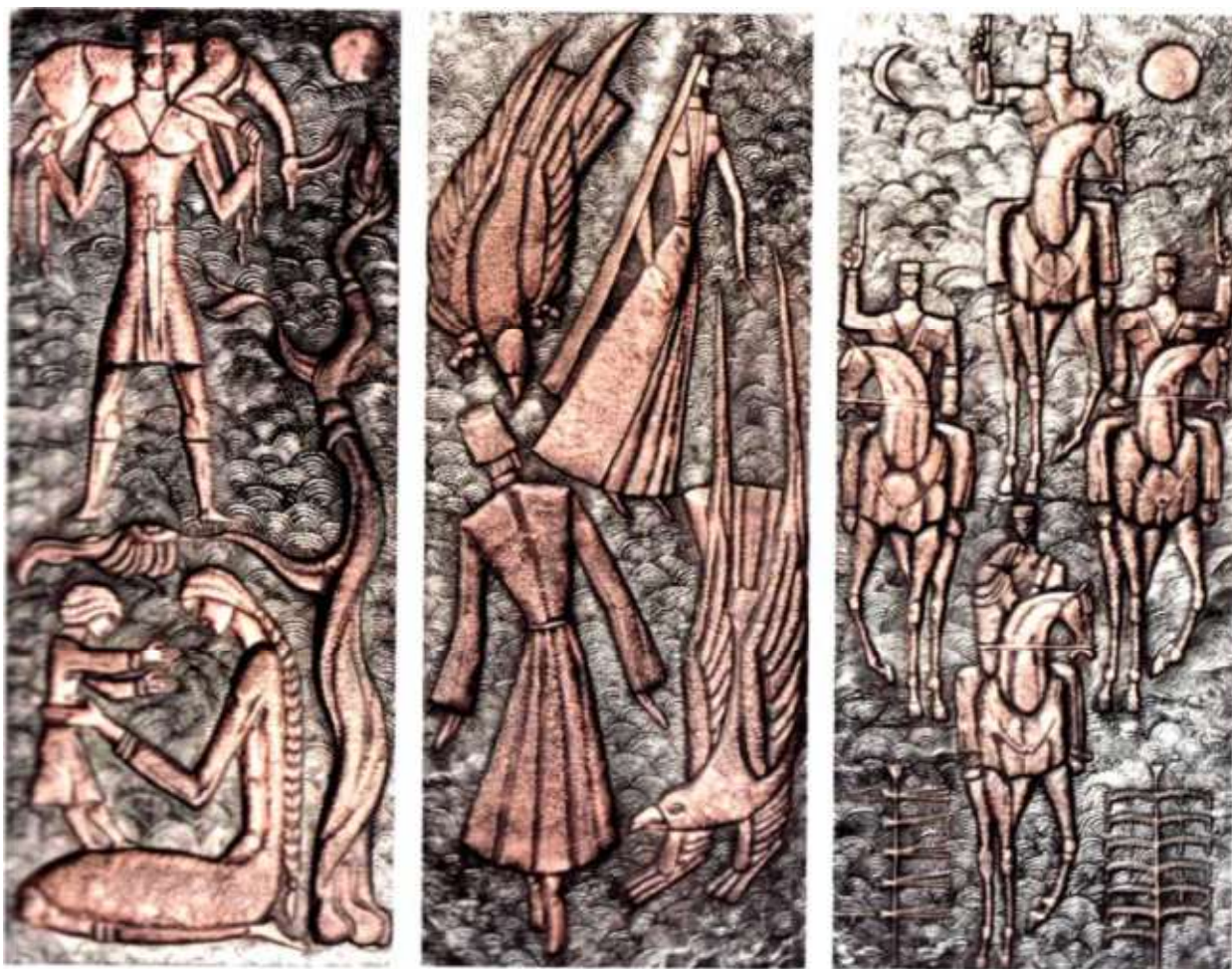
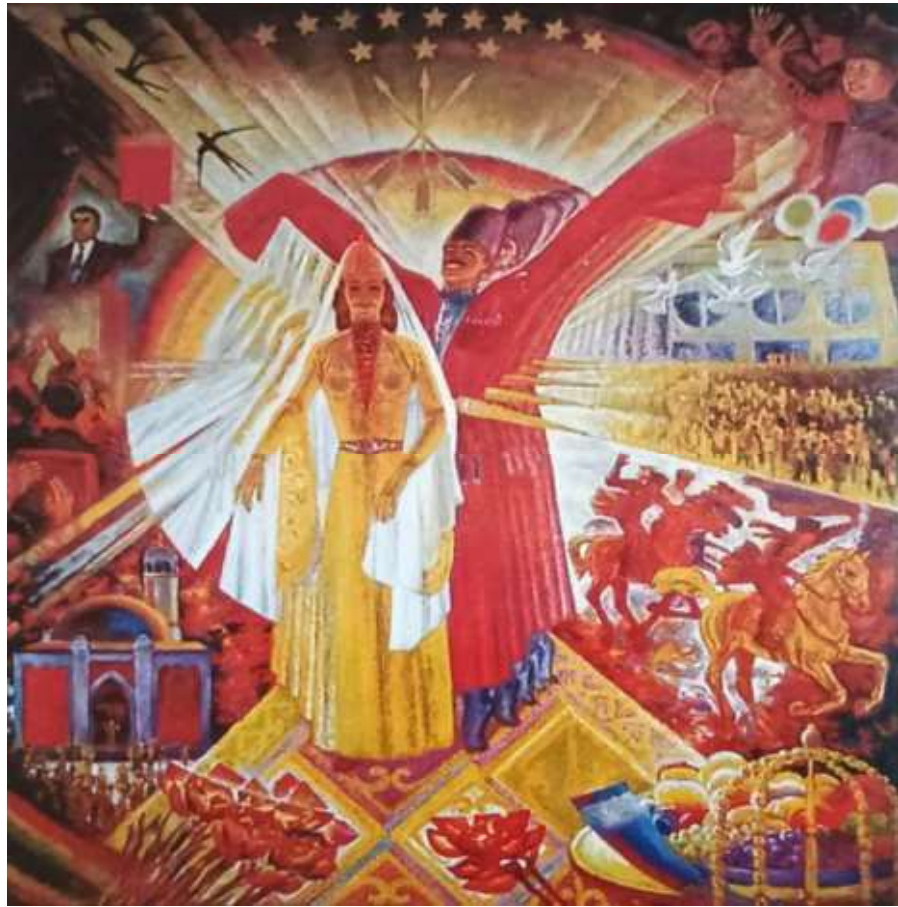


Рис. 29. Кат Т. М. Триптих «Жизнь»
Майкоп, 2002-2005 гг.
Чеканка, медь
Частное собрание



**Рис. 30. А. М. Куанов. Праздник в Адыгее
Майкоп. 1996 г.
Холст, масло**



**Рис. 31. Н. Г. Ловпаче. Натюрморт «Древние
музыкальные инструменты адыгов»
Майкоп, 2001 г.
Оргалит, темпера**



**Рис. 32. Н. Г. Ловпаче. Гупшис. Портрет Г. Самоговой
Майкоп, 1974 г.
Холст, масло**



**Рис. 33. Н. Г. Ловпаче. Хачеш.
Шора Ногмов слушает Замудина Гучева
Майкоп, 2002 г.
Холст, масло**



Рис. 34. Н. Г. Ловпаче. Мелодия Оштена
Майкоп, 2005 г.
Холст, акрил



Рис. 35. Т. Г. Манакьян. Моя семья
Майкоп. 1982 г.
Холст, масло



Рис. 36. Д. А. Манакьян. Театральный мотив
Майкоп, 2019 г.
Холст, масло



Рис. 37. Д. А. Манакьян
Бах. Майкоп, 2021 г. Холст, масло
Вивальди. Майкоп, 2021 г. Холст, масло



Рис. 38. Д. А. Манакьян
Паганини. Майкоп, 2021 г. Холст, масло
Паганини. Майкоп, 2016 г. Холст, масло



Рис. 39-40. Д. А. Манакьян
В лучах джаза. Майкоп, 2018 г. Холст, масло.
Соло на саксофоне. Майкоп, 2020 г. Холст, масло.



Рис. 41. Д. А. Манакьян. Джаз
Майкоп, 2019 г.
Холст, масло



**Рис. 40. Д. М. Меретуков. Панно на фронтоне здания
Адыгейского республиканского колледжа искусств им.У.Х. Тхабисимова
г. Майкоп, 1974 г.
Смальта, мозаика**



**Рис. 41. Д. М. Меретуков. Музыка
Загорск, 1982 г.
Стекло, витраж**



**Рис. 42. В. В. Мельникова. Шычепщин
Майкоп, 2016 г.**
Креп-шифон, холодный батик



**Рис. 43. В. В. Мельникова. Осенняя симфония
Майкоп, 2016 г.**
Креп-шифон, холодный батик



Рис. 44. Ф. М. Петуваш. Сказание о нартах
Майкоп, 1976 г.
Бумага, гратография

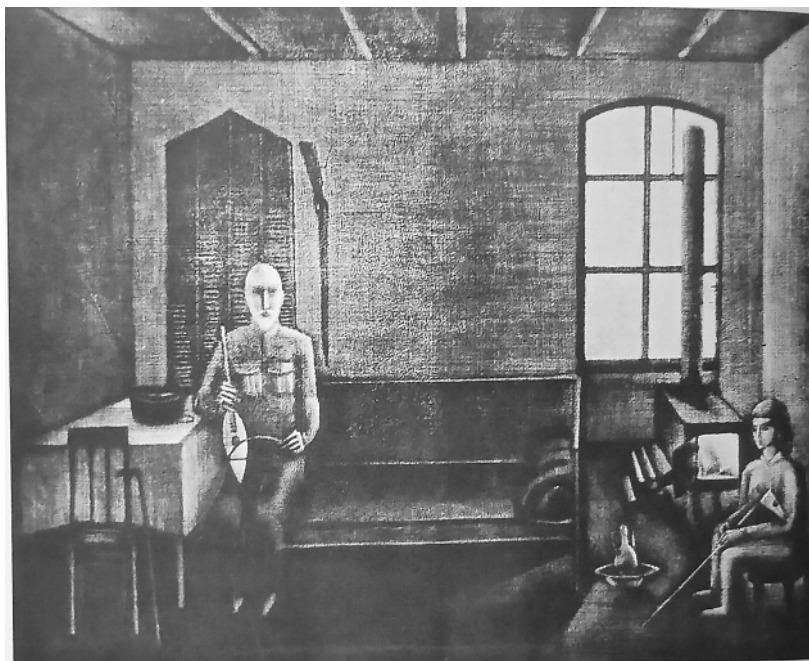


Рис. 45. Ф. М. Петуваш. Песня о Родине
Майкоп, 1985 г.
Бумага, мезцо-тинто



**Рис. 46. И. А. Рожкова Весенняя песня адыгов
Майкоп, 2017 г.
Холст, масло**



**Рис. 47. Л. А. Синявская. Любимые мелодии
Майкоп, 2020 г.
Бумага, акрил**



**Рис. 48. Ю. М. Сташ. Панно из серии «100 лет автономии Адыгеи»
Майкоп, 2021-2022 гг.
Полиптих, бархат, крученный шнур**



