**Мусульманское искусство татар Среднего Поволжья: истоки и развитие**

Гузель Валеева-Сулейманова

Принятие ислама предками татар – волжскими булгарами включило татарскую культуру в обширный мир мусульманской цивилизации, под влиянием которой происходило формирование и развитие ее духовно-эстетических ценностей. В национальном искусстве, наряду с этническими традициями, получили развитие традиции мусульманского искусства, оказавшего влияние на художественно-идейное содержание и стилевую направленность произведений.

В годы советского тоталитарного режима понятие мусульманского искусства, как вносящего религиозную окраску и якобы нивелирующего этнические традиции в национальной культуре, было запретным. Лишь в короткий период 1920-х гг. термин "исламское" или "мусульманское" искусство применялся по отношению к культуре мусульманских, главным образом тюркоязычных, народов СССР. С конца 1980-х гг. он был реабилитирован и активно используется в исследованиях по искусству и культуре мусульманских народов России и других регионов бывшего СССР. При этом понятие мусульманского искусства приобрело цивилизационное значение (1).

Содержание термина "мусульманского искусства" раскрывает универсальные стилеобразующие черты, присущие художественной культуре, в том числе и искусству, мусульманских народов. В западной историографии под термином "исламское искусство" подразумевается художественная культура в основном мусульманского средневековья на огромном пространстве от Индии до Испании. Общность искусства мусульманского мира раскрывается как в пространстве, так и во времени, что обусловлено религиозно-философским мировоззрением, приверженностью эстетическому канону и идеалам прекрасного. Наделенное определенными унифицированными чертами мусульманское искусство включает в себя своеобразие исторически сложившихся географических провинций и национальных художественных школ, оно развивается в рамках региональных и локальных культур.

Своеобразной географической провинцией в мусульманском мире является территория Среднего Поволжья, где сформировалась национальная культура татар. Применительно к данному региону, где Ислам был официально принят в 922 г., термин "мусульманское искусство" скорее относится к городской профессиональной художественно-ремесленной культуре, отражавшей вкусы и духовные потребности господствующих социальных слоев общества, нежели к фольклорной, этнической традиции. Однако влияние мусульманской культуры проявилось также в народном искусстве, художественных ремеслах, получивших развитие в татарских аулах, особенно после завоевания края Россией, и испытавших сильное влияние средневековых традиций.

Многовековая история развития татарского искусства отразила процессы взаимодействия с культурой народов арабо-, ирано- и тюрко-мусульманского мира. Взаимодействие этнических традиций региональных и локальных групп татар способствовало становлению общенационального стиля в искусстве, в котором ярко проявилась "мусульманская" составляющая. На разных этапах своей эволюции самобытное национальное искусство татар отразило общие закономерности в развитии мусульманской культуры.

Традиции мусульманского искусства в Среднем Поволжье и Приуралье последовательно выявляются в периоды существования таких государств как Волжская Булгария (10-13 вв.), Золотая Орда (13-14 вв.), Казанское ханство (15-сер.16 вв,), в колониальный период в границах Российской империи (с сер.1б до нач.20 вв.). Разрушительным для мусульманской культуры был период с 1920-х гг., когда была образована Татарская автономная республика в рамках бывшего СССР. Тенденции к ее возрождению наметились в Российской Федерации и Республике Татарстан с начала 1990-х гг.

Материальная и духовная культура татар Поволжья и Приуралья восходит в своем генезисе к древнетюркской цивилизации, является своеобразным синтезом древних кочевых традиций "степной" культуры с культурой оседло-земледельческой. С принятием Ислама развитие булгаро-татарской культуры входит в сферу господствовавших на мусульманском Востоке философско-эстетических воззрений, отражает влияние художественно совершенного стиля, воплощенного в мусульманском искусстве.

Ислам выдвигал идейно-эстетические задачи, связанные со становлением и развитием культуры феодализма, укрепляя ее систему, идеологию, приобщая народы к ирано-арабской культуре, являвшейся в эпоху формирования средневекового общества наиболее передовой. На мусульманский Восток были устремлены идеалы булгарского и, позднее, татарского общества. Такая духовная ориентация, обусловленная широкими политическими, торговыми и иными связями, способствовала развитию булгарского и татарского искусства в русле универсальной мусульманской культуры. Это проявилось в общности этапов эволюции художественных идей, эстетических критериев искусства и в сложившихся универсальных канонах творчества, принципах изобразительности.

