

ИСТОКИ КОМПЛЕКСА ТЕХНОЛОГИЯ-ОРНАМЕНТ В ТАТАРСКОЙ  
ЮВЕЛИРНОЙ ТРАДИЦИИ ЧЕКАНКИ  
THE ORIGINS OF COMPLEX TECHNOLOGY-ORNAMENT IN THE JEWELRY  
TRADITIONS OF THE TATAR STAMPING

**Лариса ДОНИНА**

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела этнологических исследований.

Институт истории имени Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан

**ТЭЗИС**

Искусство ручной холодной обработки художественных изделий из металла являлось одной из основных областей традиционной культуры этноса. В ней проявились наиболее субстанциональные характеристики художественно-образного видения мира, эстетических принципов, выразительности языка народного декоративно-прикладного искусства. Нетленность и ёмкость заключающейся в художественном металле научной информации (техничко-технологические параметры ювелирных изделий, их конструкция и формально-морфологические признаки, орнаментальные знаки и символы) делают его фундаментальным источником в познании этапов формирования ювелирного искусства, тесно связанного с этнокультурной историей народа. В XVIII – начале XX в. значительное место в тюркитике занимали женские ювелирные украшения, они составляли самый мощный пласт традиционной культуры и искусства подавляющего большинства, особенно тюркских народов Евразии, где их насыщенность в костюме была особенно высокой. Диахронный анализ позволяет увидеть в них тенденции трансформации этнической культуры.

**Ключевые слова:** Ислам, Золотая Орда, Растительный Побег, Татарские Ювелирные Традиции, Чеканка, Тюрки

Основу данного исследования представляет собой электронная база Архива отдела этнологии Института истории им. Ш. Марджани АН РТ. Это экспедиционные, музейные и архивные материалы, включающие информацию по ювелирному искусству волго-уральских татар, накопленные в рамках сбора информации (1970–2000) и подготовки к изданию Историко-этнографического атласа татарского народа (Суслова, Мухамедова, 2000), которая была значительно дополнена новыми данными о ювелирном деле казанских татар, полученными в результате осуществления межрегионального исследовательского проекта «Ювелирные украшения тюркских народов Евразии: общее и особенное» (Грант РФФИ № 13-06-97056, 2013–2015). До настоящего времени сложнейшие вопросы технико-технологического процесса изготовления изделий и, в значительной мере, определяемой им орнаментации оставались фактически неисследованными. Фактологической базой явились коллекции украшений из фонда драгоценных металлов Национального музея Республики Татарстан. Перевод арабографических текстов впервые осуществлён литературоведом и каллиграфом Н.Ф. Исмагиловым в 2014 году.

В ювелирном искусстве казанских татар, как и большинства тюркских народов Евразии, изготовление женских украшений занимает ключевое место. Национальное своеобразие татарского ювелирного дела обусловлено многовековыми традициями, где наибольшее развитие получили чеканка и филигрань. Методом чеканки

изготавливались браслеты, коранницы, поясные застёжки и, особенно, бляхи: преимущественно, в форме круга и прямоугольника со срезанными углами. Бляхи входили в состав ювелирных украшений в качестве подвесок (накосники *чуллы*, воротниковые застёжки *яка чылбыры*); нашивались на съёмные головные (накосники *тезмэ*) и нагрудные (перевязь *хасита*, нагрудник *изу*,) матерчатые украшения (Донина, 2017).