**Рис. 49. Р. Д. Хуажев. Гармонистка. Из серии «Мир Кавказу»
Майкоп, 1999 г.
Дерево, резьба
Частная коллекция**



**Рис. 50. Р. Д. Хуажев. Мелодия. Из серии «Мир Кавказу»
Майкоп, 1999 г.
Дерево, резьба
Частная коллекция**



**Рис. 51. Р. Д. Хуажев. Песня чабана. Из серии «Мир Кавказу»
Майкоп, 1999 г.
Дерево, резьба
Частное собрание**



**Рис. 52. Р. Д. Хуажев. Мелодии памяти
Майкоп, 2004 г.
Тонировка, дерево, резьба
Частная коллекция**

МАСТЕРСКАЯ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА Л. И. ДАУРОВОЙ

Аннотация: Рассматривается творчество театрального художника по костюмам, заслуженного работника культуры Республики Адыгея Л.И. Дауровой, которая служит в Национальном театре Республики Адыгея им. И.С. Цея сорок пять лет. За эти годы художницей созданы коллекции костюмов к более 200 спектаклям по произведениям классической драматургии и пьесам современных и национальных авторов. По сути, утверждение и развитие профессии театрального художника по костюмам в Адыгее связано с творчеством Л.И. Дауровой, как и манифестация национального костюма на театральной сцене в театральном жанре. В статье речь идет о работе художницы в национальном репертуаре. На примере значительных постановок театра по пьесам адыгейских авторов делается вывод об особой специфике работы художника по костюмам и вкладе Л.И. Дауровой в историю адыгейского театра за сорок пять лет ее деятельности.

Ключевые слова: спектакль, театральное искусство, театральные костюмы, художник по костюмам, эскизы, национальная драматургия, репертуар, жанр, грим, бутафория, оформление спектаклей, постановочные материалы, ткани.

Svetlana S. Shkhalakhova

THEATER COSTUM WORKSHOP L.I. DAUROVOY

Abstract: The work of theatrical costume designer, Honored Worker of Culture of the Republic of Adygea L.I. Daurova, who serves in the National Theater of the Republic of Adygea named after I.S. Tsey is forty-five years old. Over the years, the artist has created collections of costumes for more than 200 performances based on works of classical dramaturgy and plays by contemporary and national authors. In fact, the establishment and development of the profession of theatrical costume designer in Adygea is associated with the work of L.I. Daurova, as well as the manifestation of the national costume on the theater stage in the theatrical genre. The article deals with the work of the artist in the national repertoire. On the example of significant theater productions based on plays by Adyghe authors, a conclusion is made about the special specifics of the work of a costume designer and the contribution of L.I. Daurova in the history of the Adyghe theater for forty-five years of its activity.

Keywords: performance, theatrical art, theatrical costumes, costume designer, sketches, national dramaturgy, repertoire, genre, make-up, props, performance design, production materials, fabrics.

Эскизы к театральным костюмам заслуженного работника культуры Республики Адыгея Людмилы Дауровой, настоящего мастера сцены, профессионального художника по костюмам – это миры, способные провести за собою в волшебный мир театра, где все части сценического процесса по-своему важны. Ведь именно там, в недрах мастерских, идет важная работа по подготовке актера к выходу на подмостки, под свет софитов. Там шьется одежда, примеряется обувь, изготавливаются парики, наносится грим, делается прическа и т.д. В сущности, «собирается» образ актера, в

который он входит и проживает. В статье речь пойдет о работе художника по костюмам в национальном театральном репертуаре.

Театральный костюм – это элемент оформления спектакля. И поэтому речь идет не о простой, бытовой одежде, даже если это современная постановка и герои должны быть одеты как обычные люди. Театральный костюм всегда несет значительную долю условности: костюмы, обувь, головные уборы, украшения, аксессуары и другие предметы используются постановщиками для характеристики действующих лиц. А значит несут в себе достаточно условную смысловую нагрузку и обобщение. В какой-то степени театральные подмостки – тот же подиум, который задает тренды для дальнейшего развития художественных стилей и форм.

Одежда действующего лица характеризует ту или иную эпоху, признаки и особенности ношения костюма. Современный театральный актер универсален, в идеале должен мастерски владеть не только искусством игры, но и должен глубоко понимать и чувствовать особенности ношения костюма как одного из важнейших факторов создания сценического образа, воплощения постановочного замысла.

Современный театр воспроизводит на сцене многокомпонентное синтетическое зрелище, вбирающее в себя все виды и роды искусств. Этим театр отличается от всех остальных искусств. Тело спектакля кровеносными сосудами насыщают изобразительное, музыкальное, хореографическое и иные виды творчества, в том числе, интерактивные. Сердце этого зрелища – актер, действующий, одетый соответственно общему замыслу в особый, сценический костюм.

Театральный режиссер Б. Е. Захава в книге «Мастерство актера и режиссера» писал: «Немаловажное значение при работе над внешней характерностью имеют элементы, обусловленные костюмом персонажа. Нельзя, например, в костюме русского боярина вести себя так же, как в чулках и камзоле XVIII столетия. С костюмом связана определенная пластика, он требует определенных манер» [1, с. 197].

В прошлом художник по костюмам не являлся самостоятельной творческой единицей, чаще всего художник-постановщик наряду с оформлением спектакля разрабатывал и театральные костюмы. Известны уникальные театральнo-декорационные работы выдающихся российских художников. С начала XX века к театральному искусству обращаются В. М. Васнецов, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, К. А. Коровин, М. А. Врубель, А. Я. Головин, М. В. Добужинский, И. Л. Билибин, Б. М. Кустодиев, В. В. Дмитриев, П. В. Вильямс, В. Ф. Рындин, Ю. И. Пименов, Н. П. Акимов, С. Б. Вирсаладзе и другие. Театр конца XX века также представил целую плеяду талантливых художников по костюмам. XX век выделил эту профессию в самостоятельную кадровую единицу.

Людмила Даурова пришла работать в адыгейский театр в начале восьмидесятых годов на волне большого зрительского интереса к театру. К этому моменту Людмила

Ибрагимовна была выпускницей Всесоюзного института текстильной и легкой промышленности (Москва) по специальности «конструирование швейных изделий» и прошла курс по художественному оформлению одежды в Институте повышения квалификации руководящих работников и специалистов службы быта (Москва). У нее была высокая художественная и технологическая подготовка, необходимая для работы в театре. Более сорока лет Л. И. Даурова работает в Национальном театре Республики Адыгея им. И. С. Цея, за это время ею созданы коллекции костюмов к более чем 200 спектаклям по произведениям классической мировой и русской драматургии, по современным пьесам и пьесам национальных авторов.

За эти годы ей, как художнику по костюмам, в процессе постановки спектаклей, пришлось решать многие театральные-декорационные задачи. Связанная с общей концепцией спектакля, режиссерской разработкой, сценографией, пластическим образом, ее деятельность не ограничивается особенностями взаимодействия с актерским составом и распределением ролей, а вписана в общий глубинный процесс рождения спектакля.

Л. И. Даурова проявила высокий уровень мастерства в разработке театральных образов посредством театральных костюмов, грима, причесок, обуви, выработала свой, особый творческий почерк. Созданные ею костюмы всегда соответствуют стилю эпохи, имеют национальные особенности, какого народа это бы ни касалось, соответствуют постановочному материалу.

Творчество художницы в классическом и современном репертуаре можно поделить на три раздела: классика, современная драматургия, работа в детских спектаклях.

Большинство спектаклей по классике и современной российской драматургии осуществлено в последние два десятилетия двадцатого века. Это спектакли «Иванов» по пьесе А. П. Чехова, «Ящерица» и «Две стрелы» А. М. Володина, «Если б небо было зеркалом» Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе, «В горах мое сердце» У. Сарояна, «И дольше века длится день» Ч. Айтматова и другие.

В 1988 году в Краснодаре на краевом фестивале «Кубань театральная – 88» был показан спектакль национальной труппы Адыгейского театра «Седьмой подвиг Геракла» по пьесе М. Роцина в постановке К. Хачегогу. В профессиональное жюри вошли видные театральные московские критики В. Гудкова, С. Коробков, В. Милков, Е. Олейник, М. Тимашева. По итогам творческого конкурса лучшим спектаклем фестиваля был признан адыгейский спектакль, художник по костюмам Людмила Даурова награждена Дипломом «за лучшее решение и исполнение сценических костюмов в спектакле «Седьмой подвиг Геракла» [2].

Критики отмечали: «Седьмой подвиг Геракла» демонстрирует зрителю феномен «командной игры». Поэтому и сценографию В. Даньковского, и костюмы Л. Дауровой,

и музыкальное оформление Г. Аксютиной воспринимаешь как нечто неразрывное, органично увязанное с актерским существованием на сцене» [3].

За сорок с лишним лет работы художницы в адыгейском театре поставлено немало спектаклей с ее непосредственным участием, ставших настоящими событиями в истории адыгской культуры. Это – «Пщы-оркъ зау» («Война крестьян и князей»), «Тятэжъмэ яорэдхэр» («Песни наших отцов») и «Псым ыхьырэ 1уашьхь» («Святой курган») Н. Куека, «Шьузабэхэр» («Вдовы») и «Ным игумэк1» («Думы матери») Ч. Муратова, «Кьок1ас» («Кочас») И. Цея, «Шахьомрэ пшьэшэ пагэмрэ» («Месть табунщика») Т. Керашева, «Пщэ фыжъмэ я дунай» (Мир белых облаков) и «Гоцэмьдэ иньсэхэдак1» («Как Гоцемида невестку выбирала») Х. Хурумова, «Мэдэя» К. Натхо, «Ш1у ш1и, псым хэмыдз» («Сделай добро, но не бросай его в воду») А. Хакуя и др.

Корпус эскизов к постановкам по национальной драматургии и сами костюмы являются совершенно уникальными, по ним можно не только изучать историю театра, но и лучше понять комплекс художественных идей и достижений в сфере театральной культуры Адыгейской автономной области, а затем и Республики Адыгея. По эскизам традиционных адыгских костюмов в спектаклях прослеживаются многие тенденции изменения формы, материалов, орнаментов, силуэтов, аксессуаров, причесок, обуви и других составляющих в сторону облегчения костюма (для более удобного ношения актером) и его стилизации в соответствии с режиссерско-постановочной задачей.

