

сборник материалов  
I международной  
научной  
конференции

# СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ВОСТОКА

государственный институт искусствознания  
государственный музей искусства востока  
НИУ «высшая школа экономики»  
московский музей современного искусства

Москва  
2017

сборник материалов  
I международной  
научной  
конференции

МОМА  
МОСКОВСКИЙ  
МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА  
moscow  
museum  
of modern  
art

# СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ВОСТОКА

государственный институт искусствознания  
государственный музей искусства востока  
НИУ «высшая школа экономики»  
московский музей современного искусства

Москва  
2017

ГИИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ



Государственный

МУЗЕЙ  
ВОСТОКА



НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ



УДК 7  
ББК 85  
С56

Печатается по решению Ученого совета Государственного института искусствознания

**Современное искусство Востока.** Сборник материалов международной научной конференции / Ред.-сост. Д. Н. Воробьева - М.: Московский музей современного искусства, Государственный институт искусствознания, 2017. — 552 с. — ISBN 978-5-98287-122-0, ISBN 978-5-91611-091-3

**Ответственный редактор-составитель:**

Д.Н. Воробьева, к.иск., ст.н.с. ГИИ, ст.н.с. ММОМА

**Рецензенты:**

В.Б. Кошаев, доктор искусствоведения, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова  
Л.К. Масиель-Санчес, кандидат исторических наук, доцент НИУ «Высшая школа экономики»

**Редколлегия:**

А.В. Гусева (ВШЭ)  
М.А. Доронина (ММОМА)  
Е.М. Карлова (ГМВ)  
Е.И. Кононенко (ГИИ)  
П.В. Коротчикова (ГМВ)  
А.С. Ризаева (ГИИ)

**Оргкомитет конференции:**

Д.Н. Воробьева (ММОМА, ГИИ), председатель оргкомитета, куратор проекта  
Т.К. Мкртычев (ГМВ, ГИИ)  
Е.А. Багратиони фон Брандт (МГУ, ГИИ)  
Е.И. Кононенко (ГИИ)  
А.С. Егоров (ММОМА)  
А.В. Гусева (ВШЭ)  
Е.А. Кузьмина (ММОМА)

**Оформление:**

Д.Ю. Браженко

**Корректурa:**

Н.Н. Грибенюк

Государственный институт искусствознания ISBN 978-5-98287-122-0  
Московского музея современного искусства ISBN 978-5-91611-091-3

Сборник является итогом прошедшей в Москве 6–9 октября 2015 года Первой международной конференции «Современное искусство Востока». В него вошли более 50 докладов участников, посвященных разным областям искусствознания: архитектуре, декоративно-прикладному и изобразительному искусствам, музыке, театру и кино разных направлений — как традиционных, так и актуальных для Восточного региона, а также теоретические статьи и статьи, посвященные проблеме ориентализма в современном искусстве, как отечественном, так и западном. Издание будет интересно как специалистам, так и студентам, занимающимся изучением культуры и искусства стран Востока, а также более широкому кругу читателей.

© Государственный институт искусствознания,  
© Московский музей современного искусства  
© Коллектив авторов

живописными средствами, но и прежде всего указывает на авторство корейского мастера.