Татарские бляхи орнаментировались способом *плоскорельефной чеканки способом насечки*, получившей наибольшее распространение в татарской ювелирной традиции XVIII–XIX вв. Чеканка насечкой напоминает разметку в виде линий, обозначающую рисунок для последующего формирования рельефа. Исследователями она нередко ошибочно трактуется как гравировка, потому что визуально практически от неё не отличается. Исходной для таких блях являлась заготовка из листового металла, изготовленная ковкой или вальцеванием. Технология заключалась в следующем: на лицевую сторону заготовки наносился рисунок, который затем углублялся по контурным линиям чеканом с бойком в виде острого или слегка скруглённого клина. Изображение получалось живым и менее жёстким, нежели при гравировке, и представляло собой сплошные тонкие неоднородные линии, в которых заметен пунктирный ход переставляемого острия инструмента. Аналогичный метод известен с домонгольского периода татарской истории. Например, на болгарских серебряных пластинчатых браслетах встречаются изображения «львиных морд» (НМ РТ, № 10214-63), выполненные не только резцом, как было принято считать, но и чеканом. Рассматриваемые украшения отличает общая стилистика, предопределяемая технологическими приёмами: плоский низкорельефный орнамент, сохраняющий чистую гладкую поверхность металлической пластины, – на фактурном фоне. Фон не опускался, а лишь зернился и тем самым слегка осаживался. Отсюда художественный эффект – мизерная высота рельефа, напрямую зависящая от плотности зернения, и линейно-графическое двухмерное решение, визуально близкое, но не идентичное гравировке. Для этой цели применялись так называемые зернильники – чеканы-трубочки различного диаметра, оставляющие на металле след в виде полусферического бугорка. Плоский гладкий рельеф слегка оживлялся ямочной фактурой.

М.Г. Крамаровский считает, что украшения с «орнаментом, оставленным резервом на фоне, заполненным маленькими кружками пуансона, широко распространились на просторах Евразии с монголами <...> отдельные особенности формы и декора были разработаны на два-три века раньше китайскими мастерами для знати империй Ляо и Цзинь, основанных кочевниками и владевших Северным Китаем» (Крамаровский, 2002: 54). Приём заполнения фона мелкими кружочками соотносится с оформлением согдийского художественного металла VIII–XI вв. (Даркевич, 2010: 72). Подобный приём характерен для византийских серебряных чаш XII в. (Даркевич, 1975: 102, 180). Самые близкие аналоги находим в золотоордынских материалах (Фёдоров-Давыдов, 1976: 174, 175). Чеканка насечкой прослеживается в тюркитике казахов (Маргулан, 1994: 198) и башкир (Шитова, 1995: 128–131). Для получения более высокого рельефа, как правило, бордюрного орнамента, татарские ювелиры применяли метод формования. В татарской традиции он имеет ряд особенностей: рельеф с изнаночной стороны опускался пунсоном – чеканом с фигурным бойком в форме модуля орнамента, вокруг которого нет прижимного поля. Таким образом, на лицевой стороне появлялся несложный орнамент в форме сердечек, листочков, раскрытых цветков из пяти-восьми лепестков.

Основой орнамента чеканных изделий служил каллиграфический текст на основе арабской графики. Каллиграфические композиции выполнялись нетрадиционным ювелирным авторизованным почерком «насах» с элементами «сульс». Построение орнамента, независимо от формы подвесных или нашивных блях, придерживалось общих принципов. Текст размещался в центре и ограничивался узким ободком гладкого металла, повторяющим форму бляхи, который отделял арабографический текст от бордюра, усиливал звучание центра общей композиции и подчёркивал значимость его смыслового содержания. Это пространство делилось на регистры: горизонтальным росчерком, используя для этого форму написания спадающих элементов букв س (siin) и ج (jaa) арабского алфавита или узкими полосками чистого металла, идущими от ободка. Центральная композиция окружалась бордюром из растительного побега, волнообразное движение которого ограничивалось двумя гладкими ободками.

На бляхах всегда сохранялась кромка гладкого металла. Являясь, по сути, технологической особенностью, она включалась в общий композиционный строй. Оставленные чистым металлом полосы подчёркивали форму изделия; усиливали контраст фактур; отделяли друг от друга орнаментированные части, одновременно выделяя их. Кроме того, в системе конструирования пространства на бляхах прослеживается характерный для татарского декоративно-прикладного искусства приём: вписанность одной формы в другую. Так, например, для шамаиля была характерна «обрамляющая композиция, основанная на сочетании самостоятельных по смыслу элементов» (Шамсутов, 2003: 33).