Творчество художника по костюмам Людмилы Дауровой неотделимо от национальной сцены, и все, что в творческом процессе происходило в театре в последние сорок с лишним лет, находило и находит художественное отражение в ее работах.

1980-е годы, когда художница пришла в национальную труппу, совпали с периодом переосмысления национальной темы. Этот период вписан в историю адыгейской сцены значительным интересом столичной критики, газеты «Культура» и профессиональных журналов «Театр» и «Театральная жизнь» к спектаклям Адыгейского театра.

Поэтическая драма Нальбия Куека стала выразительницей новых тенденций эпохи. Спектакли по его пьесам «Пщы-оркъ зау» («Война крестьян и дворян»), «Тятэжъмэ яорэдхэр» («Песни наших отцов»), «Псым ыхьырэ 1уашьхь» («Святой курган») олицетворяли новую художественность, и здесь проявился молодой, вдумчивый и утонченный талант художницы Л. Дауровой. Созданные ею костюмы к спектаклям, итоги ее вдохновенного творчества этого периода также стали достойным вкладом в национальную театральную историю.

Художественные традиции народной культуры адыгов (черкесов) устоялись на протяжении веков, ненарушимы и тверды. Парадные черкесские женский и мужской костюмы представляют собой целые комплексы, включающие в себя не только

бытовые, но и эстетические смыслы и элементы. Множество восхищенных отзывов об аристократизме, изяществе и красоте черкесов, их врожденном чувстве стиля оставили в своих описаниях европейские путешественники и миссионеры, побывавшие у черкесов, среди которых были Дж. Интериано, Дж. да Лука, Ж.-Б. Тавернье, Джеймс Белл, Ю. Клапрот, И. Ф. Бларамберг, Ф. Дюбуа де Монпере, Клод-Адриан Гельведий, Жан-Шарль де Бесс, Ксавье Омер де Гелль и другие.

В российской литературе есть немало примеров описания и высоких оценок традиционной черкесской одежды. Н. Дубровин, А. Пушкин, Ю. Лермонтов, Л. Толстой, Артемий Волынский, И. Бларамберг, С. Броневский, П. П. Короленко, К. О. Сталь, П. С. Потемкин, Ф. Торнау, Т. Лапинский, Н. Муравьев, Л. Г. Лопатинский и другие российские и зарубежные историки, военачальники, писатели и поэты оставили воспоминания о народе, его традициях и своеобразных обычаях.

Мужскую черкеску, как наиболее удобный и изящный стиль одежды, переняли многие кавказские народы, на свой манер ее носят казаки. Российский император Николай II носил черкеску, запечатлен на портрете в красной «парадной черкеске Собственного Его Императорского Величества конвоя». По свидетельству польского историка Б. Барановского польский король Ян Собесский одевался обычно в кавказскую одежду. В черкеске щеголяли конники Кавказской туземной конной дивизии, так называемой «Дикой дивизии», в начале XX века и до наших дней в качестве парадной одежды ее носят черкесы из охраны короля Иордании.

Выдающийся исследователь этнографии Кавказа, музейный деятель, специалист по народному костюму Е. Н. Студенецкая писала: «Удобный и изящный костюм, приспособленный к образу жизни адыгов, широко распространился за пределами Черкесии. Они были не только наиболее высокими по стадии общественного развития народа, но и по образцам в области бытового уклада, обычаев, одежды. Черкесский тип костюма получил столь широкое распространение не только на Северном Кавказе, но и в Закавказье»[4].

Работа художника по костюмам над созданием условного национального костюма с такой долгой и уникальной историей для показа на театральной сцене – дело сложное, ответственное, требующее кропотливого изучения не только традиций, особенностей кроя и применения цветовых сочетаний, но и осторожного подхода к особенностям национального характера, знания особенностей ношения костюма.

Театральное значение парадного адыгского костюма, как мужского, так и женского, также многозначно, как и само искусство представления. Это была статусная одежда. В нее облачались по всем самым строгим правилам и канонам князя и представители аристократических родов. И в мужском, и в женском костюме не должно было быть никаких лишних предметов или несочетаемых сочетаний: цветовых, фактур тканей, головных уборов и других инородных элементов. Принципы ношения костюма,

его цветовая гамма, головной убор, обувь, способы ношения оружия и его разновидность строго регламентировались. Адыгский парадный костюм не принадлежал к бытовому укладу жизни, в нем всегда присутствовала и присутствует высокая условность и уважение к народному обычаю и обряду. Любое отклонение несет дисгармонию, не принимается зрителями.

Даже в эстрадных жанрах неприемлема негармоничная яркость тканей в традиционном костюме (есть даже пословицы и поговорки на эту тему «Делэм кьолэныр икIас» («Дурак любит пестрое» и другие), отходящая от канона стилизация, а также дополнения, не свойственные канону костюма.

В театре важно соблюсти меру и такт. При ярком сценическом освещении актер проживает образ, произносит текст, и любое нарушение или несоответствие элементов спектакля, в том числе костюма, разрушает сценическую условность. То, что в реальной жизни подвергнется осмеянию, на сцене провалит спектакль. Говоря об особенностях психологии и восприятия зрителем своей родной традиции, ревностном отношении к соблюдению канонических представлений, необходимо помнить, что костюм здесь – маркер самоидентификации, манифестация многовековой народной культуры в сценическом пространстве.

В истории адыгейского театра есть несколько спектаклей, которые стали настоящими событиями. В спектакле «Песни наших отцов» (реж. К. Хачегогу) впервые с размахом была создана этнографическая сценическая версия жизни народа. В пространстве, напоминающем музейное, разыгрывались сцены из истории и быта народа.

Посмотреть уникальный спектакль приезжали ведущие театральные критики Москвы, Ленинграда, Краснодара, а также коллеги из братских театров. Спектакль был показан на гастролях во множестве городов, на театральных фестивалях и везде вызвал восхищенные отклики. Наряду с другими творческими достижениями, эксклюзивная коллекция национальных костюмов Л. Дауровой была зрелищно представлена на сцене и олицетворяла собой коллективный портрет народа: «...музейность, этнографичность в декорации и костюмах, в которые вложили душу художники И. Шеколян и Л. Даурова», убедительно раскрывают суть народного духа [5].

Краснодарский критик А. Колесников писал: «...тронется и разойдется по сторонам занавес, открывая почти во все зеркало сцены старинную раму. В нее оправлена старина: недвижимая группа людей в национальных костюмах обозначается из полумрака...» [6].

Театроведы из Москвы также оценили костюмы: «Здесь нет подделки, здесь все подлинно, этнографически точно. И в то же время очень театрально. Нарядные, до мелочей достоверные костюмы задают исполнителям определенную пластику, обуславливают скульптурный мизансценический рисунок. Отдельные элементы: горы

на заднике, черкески мужчин и расшитая золотом одежда женщин – существуют неразделимо, как слова легенды, древней и прекрасной» [7].

Сегодня, рассматривая эскизы художницы, замечаешь, что сценические костюмы восьмидесятых соответствовали традиции старинных образцов конца XIX – начала XX века. И в разработке цвета, и в «золотых» орнаментальных узорах, в наполнении орнаментами поверхностей женских нарукавников, подолов платьев, нагрудников, в изготовлении головных уборов, поясов, сумочек, аксессуаров художница скрупулезно следовала народной традиции. Весь предметный ряд этого спектакля был как бы воссоздан из предметов музейного хранилища.

Большой зрительский интерес вызвала постановка еще одного спектакля по пьесе Н. Куека «Псым ыхьырэ 1уашъхь» («Святой курган»). Она посвящена острой теме переселения адыгских аулов вследствие строительства Краснодарского водохранилища на рубеже 60-70-х годов XX века, когда решением партийных органов цветущие плодородные земли вместе с домами и иными постройками, девственными лесами и плодородными полями бжедугских земель оказались затопленными, жителей переселили на новое место. Люди свыкались с утратой родных очагов тяжело. В первые годы ушло из жизни почти все старшее поколение. Боль этих событий послужила творческим импульсом к написанию драматического произведения: «Недавно я получил новую пьесу от поэта и драматурга Нальбия Куека. Она меня очень заинтересовала. Речь идет о Кубанском море, строительство которого стоило многих разрушенных адыгских аулов. Сейчас эта пьеса уже в работе. Мы сотрудничаем с автором...», – в одном из интервью сказал молодой режиссер, выпускник ГИТИСа Ю. Сулейманов [8].

Театр и драматург создали драму памяти. Герой спектакля – упрямый, восьмидесятилетний старик Джэбаг, ветеран войны, житель одного из аулов, подлежащих переселению, не соглашается покинуть высокий курган на окраине аула. Его образ стал символом патриотизма, любви к своей малой родине. Спектакль казалось бы решен в реалистическом ключе. Однако поэтическое произведение Н. Куека, пронизанное мистическими настроениями, предчувствиями, снами, предсказаниями, олицетворениями и другими ощущениями, создавало особую атмосферу, которая выражалась в пластическом образе, режиссуре и игре актеров.

Костюмы Л. Дауровой, на первый взгляд, казались вполне бытовыми. Так одевались адыгейцы в шестидесятые годы: неброские тона, обязательный платок на голове пожилой женщины, костюмы начальников, журналистов, соседей, рабочие спецовки строителей. Тем не менее одежда главного героя выделялась, несла особую нагрузку. Поколение ветеранов войны носило особый подбор: галифе, косоворотка, подпоясанная традиционным поясом, сапоги и особенно шапка – пэ1омедэ – выдавший виды национальный головной убор – символ чести и достоинства черкесского

мужчины. В костюме Джабага, как в комплексе послевоенной культуры, было собрано достоинство целого народа.

Противостояние в конфликте поддерживалось цветовым противоборством белого и черного. Особенно это было подчеркнуто в костюмах могильщиков. Эпический размах тема обретала и в сценографии спектакля. Курган, водруженный на сцене, с которого никак не могли заставить сойти старика, не только отмечал место действия, он символизировал представление адыгов о наследии как хранилище древних знаний, напоминал о кургане главного героя эпоса Нарты Саусруко, их разрушение считается святотатством. В этом спектакле перед художником по костюмам стояла задача подчеркнуть высокое поэтическое начало в бытовом конфликте, перераставшем в национальную драму. Эскизы костюмов к спектаклю убедительно показывают, что Л. Даурова прекрасно поняла режиссерский замысел и воплотила его.

Музыкальная драма композитора У. Тхабисимова «Табунщик и гордая девушка» – пьеса П. Кошубаева по новелле Т. Керашева «Мечь табунщика», режиссер Ю. Сулейманов, художник – И. Шеколян, художник по костюмам – Л. Даурова. В обсуждениях и рецензиях на спектакль, премьеры которого состоялась в 1988 году, наряду с музыкальными, режиссерскими и постановочными достоинствами, отмечалась великолепная коллекция национальных костюмов, которые прекрасно смотрелись на исполнителях, были сшиты по традиционному образцу и выдержаны в общем цветовом решении спектакля.