4. Отдельные положения, затрагивающие художественный анализ произведений И Санбома, Пён Квансига и Чон Ёнмана, приводятся в статье: *Гутарёва Ю.И.* Корейский пейзаж *сансухва* («горы-воды») в современном искусстве Кореи: традиции и новации // Вестник центра корейского языка и культуры. Вып. № 17. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2015. С. 135–161.
5. Пён Квансиг также приходился внуком последнему из придворных художников Чо Сокчину (1853–1920), учителем которого был легендарный корейский мастер XIX века Чан Сынопа (О Вон, 1843–1897), чье творчество оказало большое влияние на развитие не только его учеников, но и всей современной живописной школы Кореи.
6. В молодости Пён Квансиг получил образование в Японии, где изучал особенности японской живописной школы *Нанга* и основы западноевропейской живописи.
7. *Пак Ёндэ.* Урига чонмаль арая халь урикырим пэк качи (То, что мы действительно должны знать. Сто наших картин). Сеул: Хёнамса, 2002. С. 208.
8. *Таксами Ч.М.* Приглашаем в Кунсткамеру / Ч.М. Таксами, Т.К. Шафрановская, Е.В. Иванова. СПб.: МАЭ РАН, 2001. С. 60.
9. *Хон Сонпё.* Хангугый чонтхон хвехва. (Традиционная корейская живопись). Сеул: Изд-во института Ихва, 2009. С. 170.
10. *Киреева Л.* Падающая вода и сосны на горных склонах // Восточная коллекция. 2010. № 3 (42). С. 145.
11. *Taylor P.M. and etc.* Undiscovered Art from the Korean War Explorations in the Collection of Chester and Wanda Chan: Smithsonian Institution. Washington, 2014. P. 27.
12. *Chung Hyung-Min.* Modern Korean ink painting. Seoul: Hollym International Corp, 2006. P. 81.
13. *Марков В.М.* Искусство Республики Корея второй половины XX века. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2002. С. 227.
14. *Park Youngdae.* Essential Korean art: From prehistory to the Joseon Period. Seoul: Hyeonamsa publishing Co., Ltd, 2004. P. 127.
15. *Хон Сонпё.* Хангугый чонтхон хвехва. (Традиционная корейская живопись). Сеул: Изд-во института Ихва, 2009. С. 170.
16. *Kim Youngna.* Modern and contemporary art in Korea. Seoul: Hollym International Corp, 2005. P. 89.
17. National Art Museum. Pyongyang: Foreign languages publishing house, 1964. P. 20.
18. National Art Museum. Pyongyang: Foreign languages publishing house, 1964. P. 20.
19. *Каневская Н.А.* Искусство КНДР в Москве // Искусство. 1973. № 3. С. 51.
20. Dr. Park Gallery (Галерея Д. Пака). [Электронный ресурс]. URL: [http://www.drparkart.com/hall\\_1/145](http://www.drparkart.com/hall_1/145) (дата обращения: 10.01.2015).

# Е.М. Карлова

## Художественное серебро Индии в собрании Государственного музея Востока

### Evgenia Karlova

### Indian Silver in the Collection of the State Museum of Oriental Art (Moscow)

In the collection of the State Museum of Oriental Art (Moscow) we have more than four dozens of silver objects executed in the filigree technique. Most of them were made in India, a few in Sri Lanka. All these products have never been published or disclosed until now. Despite the fact that they were all made in the 20th century, they are examples of traditional crafts, for several centuries to develop in several art centers in India. The task of this report is to reveal and attribute Indian filigree from the collection of the State Museum of Oriental Art.

**Keywords:**  
indian silver,  
State Museum of Oriental  
Art (Moscow),  
technique of filigree,  
Indian filigree.

**Ключевые слова:**  
индийское серебро,  
ГМВ (Москва),  
техника филигрань,  
индийская филигрань.

Индийская серебряная филигрань в собрании Государственного музея Востока (Москва) представлена коллекцией из более чем сорока декоративных предметов. Практически все они были переданы в музей после «Выставки кустарных изделий Индии», проходившей в Москве в 1957 году. Все вещи, очевидно, были закуплены для этой экспозиции или же сделаны к ней на заказ — то есть созданы в одно и то же время, во второй половине 1950-х. Точное место производства неизвестно, в инвентарных книгах они все значатся как «сделанные в Индии». Плановая деятельность по научной обработке музейных предметов привела к необходимости

попытаться локализовать эти вещи, соотнести с художественной традицией какого-либо конкретного региона.

Известно, что искусство филигрании — широко распространенный способ обработки драгоценных металлов, как правило серебра, — встречается издревле в разных частях мира. В Индии наиболее важный центр производства филигрании находится в городе Куттак в штате Орисса, на побережье Бенгальского залива. Принято считать, что второй крупный центр — Каримнагар в штате Андхра-Прадеш (а также несколько более мелких, таких как Тиручирапалли в Тамил-Наду и пр.), образовался благодаря переезду туда орисских мастеров в XIX веке. Третья ключевая точка производства индийской филигрании была расположена в Гоа, но к середине XX века она уже потеряла свое значение. Среди менее известных можно назвать Муршидабад в Западном Бенгале, а также несколько других — в Центральной Индии, в основном в штатах Раджастхан и Уттар-Прадеш.