Значительную роль в становлении стилевой общности мусульманского искусства сыграло распространение арабской письменной графики со всей совокупностью художественных почерков. На ее основе высокого развития достигла каллиграфия - искусство утонченного письма в рукописной книге, татарских шамаилях, намогильниках - каберташах и эпиграфический орнамент в убранстве монументальной архитектуры, произведениях декоративно-прикладного искуссства.

Арабские надписи явились первым свидетельством мусульманского влияния в регионе Поволжья. Они были нанесены на предметы прикладного искусства и появились одновременно с распространением Ислама среди языческих булгарских племен. На ранних стадиях исламизации арабские надписи встречались синхронно с тюркской руникой. Наиболее ранние изделия датируются серединой 8 в.(2). В могильниках раннебулгарских городищ 8-10 вв., таких как Большетарханское, Танкеевское, 1 Измерское, были найдены предметы, изготовленные булгарскими мастерами, которые украшены как арабскими надписями, так и буквенного характера тамгами, сходными с руническими письменами. Это свидетельствует о появлении арабской письменности у булгар еще до официального принятия ими Ислама (3).

По письменным источникам известно, что мусульманами были пришедшие с Северного Кавказа племенные группы волжских булгар - савиры (сувары) и беренджеры (берсула), которые приняли Ислам в 8 в. в результате военных походов арабов (4). О распространении Ислама среди волжсих булгар до его официального принятия сообщает арабский автор 10 в. Ахмед Ибн Фадлан (5).

Река Волга (Итиль) была одним из магистральных путей, соединявших Волжскую Булгарию с народами, жившими к югу от Каспийского моря. Великая река и караванные пути в течение многих столетий обеспечивали активные взаимоотношения булгар и мусульман - арабов, иранцев и других народов Ближнего и Среднего Востока. Тесные связи в регионе Поволжья сложились между Булгарским и Хазарским государствами, особенно в период распространения Ислама (8-10 вв.). Как свидетельствуют письменные источники, столица Хазарского каганата - Итиль с ее тридцатью мечетями была населена мусульманами - купцами, ремесленниками и наемными солдатами (6). В 10 столетии, когда Хазарское государство находилось в сфере влияния интересов Хорезма, ислам был принят здесь и его правителями.

Волжская Булгария тоже находилась под влиянием Хорезма и принятой там формы мусульманского обряда. Арабское посольство, в составе которого был Ахмед Ибн Фадлан, направленное багдадским халифом в Волжскую Булгарию, имело своей целью включение ее, как и Хазарии, в сферу интересов Халифата и принятой там формы мусульманской обрядности (7).

Принятие Ислама, связанное со становлением одного из первых в Восточной Европе средневековых государств - Волжской Булгарии, ознаменовалось высоким расцветом его культуры. "Болгары соседи наши... суть вельми богаты и сильны", писал в 10 в. владимирский князь Всеволод киевскому князю Святославу. Во многих аспектах культурного развития в 10-12 вв. Волжская Булгария была на самых передовых позициях среди стран Восточной Европы, достигла больших успехов в развитии художественных ремесел, в строительстве городов, замков, мечетей. Один из столичных городов - Великий Биляр, занимавший территорию около тысячи гектар, был крупнейшим городом не только Восточной, но и Западной Европы. Первые мечети булгар, построенные в Биляре были деревянными, позднее их возводили из белого камня и булгары были известны как опытные мастера по возведению белокаменных сооружений культового и оборонного назначения.

В отношении развития своей архитектуры и искусства Волжская Булгария была близка к мусульманским странам Ближнего Востока, тяготела к Средней Азии, с которой у нее были налажены тесные культурно-экономические связи. Об этом свидетельствуют, в частности, градостроительные принципы застройки некоторых булгарских городов. Они были окружены концентрически отходящими земляными валами, имевшими трехчастное деление на внешний, внутренний город и цитадель. Вокруг внешнего города располагался посад и вся планировка, как и средневековых городов Среднего и Ближнего Востока, была близка к радиально-центрической. Планировка города Биляра во многом напоминает застройку Багдада, построенного в 8 в., и имевшего в плане круг с двойным кольцом укреплений и обширной площадью.