Интересными в плане разработки условных костюмов, придуманных яркой фантазией постановщиков, стали костюмы к трагикомедии «О, боже!» по пьесе М. Тлехаса, режиссер Ю. Сулейманов: «Присмотревшись к конструкции, покрытой грязно-серой тканью, напоминающей маскировочный костюм, могло показаться, что перед вами хищный крысиный образ. Актеры, одетые в костюмы, в которых перемешались элементы крысиной шкуры и человеческого одеяния, производили впечатление мутантов. То ли это были крысы на пути к очеловечиванию, то ли люди, деградирующие в крыс. Полулюди – полукрысы».

... пьеса о том, что люди теряют человеческий облик и пришло время задуматься над «экологией души». Специально для этого спектакля был разработан грим и особые прически. А замечательные костюмы придуманы и изготовлены Л. Дауровой» [9].

Среди постановок 90-х наиболее успешными национальными спектаклями стали драмы «Ным игумэк1» («Думы матери») и «Шъузабэхэр» («Вдовы») Ч. Муратова, комедии: «Хъэбалэ инысхъап» («Кукла Хабала») З. Налоева, «Жэмыгъо в Африке» Б. Утижева (реж. С. Теуважев), «Кочас» И. Цея, «Дэхэбаринэ ихьак1эщ» («Гостиница Дахабаринэ») и «Псэлъыхьохэр» («Женихи») Е. Мамия. В двухтысячных годах, в течение последних 20 лет были поставлены пьесы «1энат1эм игьэрхэр» («Рабы власти») Ч. Муратова, «Сомэ мин шьих» («Шестьсот тысяч») А. Шортанова, «Тыкьэсыжыгъ»

(«Приехали!») М. Думанова, «Шапсыгъэ пшъашъ» («Дочь шапсугов») пьеса А. Курашинова по одноименной новелле Т. Керашева, «О, ситхь, кысфэгъэгъу!...» («Прости, господи!») и «Ахадэрэр - дэхьурэп» Ч. Паранука, «Медея» К. Натхо, «Зиусхъаныр орэпсэу!» («Хвала Ему») С. Хунаговой, «Кочас» И. Цея, «Ет1э унэжъым игимн» («Гимн старой мазанке») пьеса А. Хакуя по повести Ю. Чуюко «Къэшъуак1ом икъам» («Кинжал танцора»), «Гощэмьдэ инысэхэдак1» («Как Гошемида невестку выбирала») Х. Хурумова, «Тыкъэ итыгъужъ» («Мой друг – Волк») пьеса А. Хакуя по повести «Джэф» Т. Ката и другие.

В спектакле «Медея» К. Натхо (реж. Н. Тхакумашев) весь корпус костюмов Л. Дауровой, состоящий из двух коллекций (адыгейской и греческой), поражал стилем, гармоничным цветовым сочетанием со сценографией. Пьеса, написанная на известный мифологический сюжет с переложением на адыгскую проблематику, была показана в Москве на гастролях в 2011 году.

Особенно впечатляюще была решена сцена сбора старейшин – Хасэ. Занавес медленно и торжественно поднимался, открывая восхищенному взору публики великолепное зрелище – на переднем плане в прекрасных серых, черных, белых стилизованных черкесках сидели старейшины в светлых, грубо сколоченных деревянных креслах, за ними стояли более молодые члены общества, одетые также в стилизованные костюмы черкесских воинов, а над ними возвышался высокий статный князь в белом длинном одеянии, расшитом золотом, и темно-бордовом плаще. В этот момент на каждом спектакле зал взрывался аплодисментами.

Женские образы также выразительно и ярко подчеркивали стилистику спектакля. Роскошное платье Гуащэ – царицы гармонировало и по цвету, и по стилю с костюмом Царя, подчеркивая единство и сплоченность отца и матери, переживавших огромное горе потери сына из-за неразумной дочери, ее бегство и бесчестье. Платье и уникальный шелковый головной убор царицы, переходящий в имитацию длинных кос, расшиты вручную Л. Дауровой. Художница отмечает, что кажущиеся мелкими детали на костюмах очень важны и видны из зала, и всегда имеют смысл.

Спектакль «Къок1ас» («Кочас») (реж. А. Хакуй) также отличается прекрасным комплектом традиционных национальных костюмов. Этнографически точные, они погружают зрителей в события девятнадцатого века. Надо сказать, что национальные костюмы Л. Дауровой последних двадцати лет отличаются большей строгостью линий, цветовых предпочтений, пропорций. Мужские черкески выдержаны в светло-серой и черной гамме. В княжеском варианте они украшены серебряным плетением по линиям костюма, дополнены соответствующими аксессуарами.

Интересно решены мужские черкески крестьян и воинов. По сюжету эти герои большую часть времени проводят в наездничестве. Полы черных черкесок были

неровно обрезаны, как будто оборваны во время походов, при прохождении через лесные чащи.

Женские костюмы также отличаются современными тенденциями. Но основные элементы сняты с музейных оригиналов: крой рукава, его длина, головные уборы в виде пилотки, котурны, тапочки и другие отдельные дополнения.

И еще один важный аспект. Классики театра обращали внимание на то, что театральные костюмы не должны иметь только что сшитого вида. Это должен быть костюм ношенный, с биографией и историей. К вовремя сшитым костюмам актеры в репетиционном периоде успевают привыкнуть, почувствовать их своими, размять их до отличной посадки на теле. Л. Даурова всегда соблюдает это правило.

В 2011 году спектакль и сценические костюмы к спектаклю «Кочас» были признаны лучшими на фестивале «Наш Кавказский меловой круг» в Майкопе. Профессиональное жюри с участием московских критиков наградило Людмилу Даурову Дипломом лауреата и премией.

Нельзя не сказать о первом полнометражном художественном фильме «Гугъэм имэзах» («Сумерки надежд») (реж. Р. Хачемизов и К. Хачегогу), снятом в 1993 году киностудией «Ленфильм». Людмила Даурова разработала все мужские и женские костюмы этнографической киноленты, в том числе уникальные детские национальные одежды. Фильм был показан во многих городах и странах, имел огромный успех и на родине, в Майкопе и на других площадках, получил приз «Астуриас» на III Европейском кинофестивале в Кандасе, Испания (1993).

В начале двухтысячных активно стала развиваться черкесская мода. И в этом процессе театральные костюмы Л. Дауровой во многом стали наглядным примером возрождения костюма и использования его в быту и на подиуме. Сегодня в трех адыгских республиках разворачивается следующий этап развития национального костюма – идет активная работа по стилизации традиционной черкесской одежды. Молодежь часто выходит в свет на общественные мероприятия, как например джэгу с танцами на площади и в городском парке. И в таком народно-этнографическом кругу значимость национального костюма возрастает. Появились мастерицы, изготавливающие их образцы. Однако в том, что касается театрального жанра, этнографическая тема возродилась, разработана и утверждена благодаря самоотверженному творчеству и неустанному труду Людмилы Дауровой.

За сорок пять лет работы в профессии художница вместе с коллективом прошла различные периоды, некоторые из них отличались большими сложностями. Приметы времени зачастую оказывали прямое воздействие на оформление спектаклей, на изготовление сценических костюмов.

С наступлением печально известных 90-х годов XX века, с развалом страны и экономики с прилавков магазинов и торговых баз исчезли ткани, фурнитура, нитки и

другие материалы, необходимые для пошива сценической формы, декораций, «одежды» сцены и пр. Людмила Ибрагимовна писала на листах эскизов, указывая какими материалами заменить отсутствующие, какие применить технологии, чтобы, несмотря на отсутствие необходимых материалов, приблизить оформление к задуманному результату: аппликации, вставки, лоскутное шитье. Приходилось переделывать костюмы из ранее поставленных и списанных спектаклей, и составлять новые костюмы из подбора. В своих интервью Л. И. Даурова не раз говорила о том, что не любит слово «подбор», что в искусстве этот метод обедняет художественный замысел.

Будучи настоящим мастером своего дела, художница глубоко понимает тонкости постановочного плана. Наиболее используемыми в изготовлении театральных костюмов становятся особые ткани из более тонких или плотных, прозрачных или грубых фактур, чем в обыденной жизни. При освещении юпитерами и софитами эти поверхности на сцене особым образом отражают свет, создают постановочные иллюзии. Театральная двунитка (холст театральный, льняная ткань, холст-мешковина, дерюжка), атлас, шифон, фатин, жаккард, органза, сатин, сетка, костюмная ткань, кружево, лен, бархат и другие применяются и при изготовлении декораций.

Например, в сочетании со шкурами, из двунитки по ее эскизам были сшиты костюмы к таким спектаклям, как «Ящерица» и «Две стрелы» по пьесе А. Володина. Здесь грубая и плотная фактура ткани в декорации подчеркнула эпоху «раннего детства» человечества.

При изготовлении театральных костюмов всегда учитываются требования к тканям по технике их эксплуатации – прочность, устойчивость к частым стиркам, безупречный внешний вид, долговечность, качества несминаемости. Здесь требуются особые знания, понимание постановочных задач, технологии процесса подготовки тканей и материалов для изготовления костюмов. Часто ткани выбеливаются, окрашиваются в специальные цвета в соответствии с общим тоном декорации.

Л. И. Даурова много и творчески работает над развитием технологии сценического костюма исходя из необходимости создания комфорта для актера, обеспечения свободы его движения, предоставления максимальной свободы исполнителю в носке. Лучший костюм тот, который актер на себе даже не ощущает, который не мешает актеру решать на сцене творческие задачи. Театральный костюм – вторая кожа для актера, как утверждал выдающийся российский режиссер А.Я. Таиров. И Людмила Ибрагимовна всегда следует этому принципу.

Отдельные, наиболее уникальные костюмы художницы могут рассматриваться как самостоятельные произведения, они отличаются изяществом и стилем. Так, костюмы к спектаклю «Мэдэя» и другие выставлялись в экспозициях Национального музея РА и Северокавказского филиала Государственного музея искусства Востока.

Людмила Даурова, параллельно с практической работой над созданием сценических костюмов, в рамках своей профессии ведет большую общественную работу. Она участвует в телевизионных передачах, дает интервью печатным СМИ, пропагандируя театральное искусство. Много лет является членом жюри многих республиканских, межрегиональных, международных фестивалей самодеятельного и любительского искусства, которые проводит Министерство культуры РА, проводит мастер-классы и передает свой опыт молодым поколениям.