С технологической точки зрения в индийской филигрании никаких принципиальных отличий от других регионов наблюдать не приходится. Как и везде, для работы в этой технике используют тонкую серебряную нить (в очень редких случаях золотую), которой вручную придают нужную форму. Проволока может быть как гладкая, так и сученая (витая). В Ориссе и Каримнагаре традиционно распространена плоская ажурная филигрань, хотя в старинных работах встречается и сложная многоплановая, когда несколько плоских ажурных узоров спаивают между собой. В Гоа изготавливали и напайную (фоновую) филигрань. Объемные предметы в сканной технике во всех трех центрах осуществляли, соединяя между собой детали, выполненные в плоской филигрании, обычно отдельные элементы декора не поднимались над общим уровнем покрытия крупных предметов. Рисунок из серебряных нитей традиционно собирался на небольших листах слюды, скреплялся на них особым составом, а окончательно соединялся в изделии спайкой. Поверхность готового изделия дополнительно шлифовалась для придания ей гладкости и блеска. Раньше использовали очень тонкое волочение: один грамм серебра давал до одного километра нити, сейчас в ходу более грубый шнур.

Технология производства во всех центрах в общих чертах одинаковая, в том числе и набор инструментов — в зависимости от региона различались только их названия. Материалом обычно служило практически чистое серебро (чем больше в сплаве лигатур — тем сложнее он в обработке) с поправкой на местную традицию (например, в Куттаке в серебро принято добавлять немного свинца). Существует в Индии и золотая филигрань, часто в сочетании с цветной эмалью в ажурной технике, что придает изделиям

особую яркость и легкость. Этот эффект в золотой филигрании усиливается использованием плоской нити с насечкой на ней.

Предметы из коллекции ГМВ можно условно разделить на несколько групп. Это украшения, шкатулки и декоративные предметы (статуэтки). Несмотря на то что вещи современные и не всегда самого высокого качества, они представляют собой образцы традиционного ремесла. Попытаемся найти в них черты, характерные для одного из двух крупнейших ныне существующих в Индии центров производства серебряной филигрании — Куттака и Каримнагара.

Орисса — регион, известный своими многочисленными ремеслами, прославившими его на весь мир. Большая их часть связана с обслуживанием одного из крупнейших паломнических центров Индии — храма Джаганнатха в Пури. Для его нужд столетиями трудились несколько ремесленных общин. Это и художники, выполняющие стенные росписи, храмовые завесы, роспись деревянных статуй божеств и предметов домашней утвари. И мастера — резчики по камню, по дереву. Не стоит забывать и о племенном искусстве Ориссы, в том числе о бронзовом литье, одним из ключевых элементов художественного языка которого является использование ажурных сетчатых орнаментов. Принято считать, что изначально бытование изделий в технике филигрании здесь также было связано с обслуживанием храмового комплекса в Пури.

Что говорит в пользу этой версии? В первую очередь отмечаем, что комплект серебряных филигранных предметов, включающий в себя налобное украшение и гребень, несколько браслетов, два ожерелья и пояс, является неотъемлемой частью костюма танцовщиц *одисси*. Возникший как храмовый танец, *одисси* пережил периоды забвения и возрождения и ныне имеет вполне светский характер. Разумеется, в настоящее время существуют разные вариации, но согласно преданию, храмовые танцовщицы Ориссы предпочитали в украшениях именно филигрань. Учитывая, что стоила она весьма недешево, логично предположить, что в определенный период этот рынок имел достаточную потребительскую способность и кормил множество семей мастеров.

Известно, что уже при Моголах храмовые танцовщицы вновь, как и в древности, перекочевывают в салоны богатых вельмож, а служение *махари* приходит в упадок. Вероятно, именно к позднегогольскому времени относится широкое расселение мастеров филигрании на юг до Каримнагара, где дворяне состоятельных *навабов* обеспечивали спрос на их услуги. К этому времени, вероятно, можно отнести и расширение ассортимента, появление бытовых предметов — больших блюд, шкатулок и т. п. Здесь же

стоит отметить феномен *готипуа*, мальчиков-танцовщиков, одетых в женский наряд и украшения, — они полностью копировали костюм танцовщиц *одисси*. Их танец постепенно переместился из храмов на улицы и обрел более светский характер, хотя по-прежнему основывался на сюжетах «Гитаговинды». Так элементы костюма и украшений танцовщиц стали узнаваемы в самых широких кругах. Последний удар по храмовым танцам как явлению нанес запрет британской администрации, что вынудило ювелиров активнее искать новые рынки и пробовать новые формы.

В настоящее время опять значительный процент усилий орисских мастеров направлен на изготовление ювелирных комплектов для костюма танцовщиц — *одисси* в середине XX века пережил второе рождение и сейчас пользуется заслуженной популярностью. Не меньше выпускается и вдохновленных ими повседневных женских украшений. Здесь превалирует растительный орнамент, основные элементы которого — круглый цветок, так называемая роза *чалу*, а также цветок лотоса. Плоская роза обычно имеет шесть круглых лепестков, у лотоса лепестки удлиненные и имеют острое окончание.