Самыми востребованными у татар были круглые, чуть выпуклые бляхи величиной с серебряный рубль. При устойчивом композиционном каноне текст имел разное содержание, размещался на двух-трёх регистрах. Перевод, сделанный Н.Ф. Исмагиловым в 2014 году, выявил, что наибольшее распространение имели бляхи с текстом: «Аллах всё совершает. Это благородная, высокая печать» (НМ РТ, № 10198-86, 10221-218, -247, -277, -281, -293). Прославление божественных имён является формообразующим фактором всей мусульманской культуры. Основным назначением коранического знака, введённого в структуру бытового предмета или украшения, было обозначить собой присутствие Аллаха. Кроме того, вера в магическую силу коранических слов отражала взгляды т. н. «народного ислама»: «помянутое Имени Всевышнего помогало избавиться от различных бед и напастей» (Шамсутов, 2003: 15). Каллиграфические тексты наделяли предметы утилитарной охранительной функцией амулета. Слова Корана воспринимались верующими «за надёжную защиту от всего вредящего», их писали «на столовой посуде, <...> на серьгах, перстнях, браслетах, металлических зеркалах или особливых металлических дощечках, бляхах, на лоскутах бумаги и носили их как талисман» (Саблуков, 1884: 66). Например, посуда, украшенная каллиграфическими надписями, была широко распространена в Мавераннахре и Хорасане в IX–X вв., крупнейшими центрами её производства были Самарканд, Бинкат и Нишапур (Путешествие, 2016: 104, 109, 110).

Довольно популярны у татар были бляхи разных форм с именами коранических персонажей: Йәмлиха, Мәслинә, Мәксәлминә, Зәнүш, Мәрнүш, Сазнүш, Кафататайуш, Китмир (НМ РТ, № 10221-215, -217, -249, -279, -285, -297). Первые шесть имён – юноши, перешедшие в ислам во время правления царя Дакъануса, пастух, Китмир – собака. История о них повествуется в коранической легенде Аль К'ахф («Пещера») (Коран, 1997: 312–315: 18:9–26). Их имена упоминаются в тюркоязычном письменном

памятнике XIV в. «Кыссас аль-Анбия» Н.Рабгузи, получившем широкое распространение среди татар в рукописном виде (Татарская, 2010: 5). Перевод текстов позволил выяснить, что имена «Людей пещеры» («Асхаб аль Кахф»), поскольку они считались покровителями девушек и женщин, преимущественно встречаются в орнаментации блях, крепившихся у основания косы.

Широко распространены были и заказные бляхи, заметно отличающиеся качеством ювелирного мастерства. Они преподносились девушке в качестве подарка родителями или мужем, поэтому текст содержал светское адресное благопожелание, например, «Бибилотфия – обладательница красоты и лучших качеств госпожа» (НМ РТ, № 10221-267); «Бибигайше – жене Мухаммада, да будет благословенной, счастливой» (НМ РТ, № 10221-459). Также были популярны надписи: «Этот медальон для волос принадлежит Бибимахиджамал, жене Садыйка. Да будет ей благополучие. Амин» (НМ РТ, № 10221-214). Такая бляха *чэч тәбе*, с именем владелицы, нашивалась на верхний конец наконечника *тәзме*, и исполняла роль амулета. Под неё зашивались различные заклинания, большей частью приворотного характера, написанные на бумаге. Иногда *чэч тәбе* принимало форму футлярчика, вроде тех, которые нашивались на перевязь *хәситә* для хранения молитвы. В них девушки держали памятные, большей частью любовные записки (Воробьёв, 1953: 294). Иногда такие бляхи инкрустировались особым образом: на гладкий ободок металла, окружающий каллиграфическую надпись, нашивались гнёзда с бирюзками, символизируя «райский сад».

На круглых бляхах в центральной композиции текст чеканился в середине трёхчастной композиции, а в верхней и нижней полусферах – птица с раскрытыми крыльями. Заметим, что зооморфный орнамент в татарском декоративно-прикладном искусстве занимает довольно скромное место, однако мотив птицы встречается во всех его видах (Валеев, 2002: 85, рис. 107, 1–16). Известно, что в тюркской традиции особо почиталась птица – мифическая *Умай*, гнездящаяся в воздухе и наделяющая людей счастьем. Как древние, так и современные тюркские народы небожительницу Умай, которая спускается с неба, считали защитницей людей, охраняющей их вместе с детьми (Король, 2008: 142). Не случайно «птица с раскрытыми крыльями» служила резным украшением подкарнизных плоскостей наличников окон – над верхней рамой окна. Причину известный этнограф Н.И. Воробьёв объясняет влиянием ислама: из-за высоких заборов были видны только фронтон и верхние части окон, которые орнаментировались наиболее тщательно (Воробьёв, 1953: 147, 173).