В 2022 году Министерством культуры Республики Адыгея осуществлен проект по изданию иллюстрированного альбома «Театральный костюм. История, традиция, стиль: 100-летию государственности Адыгеи и 85-летней истории адыгейского театра посвящается», композиционно состоящий из нескольких разделов. В нем представлено около 700 эскизов костюмов к национальным, современным и классическим, а также детским спектаклям и некоторые наброски к эстрадным сценическим костюмам. Также впервые опубликованы эскизы к первому адыгейскому художественному фильму «Сумерки надежд» и первой национальной опере «Раскаты далекого грома» композитора А. К. Нехая по одноименному роману И. Ш. Машбаша, а также множество фотографий к спектаклям, различным костюмированным постановкам и детским спектаклям.

Создание альбома дало возможность обобщения и передачи уникальных знаний и опыта мастера высокого уровня не только профессионалам-коллегам, но и раскрытия секретов достаточно редкой и востребованной профессии любителям театра. Альбом с эскизами художницы будут способствовать глубокому изучению театрального искусства в целом и истории адыгейского театра за последние сорок лет. Он пригодится учащимся школ и студентам техникумов и вузов республики, а также окажет неоценимую помощь любительским и самодеятельным театральным коллективам Адыгеи. Возможно, благодаря этому изданию, кто-то захочет получить эту интересную творческую профессию – художник по костюмам. Таким образом, продолжится традиция и преемственность.

Помимо чисто практической работы в спектаклях Людмила Даурова написала трактат «История развития одежды народов Северо-Западного Кавказа от древних времен до наших дней глазами художника», в котором ею собран обширный материал, проведена классификация и дано толкование исторических, стилистических и художественных особенностей одежды и костюма разных эпох и времен. На 151 эскизе художница наглядно показала эволюцию представлений народов северокавказского региона об одежде от утилитарного значения в древности к современному эстетическому и рациональному осмыслению и моде. Это итог большой исследовательской работы, проведенной Л.И. Дауровой в архивах и музеях, изучения специальной литературы, архивных материалов ученых исследователей и

путешественников по Северо-Западному Кавказу и воссоздание рисунков одежды на основе текстовых описаний, не содержащих иллюстративного материала.

Материал практически был опробован во время творческих встреч с участниками фестивалей традиционной народной культуры, любительских театральных коллективов, мастер-классов, проведенных художницей участникам художественной самодеятельности районов и городов республики. А также членства в жюри межрегиональных, всероссийских и международных фестивалей: адыгской культуры, «Возвращение к истокам – путь к возрождению», «Звездочки Адыгеи», «Черкешенка», детских театров и других. В результате этих мероприятий родилась идея создания систематизированного, вспомогательного исторического материала, полезного для всех интересующихся этим вопросом, от педагогов и студентов высших и средних учебных заведений республики до руководителей и участников любительских театров, художественной самодеятельности, постановщиков спектаклей и различных массовых мероприятий и представлений, а также начинающих художников по костюмам.

Среди источников, использованных Л. И. Дауровой, особенно ценными являются памятники археологии, надгробные памятники, фрески, рельефы, барельефы, миниатюры, музейные экспонаты, а одним из главных духовных источников стал семитомный свод нартского эпоса и богатейшее фольклорное наследие адыгов, над образами и сюжетами которых в разных жанрах художница работает всю свою творческую жизнь.

Людмила Даурова работает в команде на результат, хорошо понимает и чувствует специфику постановочного процесса, умеет встроиться в него со своими идеями и неуклонно вести творческий замысел к общему результату. Ведь еще до того, как драматический конфликт развернется и войдет в силу, а действие обострит и ускорит его напряжение, выходящий на сцену актер в костюме молча, без слов открывает перед зрителем широкую панораму эпохи, характер своего героя, особенности его жизни. Когда речь идет об исторических спектаклях, достоверность необыкновенно важна. Костюм, как стилевая атрибуция, играет особое визуальное значение, несет самостоятельную информацию о действующем лице.

Мы рассказали об одном лишь направлении в работе художника по костюмам Национального театра Республики Адыгея им. И. С. Цея, заслуженного работника культуры Республики Адыгея Л. И. Дауровой – костюмах в постановках по адыгейскому репертуару театра. На самом деле коллекция театральных костюмов к более к 200 спектаклям включает в себя важные и значимые для национальной сцены костюмы в классическом зарубежном и русском драматургическом наследии, современной драматургии.

Людмила Даурова своим одухотворенным творчеством внесла огромный вклад не только в историю адыгейского театра, в котором из пройденных театром 85 лет пути

работает сорок пять лет, но и в историю культуры Адыгеи, передавая молодым свои знания и опыт. А эстетическое значение ее художественного творчества трудно переоценить.

Примечания:

1. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. Учеб. пособие для спец. учеб. заведений культуры и искусства. Изд. 4-е, испр. и доп. М., «Просвещение», 1978. – 334 с.
2. Яворовская М. Побеждая ложь. Театр (О постановке пьесы М. Рошина «Седьмой подвиг Геракла» национальной труппой Адыгейского театра) // «Адыгейская правда». 1988 г., 23 апреля.
3. Кушнарев Р. Время простых истин. (Отзывы московских критиков о фестивальных спектаклях «Кубань театральная – 88». Адыгейская труппа, спектакль «Седьмой подвиг Геракла» – победитель конкурса) // «Комсомолец Кубани». 1988, 21 мая.
4. История адыгов, черкесов и их фамилий. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://adyghe.ru/menu/2013-09-16-10-20-45/istoriya-adygov/387-tsitaty-o-cherkesakh> (дата обращения 4.04. 2022.)
5. Мамий Р. Песня – душа народа // Адыгейская правда, 1986. 24 июня.
6. Колесников А. Поют сыновья: Разговор после спектакля // Комсомолец Кубани, 1987, 13 мая. Рецензия на спектакль национальной труппы Адыгейского театра «Песни наших отцов».
7. Ситникова Е. Доверчиво раскрытая ладонь. Театр // Советская Кубань, 1987, 31 мая.
8. Шхалахова С.С. Страницы истории адыгского театра. Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2008. – 392 с.

Приложение:





Л. И. Даурова. Эскизы женских костюмов к спектаклю «КъокIас» по пьесе И. С. Цея, реж. А. М. Хакуй. 1995 г.



**Л. И. Даурова. Эскиз мужского костюма к спектаклю «КъокIас»
по пьесе И. С. Цея, реж. А. М. Хакуй. 1995 г.**



**Л. И. Даурова. Эскиз костюма Гощэунай к спектаклю «КъокIас»
по пьесе И. С. Цея, реж. А. Хакуй, 1995 г.**



**Л. И. Даурова. Эскиз мужского костюма к спектаклю «КъокIас»
по пьесе И.С. Цея, реж. А. М. Хакуй. 1995 г.**



**Л. И. Даурова. Эскизы костюмов к спектаклю «Мэдэя»
по пьесе К. Натхо, реж. Н. Ш. Тхакумашев. 2009 г.**



Л. И. Даурова. Эскизы женских костюмов к художественному фильму "Сумерки надежд" по сценарию Н. Ю. Куёка "Гугъэм и мэзах", реж. Р. Хачемизов. 1992 г.



Л. И. Даурова. Эскизы женских костюмов к художественному фильму "Сумерки надежд" по сценарию Н. Ю. Куёка "Гугъэм и мэзах", реж. Р. Хачемизов. 1992 г.



Л. И. Даурова. Эскизы мужских костюмов к художественному фильму "Сумерки надежд" по сценарию Н. Ю. Куёка "Гугъэм и мэзах", реж. Р. Хачемизов. 1992 г.

ЧЕРКЕССКИЕ ОБРАЗЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ XIX ВЕКА

Аннотация: Документальные исторические источники, литературные произведения, в которых изложены наблюдения за культурой и бытом народа, описывается полный комплекс одежды или составляющие его предметы, дают нам представление о традициях социума. В статье рассматривается деятельность путешественников XIX века, побывавших на Северном Кавказе с разной миссией и отразивших в своем творчестве черкесский образ мира и традиционный костюм в частности. Цель исследования – демонстрация возможностей изобразительного искусства в раскрытии черкесских архетипов, в выявлении манеры ношения и пластических свойств этнокостюма.

Ключевые слова: изобразительное искусство, исторические визуальные источники, традиционный костюм, воинский этикет, собирательный женский образ.

Nafiset Z. Kidakoeva

CIRCASSIAN IMAGES IN THE FINE ART OF TRAVELERS OF THE XIX CENTURY

Abstract: Documentary historical sources, literary works, which set out observations of the culture and life of the people, describe the full range of clothing or its constituent items, give us an idea of the traditions of society. The article discusses the activities of travelers of the 19th century who visited the North Caucasus with various missions and reflected in their work the Circassian image of the world and traditional costume, in particular. The purpose of the study is to demonstrate the possibilities of fine arts in revealing Circassian archetypes, in revealing the wearing style and plastic properties of the ethnic costume.

Keywords: arts, historical visual sources, traditional costume, military etiquette, collective female image.

Изобразительное искусство обладает большими возможностями сохранять и передавать информацию из поколения в поколение. Так изображение традиционной одежды в исторических источниках документального и литературного характера служит подспорьем при выявлении периода бытования костюма, позволяет точнее представить быт и нравы того или иного народа. Содержательный иллюстративный материал, составленный из графических и живописных произведений, отражающих этническую культуру кавказского народа, представлен в альбоме ученого и коллекционера из Германии Батирай Езбека (Едиджи) «Черкесы (адыги) в рисунках европейских художников XVII-XIX веков» [1]. В книге собран материал российских и европейских авторов, путешествовавших и изучавших Черкессию в период военных конфликтов на Кавказе. Этим была определена и тематика произведений. Такие авторы

как Эд. Спенсер, Гр. Гагарин, Дж. Белл, Дж. А. Лонгворт, Т. Горшелът, Ф. А. Рубо и др. составляли свои историко-этнографические отчеты с сопровождением карандашных и акварельных рисунков, в которых были отражены по большей части батальные сцены. Некоторые из них обращались к различным сторонам повседневной жизни: культуре, быту и социальному укладу адыгского общества. В этом случае наблюдения становились более информативными и познавательными для читателей.

В альбом вошли и работы исследователей, которые создавали свои изобразительные произведения на основе внимательного прочтения художественных и документальных произведений о Черкесии, то есть их творения были плодом воображения. Однако, так или иначе, благодаря этим работам, у нас есть возможность максимально приблизиться к пониманию национальной культуры и эстетики жизни народа, визуализировать черты, которые образуют специфику традиционного облика адыгов.