В коллекции ГМВ есть несколько предметов с шестилепестковыми розами, часто повторяющимися в украшениях танцовщиц *одисси*. Это двухрядное ожерелье, а также подвеска-шнур с объемной розой *чалу* — ее форма повторяет форму наименьшего из двух ожерелий танцевального костюма. Подвижно закрепленная подвеска в виде розы-*чалу* есть и в другом ожерелье, составленном из объемных остроперых цветков лотоса.

Мотив розы используется в серебряной филигрании разных центров. Например, в каталоге выставки серебряной филигрании из Эрмитажа его автор М.Л. Меньшикова описывает плоский узор поверхности каримнагарской шкатулки XVIII века с розой в центре. Далее она замечает: «Узор в виде многолепестковой сложной розетки — розы *чалу* <...> в украшениях индийской филигрании конца XVIII века, например в браслетах, делали объемным, трехмерным, сердцевину и тычинки выполняли из проволочек со сканью на концах»<sup>1</sup>. Прекрасным примером этого могут быть два предмета из коллекции Музея Виктории и Альберта в Лондоне — транванкорские браслет и брошь, закупленные музеем в 1863 году. Подвеска-роза из нашей коллекции сделана весьма похоже на розу этой броши — она выполнена объемно, из четырех рядов уменьшающихся кверху лепестков, в центре тычинки завершаются шариками скани. Тот же прием, но в миниатюре, повторен в маленькой подвеске ожерелья с лотосами из ГМВ.

Отмечу, что в отличие от лотоса роза — не самый характерный для Индии декоративный элемент. Серебряная филигрань — ремесло, которое, возможно, более других подстроилось под европейские вкусы. Это вполне объяснимо, ведь художники работали в основном на экспорт и стремились угодить вкусам заказчика. Филигранные шкатулки и другие бытовые предметы, в том числе кресты и четки, производились для португальских миссий в XVI–XVII веках в Гоа, а позже и в других центрах, в XVIII веке это явление приняло массовый характер. Некоторые исследования и вовсе утверждают, что филигранные ювелирные украшения делались исключительно для европейцев, а производство их началось в Гуттаке только в 1851 году<sup>2</sup>. Именно поэтому появляются в заметном количестве характерные европейские мотивы: роза, бабочка, сердце, крест (например, подвеска-бабочка из коллекции ГМВ). В числе таких предметов были характерные для европейского рынка формы: броши, серьги, браслеты, булавки для волос, запонки, букетницы. В XIX веке новая волна экспорта в Европу ювелирных украшений, порожденная модой на все индийское, стимулировала художников искать новые источники вдохновения, отсюда и использование индийских мотивов.

В отличие от розы, мотив лотоса является одним из ключевых в индийском искусстве, в том числе и в декоративно-прикладном. Его морфология созвучна бесчисленным лотосам, которые мы встречаем в религиозной пластике и живописи. Это очень узнаваемый образ. Полураскрытые удлиненные лепестки лотоса часто располагаются ярусно, уменьшаясь к центру цветка — таковы они и на изделиях музейной коллекции. В ожерелье цветки некрупные, и выполненные в зерни тычинки припаяны к сердцевине цветка, в браслете же они закреплены на длинных стебельках, что в сочетании с ажурными лепестками дает цветку удивительную легкость и воздушность. При этом сама форма разъемного браслета в виде подвижно закрепленных последовательно уменьшающихся пластин имеет, безусловно, европейское происхождение. Лотос мы видим и на броши, форма которой повторяет брошь с розой из коллекции Музея Виктории и Альберта.

Другой характерный и весьма специфический для Ориссы мотив — раковина. Скорее, напоминающий цветок каллы, он выглядит как круглая розетка с очень мелким сетчатым наполнением, края которой симметрично завернуты в форме полураскрытого рожка, а в центре находится вытянутая серебряная капля. Этот мотив весьма распространен в современном орисском ювелирном искусстве, его же мы видим и на предметах из музейной коллекции — двух ожерельях с подвесками.