По группе признаков мотив птицы на татарских бляхах можно связать с орнаментикой позднеордынского серебра. Согласно исследованиям М.Г. Крамаровского, ведущими элементами, характерными для растительного орнамента «Крымско-малоазийской» и «Средневожской» родственных групп серебра выступают полупальметта, состоящая из узкого подтреугольного листа, рассечённого одним или двумя врезами, и спиралевидный побег, связанные с восточной орнаментикой (Крамаровский, 2000: 183). Г.Н. Бочаров определяет этот мотив как «крылатая пальметта» (Бочаров, 1984: 128, 118).

Как отмечалось, центральная каллиграфическая композиция на чеканных бляхах украшалась бордюром из однотипного геометризованного растительного побега типа пальметты. Его первичные формы встречаются на античных образцах (виноградная лоза). Особое развитие мотив получил в исламском искусстве: в монументальных памятниках и на предметах прикладного искусства (Веймарн, 2002: илл. 138;

Путешествие, 2016: 60–61, 110), в архитектурном убранстве зданий Средней Азии (Денике, 1939; Ремпель, 1978: рис. 56), на среднеазиатском серебре VIII–XIII вв. (Даркевич, 2010: 76); в оформлении первого разворота рукописных книг – унвана (Вагапова, 2015: 18). Растительные мотивы закрепляются в культуре ислама как метафоры рая (Шамсутов, 2003: 25) и наряду с графическим воплощением Слова (Шукуров, 1999: 46), становятся доминантой собственно художественной практики. Как известно, в Коране правоверные уподобляются крепкому побегу, стеблю (Коран, 1997: 534). Кроме того, наличие растительного мотива служило олицетворением метафорического образа «Райского сада», связанного с определённым эстетико-религиозным мировоззрением и нашедшего проявление во всех областях мусульманского искусства.

Комплекс «технология-орнамент» (плоскорельефная чеканка насечкой на зерновом фоне, каллиграфический орнамент, растительный побег), получивший развитие в татарской ремесленной традиции чеканки, сложился на основе совокупности технических приёмов и эстетических предпочтений, характерных для совершенно особой золотоордынской синкретической культуры, возникшей на основе смешения кочевнических и оседлых черт, вобравшей и переработавшей для себя культурные достижения разных народов. Рассматриваемый комплекс обнаруживает устойчивые связи с серией золотоордынского серебра, образующей целостную группу вещей, связанных между собой признаками материала, техники, декора и стиля при известном разнообразии форм (Сокровища, 2000: кат. 12, 13, 14, 21, 41, 43, 44, 45, 54, 56, 70). Данные изделия были изготовлены на заказ или для свободной продажи торевтами, обслуживающими городские рынки, и ориентированы на вкусы заказчика, живущего, прежде всего, в исламских кварталах золотоордынских городов. Согласно классификации М.Г. Крамаровского они относятся к концу XIII – началу XIV веков и отражают характер новой для Дешт-и-Кыпчак городской культуры (Крамаровский, 2000: 73, 145). В силу обстоятельств, чеканные бляхи – изделия татарского ювелирного искусства, мы сравниваем с золотоордынской посудой (чаши, ковши, кубки), которые орнаментированы бордюром из растительного побега с условными листьями на зерновом фоне. Стилистика мотива на изделиях заметно отличается, что говорит об их производстве в разных ювелирных центрах. Однако, технологические особенности чеканки, являющиеся общим знаменателем, объединяют их в рамки стиля золотоордынского серебра, в котором нет «ни арабского орнамента, характерного для исламских бронз XII–XIII в., ни стилизации на грани арабеска, присущей декору серебряных чаш Ближнего Востока и Византии этого же времени. В Китае сходная трактовка растительного орнамента получает распространение с VII–VIII вв., а в познетанское время находит продолжение в искусстве кочевых народов, живущих севернее великой китайской стены» (Крамаровский, 2000: 177). Особую эстетику в руках тюрко-монгольских торевтов получил изысканный стиль, в котором сочетаются растительный орнамент и каллиграфия, созданный мастерами Масула (Веймарн, 1968). Заимствование образов, выработанных профессиональным искусством высоких цивилизаций, а также их переосмысление и трактовка в соответствии с особенностями своего мировоззрения, художественно-пространственного восприятия и технологии исполнения, рассматриваются исследователями как проявление общей закономерности развития искусства кочевников (Вайнштейн, Коренько, 1988: 49).