Как было сказано выше, большую часть иллюстраций в книге «Черкесы (адыги) в рисунках европейских художников XVII-XIX веков» составили работы, отображающие специфику воинской культуры адыгов. В период позднего Средневековья XVII-XVIII вв. Кавказ был полем соперничества трех крупных, равнозначных империй: Российской с севера, Персидской и Османской с юга. Постоянная включенность горцев в боевые действия выдвигала военное дело на первый план, формируя тем самым класс профессиональных воинов-рыцарей со своим уэркъыгъэ (рыцарским моральным кодексом) и уэркъ хабзе (рыцарско-дворянским этикетом) [2]. Выработанный воинский этикет охватывал все направления жизнедеятельности мужчины, волею обстоятельств погруженного в перипетии истории. В мировой литературе сформировался и был растиражирован образ воина-всадника, сосредоточенного исключительно на военных походах и сражениях.

В своей книге «Дневник пребывания в Черкесии в течение 1837, 1838, 1839 гг.» английский политический агент Джеймс Белл, участвовавший в военных действиях на стороне черкесов, детально и всесторонне отобразил быт, общественный строй и хозяйственный уклад народа. Подробное описание он подкреплял живописными зарисовками. Так в работах «Хаджи Кизбеч. Лев Черкесии» (рис.1) и «Черкесские предводители. Шурухуко Тугуж, Хаджико Мехмет, Ордэзаоко Дзепш» он запечатлел образы отважных рыцарей, чья «легкая, элегантная и наилучшим образом приспособленная для езды верхом и военных походов» одежда черкесов полностью соответствовала своему назначению [3, с. 335]. Созданный автором идеал храброго воина, облаченного в традиционную черкеску, доносит до зрителя уникальность и функциональность этой одежды. Сочетание эстетики и эргономики данного вида костюма определяли его архитектуру. Подчеркнутая статность горца, создана за счет кроя черкески, где «плотно облегающая верхняя часть плавно расширяется к низу

системой притачных по линии талии боковых трапециевидных клиньев», а «спущенная линия плеча, свободный край рукава создавали комфорт и не стесняли горца в движении» [4, с. 6].



Рис. 1. Bell J.S. Хаджи Казбич. Лев Черкесии. 1840 г.

Работы Теодора Горшельта «Эпизод битвы у Афипса» (1860) и Франса Рубо «Черкесы, переходящие реку» (1896) воссоздают экипировку воина, его умение держаться в седле, приспособленность горского костюма к боевым действиям. Документальная хроника самих событий, происходивших на передовой линии, дополнена авторами изображениями, воспроизводящими военное мастерство горцев в предложенных обстоятельствах боя. Подтверждением этому служат слова Ф. Ф. Торнау, русского офицера, участника Кавказской войны. Он отмечает, что «в деле черкес насккивает на своего противника с плетью в руке; шагах в двадцати выхватывает из чехла ружье через плечо, обнажает шашку и рубит; или, быстро

поворотив лошадь, уходит назад и на скаку заряжает ружье для вторичного выстрела». Автор «Воспоминания кавказского офицера», знавший не понаслышке о жизни кавказских народов, добавляет: «несмотря на то, что черкес обвешан оружием и носит на себе кинжал, два пистолета, шашку и винтовку, одно оружие не мешает на нем другому, ничего не бренчит» и не выдает в ночных набегах и засадах [5, с. 132].

Уникальным источником изучения культуры этноса являются записки эмиссара британского правительства Эдмонда Спенсера «Путешествия в Черкесию». Этнографические сведения, собранные влиятельным английским чиновником, дополнены рисунками, в которых отражены жилища и хозяйственные постройки, семейный быт и орудия труда, и, конечно, одежда и украшения адыгов.

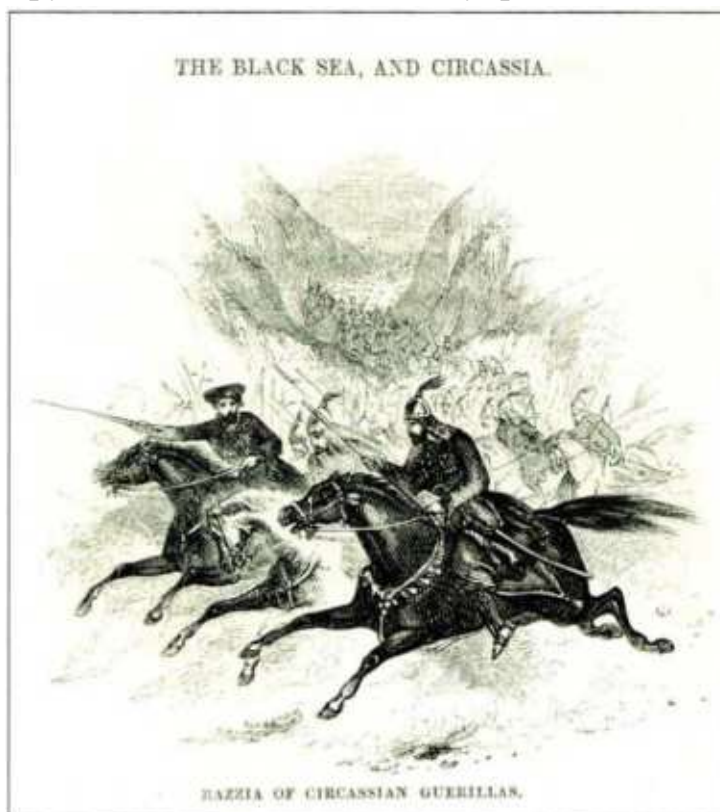


Рис. 2. Э. Спенсер. Набег черкесской конницы. 1854 г.

Автор «Путешествия...» был хорошо знаком с военным образом жизни народа, что было проиллюстрировано в произведениях: «Привал на Кавказе», «Партизанская война на Кавказе» (1838) и «Набег черкесской конницы» (1854) (рис. 2). В своих работах Э. Спенсер подчеркивает, что даже во время отдыха черкес держит наготове свое оружие, а запечатленные фрагменты боя демонстрируют искусство верховой езды и соответствующую ему экипировку воина.

Интерес представляют также бытовые зарисовки Э. Спенсера. В его сведениях «Путешествие в Черкесию» встречаются частые упоминания о культуре и быте адыгов, описания внутреннего убранства домов, гостеприимность и радушие народа. В

Мир глазами черкесских художников. Выпуск III.

гравюрах «Гостиная комната в доме черкесского князя» (рис. 3), «Внутреннее убранство дома черкесского предводителя» (1854) показана кунацкая (хьакIэщ) – гостевой дом адыгов. Наличие такого жилища (отдельно стоящего дома, готового принять любого путника) являлось обязательным в обустройстве адыгской усадьбы. Здесь всегда можно было ожидать теплый прием, «гость становился священной особою для хозяина, который обязывался угостить, охранить его от оскорблений и готов был жертвовать для него жизнью, даже и в том случае, если бы он был преступник или кровный его враг» [6, с. 21]. Внутреннее убранство дома обустроивалось лучшим образом. Развешанное по стенам оружие хозяина являлось главным украшением хьакIэщ и демонстрировало доблесть и отвагу черкеса, а предметы, созданные руками домашних мастериц – циновки, подчасники, вешалки для полотенца – создавали тепло и уют в доме.



Рис. 3. Э. Спенсер. Гостиная комната в доме черкесского князя. 1838 г.

Собирательный женский образ того времени запечатлен в акварельных рисунках Эдмонда Спенсера «Черкесская женщина» (рис. 4) и Джеймса Белла «Черкесские девушки» (рис. 5). В них авторы воссоздают эталонное представление адыгов о женской красоте: прекрасный цвет лица с легким румянцем, фигура с четкой линией талии, подчеркнутая кроем одежды, плоская грудь, стянутая сафьяновым корсетом. Выполненные в цвете, они дают возможность понять цветовые предпочтения в одежде, почувствовать фактуру применяемых материалов, оценить их выбор и сочетание, а также увидеть ритмическую организацию объемов и членений поверхности. Художники отображают композиционную организацию костюма, ее тесную связь с

фигурой и пропорциями девушек, соразмерность частей и целого, сочетание различных линий в конструктивном и декоративном решении костюма. Образ девушки в интерьере или на лоне природы не лишен изящества и умеренной декоративности. Любопытно и то, что художники по-разному подошли к воссозданию цветовых сочетаний в костюмах девушек. Дж. Белл классическое распашное платье сай из темного бархата, выстроил в контрасте по цвету и фактуре к остальной части комплекса. Нижнее платье (нательная рубаша) – джэнэ – из светлого шелка, штаны – гьончэдж – из шелка желтого цвета. Девичий кафтанчик – клэклы из бархата красного цвета сочетается в его рисунке с шапочкой красного цвета. Серебряные нагрудные застежки, названные автором «аграфами», метрично чередующиеся на груди, перекликаются с декором шапочки: серебряными галунами, радиально спускающимися по ее поверхности. Э. Спенсер составляет более мягкую композицию, объединяя и связывая между собой все цвета в костюме. Платье желтого цвета в мелкий красно-лиловый рисунок, цвета которого повторяются в полосках шаровар, он сочетает с разбеленным высветленным тоном кафтанчика. Возможно, авторам не удалось достоверно изобразить все детали одежды, но рисунки позволяют составить зрителю общее представление о комплексе одежды, цветовых предпочтениях и манере ношения костюма.



Рис. 4. Э. Спенсер.
Черкесская женщина. 1854 г.



Рис. 5. Дж. Белл.
Черкесские девушки. 1840 г.

Живописные и графические работы князя Григория Гагарина не только открыли черкесские образы для России и Европы того времени, но и оставили огромное наследие в виде изображений праздничных и повседневных костюмов народов Кавказа. В произведениях художника-любителя «Собрание черкесских князей и дворян», «Черкесские горцы», «Черкес из Анапы», «Горец-натухаевец», «Черкес из Кавказско-горского полуэскадрона» тщательной прорисовке подвергаются все детали воинского комплекса и амуниции. Работы Гр. Гагарина интересны тем, что дают представление о полном комплексе обмундирования воина и о манере ношения мужского костюма в военном быту. Он, как и многие вновь прибывшие на Кавказ, обращает внимание и отдает должное экипировке горцев, создавая их подлинно реалистичные изображения. Представленные им образы находят подтверждения в словах военного министра, известного реформатора и государственного деятеля России XIX в. Д. А. Милютин: «джигит одет просто, но любо посмотреть, как все части его костюма и вооружение хорошо пригнаны, как все опрятно, щегольски, чисто, как чекмень обтягивает стройное тело, как талия перетянута красивым ремнем с серебряными украшениями, как шашка и пистолет ловко подвешены на своих местах – ничто у него не брякает, не помешает его движениям» [7].