Интересно отметить, что есть в музейной коллекции и украшение, выполненное на актуальную тему, — брошь с символикой Фестиваля молодежи и студентов, к которому была приурочена выставка 1957 года. На ней в технике филигрании изображен летящий голубь с письмом в клюве: парафраз голубя мира с рисунка Пикассо — эмблемы международного фестиваля.

Обратимся к такому интересному центру ювелирного искусства, как Каримнагар. Нет единого мнения о времени возникновения здесь этого ремесла. Некоторые исследователи, в том числе собственно каримнагарские, утверждают, что его возникновение связано с некоторыми местными мастерами, обучавшимися в других центрах, и происходило это не ранее середины XIX века<sup>3</sup>. То есть, по их мнению, каримнагарской филигрании не более 150 лет. Однако мы имеем достаточное количество примеров, когда музейные коллекции могут похвастаться гораздо более ранним каримнагарским серебром. Например, туалетный набор из 19 предметов из Государственного Эрмитажа, атрибутированный М.Л. Меньшиковой как произведенный в 1740–1760-х годах<sup>4</sup>. Или блюдо из музея Метрополитен с гравировкой и филигранью, закупленное в 2007 году как сделанное в XVIII веке<sup>5</sup>.

Точно нам известен тот факт, что изначально патронами интересующего нас ремесла были знатные и состоятельные семьи, местные *навабы*. Широкое распространение получила традиция дарить *таркаши* (так здесь называется филигрань) на свадьбу в мусульманских семьях. Речь здесь идет о бытовых предметах: пепельницы, коробочки для бетеля, сигаретницы, часто выполненные в виде попугаев, аэропланов и др. Прекрасная коллекция бытовых предметов середины и второй половины XIX века хранится в Хайдерабаде, в музее наваба Салар Джанга III. В числе прочих экспонатов этой самой крупной в мире коллекции, собранной одним человеком, есть высочайшего качества кабинет, выполненный в технике филигрании. Но для нас интереснее коллекция другого музея Хайдерабада, расположенного в Пурани Хавели (Старом дворце) музея Низама. Среди бесчисленных даров от подданных много произведений местных мастеров, в том числе и каримнагарских — есть даже сканная серебряная карта штата, а также миниатюрный самолет и автомобиль, чей капот поднимается, открывая взору зрителя скрытый под ним механизм.

В музей Востока в 1957 году попали две очень похожие машинки: совершенно одинаковые, они выполнены с высочайшим мастерством и вниманием к деталям. Даже резина колес сделана из множества проволочных петелек. Не меньшее мастерство мы видим

и в исполнении повозки, запряженной конем, где дополнительное колесико в подбрюшье животного делает повозку подвижной. В задней части повозки расположено окно, закрытое занавесью, ажурная подножка, а по сторонам установлены фонари. К этой же серии декоративных фигурок тончайшей работы можно отнести и два кораблика на деревянных подставках с ажурными парусами.

Весьма распространенный мотив в декоративном искусстве этого региона — лебедь с длинной изогнутой шеей, в форме которого может быть представлена ваза или чаша. В нашей коллекции есть такой лебедь, однако он совсем небольшой и представляет собой, скорее, декоративную статуэтку.

В заключение следует упомянуть такое явление, как каримнагарские серебряные сумочки. Это небольшие клатчи из ажурной филигрании, жесткие, обычно прямоугольной формы с выпуклой передней и задней стенкой. Замок-защелка и цепочка также выполняются из серебра. Такие сумочки принято дарить в торжественные даты, в том числе и на свадьбу. В музейной коллекции есть несколько таких сумочек, однако все они имеют гораздо меньший размер, чем обычные: их можно было бы назвать кукольными, или игрушечными, если бы не драгоценный материал. Все они выполнены с большим мастерством и вкусом. Здесь мы можем наблюдать типичный для каримнагарской филигрании прием закручивания спирали в тугую пружину, до формирования небольшой круглой бляшки, и декорирования предмета рядами таких бляшек. Этот мотив можно увидеть и на небольшом декоративном блюде в форме листа чинары (платана) из коллекции ГМВ, а также в оформлении упомянутых выше корабликов.

Есть в нашей коллекции и бытовые предметы, манера оформления которых говорит о том, что они, вероятно, были сделаны в Каримнагаре. Это две шкатулки: одна круглой формы и украшена типичными для исламского прикладного искусства Индии ажурными листьями чинары; другая прямоугольная. А также три небольших блюда — описанное выше и два других, круглой формы. Одно из них декорировано тончайшим спиралевидным орнаментом, в декоре другого использованы растительные мотивы с характерными спиралями-бляшками.