Джучиев Улус, являясь монгольским лишь по происхождению правящей династии, с самого начала своего существования складывался, был и оставался тюркским государством по основному его населению (Усманов, 2000: 33). Понять эстетику и

механизм формирования декоративно-орнаментального стиля золотоордынского художественного металла невозможно без учёта раннесредневекового евразийского стиля, получившего название «степного орнаментализма» (Фёдоров-Давыдов, 1976: 61). Декоративный стиль, достигший своего расцвета к концу I тыс. н.э. – это художественное явление определенной исторической эпохи. Суть его состоит в использовании в качестве основного средства выразительности растительной орнаментации, имеющей тенденцию к геометризации, и подчинении ей других видов декора. Как известно, с VIII века фиксируется массовое использование во всей Великой Степи и за ее пределами орнаментированных изделий, где преобладающим становится растительный декор. Традиционное мировоззрение тюрков было основой популярности растительного кода декоративного искусства, принятого тюркскими племенами в качестве идеального зрительного выражения некоторых мировоззренческих взглядов и элементов устной мифологической и эпической традиции (Король, 2008: 10, 13; Фёдоров-Давыдов, 1976).

Понимание эстетики памятников материальной татарской традиционной культуры, выявление скрытого смысла их содержания не может существовать и вне контекста принципов мусульманского искусства. Так, в практике исламского искусства понятие пластичности всегда было связано не с моделированием объёма, предполагающим трёхмерные характеристики, а с художественным преобразованием плоскости (Стародуб, 2010: 25). Присущее мусульманскому видению условное понимание пространства в пластическом искусстве проявляется в двухмерной трактовке форм. Поэтому наибольшее распространение у татар получили плоскорельефная чеканка способом насечки. Заметим, что в городах Поволжья (Ярославле, Нижнем Новгороде, Костроме) основное место занимала рельефная чеканка (Постникова-Лосева, 1981: 48). Важной характеристикой красоты в исламском понимании является функциональность вещи, важный принцип исламской эстетики – её целесообразность (Стародуб, 2010: 19). Этим можно объяснить лаконичность форм и аскетизм орнаментации татарских чеканных украшений.

Итак, материалы исследования показали, что у казанских татар в XVIII–XIX вв. большое распространение получила чеканка насечкой. Её технико-технологические параметры устойчивы, что говорит о стабильности национальной традиции. Методом чеканки изготавливались, преимущественно, бляхи, входившие в комплекс украшений татарского традиционного женского костюма. В композиционном построении прослеживается определённый принцип: в центре на двух-трёх регистрах чеканился каллиграфический текст, который окружался бордюром из однотипного геометризованного растительного побега типа пальметты. Рассматриваемый комплекс «технология-орнамент» сложился на основе совокупности технических приёмов и эстетических предпочтений, характерных для совершенно особой золотоордынской синкретической культуры, возникшей на основе смешения кочевнических и оседлых черт. Конструирование знаково-образной системы орнаментации, наделённой скрытым смыслом, выбор мотивов и использование технологических приёмов их трактовки, формировались в контексте принципов мусульманского искусства.