Одним из редких среди многочисленных художественных высказываний о Кавказе, видится картина Г. Г. Гагарина «Молодой убыхский князь и его аталык» (рис. 3), где изображены представители двух поколений: князя и его приемного сына, которого князь должен был воспитывать до совершеннолетия. В ней художник изображает мирный Кавказ в период Кавказской войны. Превосходный рисовальщик Гр. Гагарин передает душевное спокойствие персонажей, ценность семейных отношений, где старшие заботятся о детях и прививают им нравственные и эстетические традиции предков. Такому лирическому и в то же время точному взгляду в двойном портрете соответствует техника акварельного письма. Она передает тонкие нюансы цветовых сочетаний в богатстве оружия, струящейся ткани костюма и фактуры кожаной обуви. Костюм ребенка представляет собой копию взрослой одежды, уменьшенную в размерах. Она, как и мужская одежда, дополнена всеми атрибутами воинского снаряжения. Аталык должен был воспитать храброго и достойного воина, прививая мальчику знания обычного права и дворянского этикета оркъ хабзэ, навык ношения адыгского комплекса одежды, умение держаться в седле и управление лошадью. Историк и этнограф, путешественник из Генуи Дж. Интериано так описывал обычай воспитания детей вне родной семьи: «лишь только сыну знатного исполнится два или три года, его отдают на попечение одному из слуг, и тот ежедневно его возит с собою на коне с маленьким луком в руках, и как завидит курицу или другую птицу, а не то кабана или другое животное, то учит его стрелять, а затем, когда он станет побольше,

он и сам охотится за этою живностью в своих же собственных владениях, и подданный не смеет чинить ему никаких препятствий» [8].



Рис. 6. Гр. Гагарин. Молодой убыхский князь и его аталык. 1845 г.

В заключение можно отметить, что исторические и современные художественные произведения, описывающие специфику воинской культуры, этнографические сцены народной жизни, являются ключом для понимания и восприятия мира адыгов. Проанализированные изобразительные высказывания, приближенные к реальности, не потеряли своей актуальности и в наши дни. Обладая информационной документальностью и художественной выразительностью, представленные работы, позволяют взглянуть на события прошлого из сегодняшнего дня, став бесценным источником изучения традиционного костюма. Рассмотренные нами работы европейских авторов отражают возможности изобразительного искусства в формировании образа горца, вовлеченного в водоворот военных событий. В сценах сражений или военных походов художники стремились запечатлеть важные моменты битв, передать героизм войны, а также продемонстрировать «воинские» черты традиционной культуры адыгов. Документальные повествования исследователей, дополненные визуальным материалом, внесли свой вклад в создание романтического образа всадника-воина живущего по законам морально-нравственного «кодекса» адыгагъэ. Важным нам видится и факт воспроизведения авторами мужского костюма полностью отвечающего требованиям жизни адыгов, наполненной борьбой за

существование в сложных геоклиматических условиях гор и участием в военных событиях, так как «...костюм является частью общей структуры бытия, основывающейся на мировоззрении нации...» [9, с. 355].

Примечания:

1. Езбек (Едыдж) Батирай. Черкесы (адыги) в рисунках европейских художников XVII-XIX веков. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2009. – 144 с.
2. Мирзоев, А. С. Генезис и эволюция традиционной военной культуры черкесов (Средневековье – Новое время). Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2021. – 400 с.
3. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XII-XX вв. / Составление, редакция переводов, введение и вступительные статьи к текстам В. К. Гарданов. Нальчик: Издательство «Эльбрус», 1974. – 632 с.
4. Кидакоева Н. З. Традиционный адыгский мужской костюм конца XIX – начала XX вв. в собрании Национального музея Республики Адыгея / Н. З. Кидакоева // Традиционная одежда и золотое шитье адыгов. Из фондов Национального музея Республики Адыгея. Краснодар: Традиция, 2015. – С. 6-9.
5. Езбек (Едыдж) Батирай. Черкесы (адыги) в рисунках европейских художников XVII-XIX веков. Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2009. – 144 с.
6. Дубровин Н. Ф. Черкесы (адыге). Материалы для истории черкесского народа. Нальчик: Эльбрус, 1991. – 416 с.
7. Праздничная одежда народов России. Из собрания Исторического музея. Часть VII. – Режим доступа: <https://bellezza-storia.livejournal.com/484992.html> – Заглавие с экрана.
8. Джорджио Интериано (Вторая половина XV-начало XVI в.). – Режим доступа: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Kavkaz/XVI/Interiano/text1.htm> – Заглавие с экрана.
9. Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. – 514 с.

АДЫГСКИЕ ИЗДЕЛИЯ РУЧНОЙ РАБОТЫ В ТУРЦИИ

(из выступления М. Бидануко на Круглом столе

в Майкопе 29 октября 2022 г.)⁷

Я родилась в деревне Эскишехир Оклубали. Мы черкесы, но всю жизнь прожили в Турции. Окончила факультет профессионального образования Университета Гази в Анкаре. После учебы осталась преподавать в университете на факультете профессионального неформального образования, где и проработала до пенсии.

Почти пятьдесят лет занималась народным искусством. Под моим руководством женщины и молодые девушки занимались вышивкой, ткачеством, изготовлением войлока, головных уборов, различных аксессуаров, пошивом меховых изделий; мужчины создавали изделия из золота и серебра, из кожи и дерева, музыкальные инструменты, конскую упряжь.

Образцом для подражания для нас является героиня Нартского эпоса Сатаней-Гуаца. Когда адыги были вынуждены переселиться в Турцию, они привезли с собой основное богатство - свои ремесла. Вот так до нас дошло адыгское народное искусство. Кроме того, многие предметы, вывезенные с Кавказа, попали к нам после Второй мировой войны. Адыги, живущие в Турции, сохранили традиционные ремесла в течение ста пятидесяти лет.

Методы обучения адыгским ремеслам (*адыгэ ӀэшӀагъэ*)

В нашей семье все женщины занимались адыгскими ремеслами. Я начала вязать носки в очень раннем возрасте, затем меня научили скручивать пряжу из шерсти. Переняла у старших изготовление предметов адыгских ремесел по той же технологии, которая существовала в старину.

⁷ Доклад мастерицы Мелекхан Бидануко из г. Анкара (Турция) прозвучал в онлайн-режиме на турецком языке на Круглом столе «Новые исследования в области регионального искусствоведения», который состоялся 29 октября 2022 года. Автор представила большое число творческих работ, каждая из которых выполнена в традиционной технике и сохраняет старинную черкесскую орнаментику и функциональную принадлежность. М. Бидануко несколько лет назад проводила мастер-классы в Майкопе, благодаря которым в столице Адыгеи появилось значительное число заинтересованных мастериц, овладевших искусством ручной работы с золотыми и серебряными нитями. Автор подробно рассказала о том, как благодаря ее розыскным работам черкесские женщины в Турции стали обучаться золотому шитью, проводить выставки, делиться опытом друг с другом. В современной Турции сотни черкешенок занимаются изготовлением изделий ручной работы, продают их в качестве сувениров, сохраняя при этом традиционные приемы, образы и способы изготовления.

В университете училась на факультете дизайна одежды швейной промышленности. Полученное образование подтолкнуло меня к более подробному изучению народных ремесел, проводя исследования в адыгских аулах Турции.

В своих работах стараюсь сохранить традиционную технику и стиль. Технические приемы, использовавшиеся в адыгском золотом шитье, следующие: «дышьэ идагъ» (шитье «вприкреп»), «шьыхъаридагъ» (шитье по настилу, которое в этнографической литературе называют «гладь»), шитье по веревочкам, вышивка канителью, вышивка, изготовленным вручную шнуром (или плетение на пальцах тесьмой), тиснение по коже, ткачество на дощечках, плетение басонных изделий). Чтобы в адыгском шитье сохранить оригинальную технику и мотивы, необходимо использовать и традиционную терминологию. Избегаю использования новых технологий при обучении адыгским ремеслам. Использую только методы, которыми меня научили бабушка и мама, и которым я научилась во время своих исследований.

В адыгских ремеслах важно использовать качественные и натуральные материалы. Одной из причин, того что адыгские женщины были успешны в рукоделии, является то, что они посвящали этому занятию большую часть своего времени.

В адыгском обществе ловкость рук были своего рода оценкой статуса девушки. Кроме того, основное образование, которое они получали дома, заключалось в том, что они должны были быть умелыми мастерицами и гармонистками. Владение иглой и музыкальным инструментом ценились не менее высоко, чем умение элегантно одеваться, быть ухоженными и хорошо готовить.

Обучение адыгейским ремеслам в Турции осуществляется через адыгские Хасэ. В последние годы Федерация кавказских ассоциаций (KAFFED) проводила исследования на тему женского рукоделия, особенно – золотого шитья. Это позволило объединяться людям по интересам, демонстрировать свои достижения, делиться опытом. Каждый участник выставлял свою продукцию на обозрение окружающих. Часть изделий поступала в продажу. К сожалению, такие мероприятия проводились только в пределах Анкары и Стамбула. Значительную роль в деле продвижения золотошвейного искусства играют социальные сети, где я также провожу консультации. Параллельно веду кружок мастериц в Хасэ, организовывала курсы в Черкесской ассоциации. Несколько лет назад меня пригласили провести мастер-классы в Адыгее и Кабардино-Балкарии. Я обучала студентов колледжей, университетов, преподавателей и просто желающих.

Мне хотелось бы внести следующие предложения для развития адыгских народных ремесел:

1. При обучении ремеслам необходимо обязательное изучение адыгейского языка на государственном уровне.
2. Учить ремеслу надо с самого раннего возраста.

3. Количество участников должно увеличиваться за счет организации выставок.
4. Нужно также позаботиться о сохранении адыгских традиционных орнаментов.
5. И самое главное – создание Института по охране и возрождению адыгских традиционных ремесел.

Merhabalar,

Eskişehir Oklubalı köyünde doğdum. Başka halklar bize Çerkes diyorlar. Adıgeyiz, Türkiye’de yaşıyoruz. Ankara Gazi Üniversitesinde Mesleki Eğitim Fakültesinde okudum. Ankara Gazi Üniversitesi Mesleki Yaygın Eğitim Fakültesinden emekli oldum. Elli yıla yakın bir süredir fiili olarak Adıge-Çerkes El Sanatları ile uğraşıyorum. Adıge-Çerkes El Sanatları derken;

Kadınların ve erkeklerin yaşamı güzelleştirmek için yapmış oldukları el sanatlarına denir.

Kadınların ve genç kızların; motif üretimi, nakış, dokuma, keçe yapımı, şapka yapımı, kürk dikimi çeşitli aksesuar yapımı.

Erkeklerin; altın- gümüş işçiliği, deri ve ahşap işçiliği, örücülük, müzik aletleri yapımı, at koşum takımları yapımı.