К сожалению, в Каримнагаре к концу 1940-х, в связи с резким падением спроса, искусство *таркаши* почти исчезло, однако в 1953 году было создано сообщество *таркашан* (мастеров *таркаши*), которое активно занялось продвижением своего ремесла, в том числе и на международную арену.

Большая выставка на зарубежном международном фестивале — прекрасная реклама традиционных ремесел и должна была, по задумке авторов, способствовать их популяризации, а при удачном раскладе — и налаживанию экспорта. И хотя на конец 1950-х — 1960-е экономические и культурные связи СССР с Индией переживали невиданный взлет, это коснулось в большей мере других плоскостей. Сердцу советского человека ближе оказалась не серебряная филигрань, а дешевая яркая мурадабадская бронза, которую в 1970-е можно было встретить повсюду. Нельзя сказать, чтобы усилия по возрождению филигрании принесли видимые плоды — в настоящее время это вновь умирающее ремесло, как в Андхра Прадеш, так и в Ориссе. Внутренний рынок, так же как и внешний, не оправдывает ожиданий ремесленников. Крупные заказы, каждый из которых мог кормить семью целый год, остались, пожалуй, только в Ориссе, где в технике филигрании делают обрамления для статуй к ежегодному празднику Дурга-пуджа. Это большая работа, вес одного серебряного убора может достигать пятисот килограммов. Ювелирные изделия не находят себе покупателя среди горожанок — в Индии традиционно принято стремиться украсить себя золотом или блестящей золотистой бижутерией. Каримнагарские мастера работают в основном над подарками для свадеб и прочих торжественных мероприятий.

Очевидно, заказ на изготовление изделий для выставки в России получили обе общины, и он был оплачен индийским правительством с тем, чтобы по окончании мероприятия передать эти вещи советской стороне. Государственный музей Востока получил в 1957 году огромное количество предметов современного индийского прикладного искусства, они составляют заметную часть нашей коллекции. Мы, таким образом, располагаем возможностью изучить срез состояния индийского декоративно-прикладного искусства на момент середины XX века и использовать эту возможность как точку отсчета в дальнейших исследованиях.

#### Примечания

1. *Меньшикова М.Л.* Серебряная филигрань Востока XVII–XIX вв. в собрании Эрмитажа. СПб., 2005. С. 123.
2. *Hegewald J.A.B., Mitra S.M.* Re-use the Art and Politics of Integration and Anxiety New Delhi, 2011. P. 124.
3. *Balagouni K.G., Subramenyeshwara S.* Karimnagar Filigree Art Works in the Salar Jung Museum // *Indian Journal of Traditional Knowledge*, Vol. 4 (4), October 2005. Pp. 386–391.
4. *Меньшикова М.Л.* Указ. соч. С. 120, кат. 74–92.
5. The Metropolitan Museum of Art. Annual Report for the Year 2007–2008. November 12, 2008. P. 27, Инв. 2007.288.

# Г.Ф. Валеева-Сулейманова Тюрко-мусульманские традиции в ювелирном искусстве татар и опыт их трансформации в современном творчестве

## Guzel Valeeva-Suleimanova Turkic-Islamic Traditions in the Tatar Jewelry Art and Innovation Experiences

The masterpieces of Tatar jewelry art are highly appreciated for the unique knobby filigree and original plane openwork filigree, used in decoration. Tradition, tracing back to the ancient Turkic nomadic tribes of Central Asia and Eastern Europe, and relating to the culture of medieval Islamic Tatar states, were improved and handed down during many centuries. Turkic-Islamic traditions underwent qualitative changes during the centuries of being in Russian Empire and were influenced by later mass production and European style, such as Art Nouveau. Folk traditions, beginning from the early 20th century, were almost demolished and the extinct handicraft brought the innovating development. From the middle of the 1960-es innovations define the development of Tatar jewelry art together with the revival of filigree traditions in the creative work of professional artists. Two main creative trends could be exposed. The first one is related to

**Keywords:**  
Jewelry art,  
plane open work filigree,  
knobby filigree,  
granular work,  
colored enamel,  
adornments,  
Turkic-Islamic tradition,  
Oriental art,  
stylization.

**Ключевые слова:**  
ювелирное искусство,  
плоская ажурная  
филигрань,  
бугорчатая скань, зернь,  
цветная эмаль,  
украшения,  
тюрко-мусульманская  
традиция,  
искусство Востока,  
стилизация.