**Источники**

1. **БОЧАРОВ**, Генрих, (1984), *Художественный металл Древней Руси. X – начало XIII вв.*, Москва
2. **ВАГАПОВА**, Фирдаус, (2015), *Становление искусства татарской рукописной и печатной книги XVII – начала XX в.: стилистика и символика: дис... к-та искусств-я*, Казань
3. **ВАЙНШТЕЙН**, Севьян, **КОРЕНЯКО**, Владимир Александрович, (1988). *О генезисе искусства кочевников: авары // Народы Азии и Африки*, № 1, с. 38–50
4. **ВАЛЕЕВ**, Фуад, (2002), *Татарский народный орнамент*, Казань-Чебоксары
5. **ВЕЙМАРН**, Борис, (1968), *Проблема изобразительности в искусстве феодального Востока // «Искусство»*, № 5, с. 61–67.
6. **ВЕЙМАРН**, Борис, (2002), *Классическое искусство стран ислама*, Москва
7. **ВОРОБЬЁВ**, Николай, (1953), *Казанские татары (этнографическое исследование материальной культуры дооктябрьского периода)*, Казань
8. **ДАРКЕВИЧ**, Владислав, (1975), *Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XII вв.* Москва
9. **ДАРКЕВИЧ**, Владислав, (2010), *Художественный металл Востока VIII–XIII вв. Произведения восточной тюревтики на территории европейской части СССР и Зауралья*, Москва
10. **ДЕНИКЕ**, Борис, (1939), *Архитектурный орнамент Средней Азии*, Москва-Ленинград
11. **ДОНИНА**, Лариса, (2017), *Отражение мусульманской идентичности татар в ювелирном искусстве: на примере каллиграфического орнамента на чеканных бляхах // Историческая этнология*, Т. 2, № 1, с. 64–79.
12. *Коран*. Перевод смыслов и комментарии В.Пороховой (1997), Москва
13. **КОРОЛЬ**, Галина, (2008), *Искусство средневековых кочевников Евразии*, Москва; Кемерово
14. **КРАМАРОВСКИЙ**, Марк, (2002), *Восток и Запад в истории и культуре Золотой Орды: (по материалам чингисидской тюревтики XIII–XV вв.): дис... д-ра ист. наук*, Санкт-Петербург
15. **КРАМАРОВСКИЙ**, Марк, (2000), *Золото Чингисидов: джучидская сокровищница // Сокровища Золотой Орды. Каталог выставки*, Санкт-Петербург, с. 132–202.
16. **МАРГУЛАН**, Алькей, (1994), *Казахское народное прикладное искусство*. Т. 3, Казахстан, Алматы
17. **ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА**, Марина, (1981), *Русская золотая и серебряная скань*, Москва
18. *Путешествие Ибн Фадлана: волжский путь от Багдада до Булгара: Каталог выставки* (2016), Москва
19. **РЕМПЕЛЬ**, Лазарь, (1978), *Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств*, Москва
20. **САБЛУКОВ**, Гордий, (1884), *Сведения о Коране, законоположительной книге мхаммеданского вероучения*, Казань
21. *Сокровища Золотой Орды. Каталог выставки*, (2000), Санкт-Петербург
22. **СТАРОДУБ**, Татьяна, (2010). *Исламский мир. Художественная культура VI – XVII веков: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия*, Москва
23. **СУСЛОВА**, Светлана, **МУХАМЕДОВА**, Рамзия, (2000), *Народный костюм Поволжья и Урала (середина XIX – начало XX в.). Историко-этнографический атлас татарского народа*, Казань
24. *Татарская энциклопедия*, Т. 5: Р–С–Т, (2010), Казань

25. **УСМАНОВ**, Миркасым, (2000), *Золотая Орда: истоки и наследие // Сокровища Золотой Орды*. Каталог выставки, Санкт-Петербург, с. 26–47.
26. **ФЁДОРОВ-ДАВЫДОВ**, Герман, (1976), *Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов*, Москва
27. **ШАМСУТОВ**, Рустем, (2003), *Слово и образ в татарском шамашле от прошлого до настоящего*, Казань
28. **ШИТОВА**, Светлана, (1995), *Башкирская народная одежда*, Уфа
29. **ШУКУРОВ**, Ш.Шариф, (1999), *Искусство и тайна*, Москва