Bu sanatlar üretilirken kadınlar ve erkekler arasında bir iş birliği vardır. Adıge Kadınları Nart Efsanelerindeki Seteney Goşe’yi rol model alırlar. Adıgeler Türkiye’ye göç etmek zorunda bırakıldıkları zaman el sanatlarını yanlarında getirmişlerdir. Bizlere öyle ulaşmıştır. Ayrıca Kafkasya’ya gelen gezginler ile ikinci dünya savaşında yurt dışına çıkarılmıştır. Türkiye’de Yaşayan Adıgeler Yüz elli yıldır El sanatlarımızı yaşatmak için Çaba sarfetmişlerdir.

Adıge A’ş’ağе Öğretme Teknikleri:

Adıge A’ş’ağelerin yapıldığı bir ailede büyüdüm. Çok küçük yaşlarda çorap örmeye başladım.

Daha sonra eğirilmiş yünlerin katlanması öğretildi.

Adıge A’ş’ağе ile bilinçli olarak uğraşmam Üniversite yıllarında başladı.

Adıge A’ş’ağelerin eski yıllarda olduğu gibi aynı tekniklerle yapılmasını benimsedim.

Üniversitede, Giyim Endüstrisi Giyim Tasarımı bölümünde eğitimi aldım. Aldığım eğitim beni Adıge El sanatlarını daha ayrıntılı öğrenmeye itti. Saha çalışmaları yaparak bu konuda kendimi geliştirdim. Babaannem ve Annem teknik bilgileri öğrenmemde önemli katkı yaptı. Ben Adıge Aşağelerinden; Dışe Yıdağе, Bazar Yıdağе, Wağе, Şağе, Denleç yapımı, Wupçe yapımı, Avuj yapımı, Adıge el sanatlarındaki her bir üniteyi Orijinal teknikleri gibi yapmaya, Adıge Motiflerini korumaya çalışıyorum. Adıge Aşağelerinin orijinal adları ile öğrenilmesi ve öğretilmesinin gerekli olduğuna inanıyorum.

Adıge A’ş’ağeleri Öğretirken ve uygularken yeni teknolojileri kullanmaktan kaçınıyorum. Babaannemin, annemin öğrettiği, araştırmalarım sırasında öğrendiğim

yöntemleri kullanıyorum. Adıge A'ş'ağelerde kaliteli ve doğal malzeme kullanımı esastır. Adıgelerin çok eski yıllardan beri dokumayı bilmeleri, kaliteli malzemelere ulaşmak için kadın- erkeğin iş birliği yapmaları çok önemlidir.

Adıge kadınının El Sanatları konusunda bu kadar başarılı olma nedenlerinin arasında zamanlarının çokça bir bölümünü bu uğraşlara ayırmalarıdır. Adıge Toplumunda Apa'as -el becerisine sahip olma- bir statü gibiydi. Ayrıca genç kızlarının Apa'as ve Pşınavo olmaları, algı ve sezgilerinin gelişmiş olması, şık giyinmeleri, bakımlı olmaları, yediklerine dikkat etmeleri aldıkları eğitimin başlıcalarıydı.

Türkiye'de Adıge El sanatlarının öğretilmesi Adıge Xaseler-Çerkes Dernekleri kanalıyla yapılmaktadır.

Geçtiğimiz Yıllarda Kafkas Dernekleri Federasyonu- Kaffed bu konuda çalışmalar yürütmüştür. Çerkes Derneklerimizde kurslara katılmış arkadaşlarımızın iletişim kurmasını sağlamıştır. Bu grupta her katılımcı ürünlerini sergilemiştir. Bu grup Ankara, İstanbul, Kayseri Çerkes Dernekleriyle sınırlı tutulmuş, diğer Çerkes Derneklerinin katılımı planlanmıştır.

Ben çalışmalarımı; sosyal medya, evimde bire bir kurslar vererek, Çerkes Derneğinde Kurslar düzenleyerek sürdürmekteyim. Adıgey ve Kabartay Balkar Cumhuriyetlerinde de Masterclasslar düzenledim. Kolej, Üniversite öğrencisi, eğitimci ve yetişkinleri eğittim.

Adıge A'ş'ağeler Öğretilirken;

Adıge A'ş'ağeler öğretilirken Devlet desteği gereklidir.

Çok küçük yaşlarda başlanmalıdır.

Öğretmek için ortamlar hazırlanmalıdır.

Sergiler Düzenleyerek katılımcılar arttırılmalıdır.

Adıge motiflerimizin korunmasına özen gösterilmelidir.

Adıge A'ş'ağelerin korunması ve onarılması için Enstitü kurulmalıdır.

Adıge dünyasının farkındalığını somutlaştırdığı için önemi büyük olan böyle bir konuyu gündeme aldığınız için minnettarım.

Приложение:



**М. А. Бидануко. Декоративное украшение
Анкара, Турция, 2007 г.**
Бархат, золотная нить, картон, гладь, плетение



М. А. Бидануко. Подвески
Анкара, Турция, 2009 г.
Нить, плетение



М. А. Бидануко. Подвески
Анкара, Турция, 2009 г.
Нить, плетение



М. А. Бидануко. Браслет
Анкара, Турция, 2007 г.
Золотная нить, плетение



Бидануко М. Галун для оформления женской шапочки
Анкара, Турция, 2007 г.
Золотная нить, плетение



М. А. Бидануко. Деталь для украшения женской шапочки
Анкара, Турция, 2007 г.
Золотная нить, шнур, шитье «вприкреп», плетение



**М. А. Бидануко. Декоративные подвески к женской шапочке
Анкара, Турция, 2007 г.
Золотная и серебряная нить, плетение**



**М. А. Бидануко. Декоративные подвески
Анкара, Турция, 2007 г.
Золотная и серебряная нить, плетение**



**М. А. Бидануко. Шкатулка для рукоделия
Анкара, Турция, 2019 г.
Шитье «вприкреп», плетение**



М. А. Бидануко. Фрагмент веера
Анкара, Турция, 2007 г.
Бархат, золотная нить, шитье «вприкреп»

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

Баркина Ульяна Витальевна – магистр, независимый исследователь, г. Майкоп, barkinauv@mail.ru

Бидануко Мелекхан Аталай – мастер золотого шитья и изделий ручной работы, г. Анкара, Турция, melekhanatalay@yahoo.com.tr

Ильинова Елена Александровна – научный сотрудник Северокавказского филиала Государственного музея Востока, г. Майкоп, iljin0va.elena@yandex.ru

Канукова Жанна Нажмудиновна – искусствовед, председатель Кабардино-Балкарского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», г. Нальчик, arti06kbr@mail.ru

Кидакоева Нафисет Зауровна – заведующая фондами Северокавказского филиала Государственного музея Востока, г. Майкоп, kidakoeva@bk.ru

Коцева Жанна – старший научный сотрудник Северокавказского филиала Государственного музея Востока, г. Майкоп, kozza1972@mail.ru

Кук Жанна Хамедовна – заместитель директора по учету и хранению Северокавказского филиала Государственного музея Востока, г. Майкоп, zhanna_k24@mail.ru

Соколова Алла Николаевна – доктор искусствоведения, профессор Института искусств Адыгейского государственного университета, г. Майкоп, professor_sokolova@mail.ru

Сулейманова Фатима Хазерталиевна – заместитель директора по развитию Северокавказского филиала Государственного музея Востока, г. Майкоп, fsuleymanova@mail.ru

Тертышник Надежда Владимировна – кандидат искусствоведения, преподаватель Адыгейского республиканского колледжа искусств, г. Майкоп, bard195@mail.ru

Хуако Лариса Асланбечевна – заведующая отделом научно-просветительской, экскурсионно-массовой работы и связей с общественностью Северокавказского филиала Государственного музея Востока, г. Майкоп, lhuako@mail.ru

Шхалахова Светлана Сафарбиевна – театровед, независимый исследователь, г. Майкоп, nafinas@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Соколова А.Н.

ИТОГИ ТРЕХЛЕТНЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ПРОЕКТУ
«КУЛЬТУРНЫЕ ДИФфуЗИИ ЧЕРКЕСОВ ТУРЦИИ И РОССИИ: ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ И
СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АНАЛИЗ»..... 3

Сулейманова Ф. Х.

ЯЗЫКОВОЙ КОД КАК НОСИТЕЛЬ СОДЕРЖАНИЯ КУЛЬТУРЫ
(НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
КАБАРДИНО-БАЛКАРСКОЙ РЕСПУБЛИКИ) 24

Хуако Л.А.

ИСКУССТВО КНИЖНОЙ ГРАФИКИ И ИЛЛЮСТРАЦИИ
МУХАМЕДА КИПОВА..... 32

Баркина У.В.

ТРАДИЦИИ И БЫТ АДЫГОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА
НУРБИЯ ДИДИЧЕВА 40

Кук Ж.Х.

ТВОРЧЕСТВО НАИЛЕ АКЫНДЖИ..... 47

Ильинова Е.А.

НАРТСКИЙ ЭПОС В ТВОРЧЕСТВЕ ХАМИДА САВКУЕВА 55

Канукова Ж.Н.

АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ СКАЗКИ РУСЛАНА ТХАЗАПЛИЖЕВА. ПЕСНЬ ДРЕВА 77

Коцева Ж. А.

НАЦИОНАЛЬНАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ МАХМУДА ТУГУЗА:
ПО МАТЕРИАЛАМ КОЛЛЕКЦИИ ГРАФИКИ В СОБРАНИИ СЕВЕРОКАВКАЗСКОГО ФИЛИАЛА
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА 94

Тертышник Н.В.

МУЗЫКА КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ АДЫГЕИ..... 101

Шхалахова С.С.

МАСТЕРСКАЯ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА Л.И. ДАУРОВОЙ 138

Кидакоева Н.З.

ЧЕРКЕССКИЕ ОБРАЗЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ XIX ВЕКА..... 159

Бидануко Мелекхан Аталай

АДЫГСКИЕ ИЗДЕЛИЯ РУЧНОЙ РАБОТЫ В ТУРЦИИ
(из выступления М. Бидануко на Круглом столе в Майкопе 29 октября 2022 г.)..... 169

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ: 180

текстовое научное электронное издание

МИР
ГЛАЗАМИ ЧЕРКЕССКИХ ХУДОЖНИКОВ
ВЫПУСК III

Составитель и главный редактор

А. Н. Соколова

Редакционная коллегия:

Ф. Х. Сулейманова, Ж. Х. Кукк, Л. А. Хуако

Верстка А.В. Дубровин
Корректор Л.И. Кузнецова

*Картина на обложке: Сетенай Озбек. «Я видел солнце, оно летело низко»
(Рене Шар). Турция, г. Бодрум, 2014. Холст, масло, акрил, коллаж. Дм. 100 см.*

Оформление электронного издания ООО «ЭЛИТ»
elit-publishing@yandex.ru

Объем издания 11,5 усл. п. л

Дата размещения 05.12.2022 г.