Архитектурно-строительная школа волжских булгар представлена археологическими остатками комплекса сооружений из камня, кирпича и дерева. Ближневосточные и закавказские традиции в мусульманской архитектуре были подчинены системе булгарской школы зодчества, местным климатическим и природным условиям. Об этом свидетельствуют остатки Джами мечети в г. Биляре 10 в., которая размещалась внутри цитадели на обширной городской площади. Это был местный вариант классического типа многоколонной арабской мечети, первоначально построенной из сосновых бревен с прямоугольной залой уникального для архитектуры из дерева размера: 84 на 32 метра. Затем к ней был пристроен каменный зал размером 41 на 26 метров с системой кладки характерной для эллино-византийских построек приазово-причерноморских городов и Закавказья. Система опорных колонн и расположение их рядами не продольных, а поперечных нефов, перекрытых арками, свидетельствует о влиянии архитектуры Южной Сирии и Месопотамии.

В изобразительном искусстве домонгольского периода влияние исламского мировоззрения на народные представления и мифологическую систему образного мышления не имело доминирующего характера. Однако образы доисламской мифологии в булгарском прикладном искусстве - изображения животных, птиц, фантастических существ, очень редко человека, были представлены в условно-декоративном выражении, характерном для изобразительной трактовки мусульманского искусства. Для того, чтобы выявить, насколько художественный язык булгар и, позднее, татар вписывался в рамки канонов изобразительности, присущих мусульманскому искусству, необходимо раскрыть отношении Ислама к изображению человека и живых существ, его исторические корни.

Избражение человека считалось греховным в Исламе с начала 9 в., хотя первое упоминание о неприязненном отношении мусульман к изображению живых существ восходит к 770 годам (8). Однако нет ничего указывающего на запрет изображать живые существа в Коране. Обычно для его обоснования ссылаются на Хадисы. Например, в сборнике ал-Бухари предупреждается, что художников, рисующих одухотворенные предметы, в день Страшного суда заставят вдохнуть жизнь в их творения (9). В Хадисах предписывалось изображать природу, ландшафты, но не изображать человека, не изображать бога, ибо он мыслился как чистая духовность, очищенная от всего человеческого и случайного.

Этот взгляд утвердился и в официальном религиозном сознании, но как борьба против идолопоклонства и язычества. В эстетическом сознании изображение всего живого рассматривалось как подражание Аллаху, повторить творения которого представлялось невозможным. Вероятно, поэтому в творчестве мусульманского художника нет реалистического изображения, мир познается им условно и реальность переосмысливается в субъективном миропонимании - в отвлеченных и абстрактных формах. Изображение или отражение реальности происходило в рамках средневекового сознания, отличительной особенностью которого являлась каноничность. Ярким выражением ее в искусстве является орнаментальность и условная декоративность - основные художественные принципы мусульманского искусства.

Традиция сдержанного отношения к изображению человека была характерной для культуры некоторых народов еще в доисламский период. Например, в древнеарабских и иудейских традициях есть элементы отрицательного отношения к искусству, воспроизводящему, изображающему реальный мир. В этом негативном отношении, имевшем мировоззренческое значение и сформулированном в древнеиудейском мистицизме, в свою очередь, опиравшемся на древнеарабские кочевые религиозные и племенные традиции, следует искать истоки арабо-мусульманского художественного мышления (10). Поэтому, проблему, по-видимому, не стоит упрощать, сводя ее лишь к борьбе с идолопоклонством, но видеть ее в сложившейся мусульманской концепции восприятия мира. Согласно этой концепции мусульманин не должен был воспроизводить внешний мир, созданный богом, поскольку копия этого мира не может сравниться с божественным оригиналом, а должен стремиться понимать бога. "Мусульманин не хочет быть одураченный искусством, так как для него и сам мир, неизмеримо более прекрасный, чем все произведения искусства, не более чем механизм, который бог приводит в движение..." (11).

Концепцию неизобразимости бога и всего сущего в чувственных образах выразил в знаменитой "Книге спасения" Ибн-Сина, который писал, что "умозрительная сила - есть высшая способность человеческого познания бога и мира и поэтому абстракции, лишенные материальной чувственной оболочки, суть высшая форма знания, вследствие этого духовный взор человека должен быть отвращен от грубой материальной действительности, от конкретных предметов и явлений" (12).

Что касается искусства татарского народа и его доисламских традиций, то в нем, также как и в арабской культуре, прослеживается влияние кочевого мировоззрения. Почти полное отсутствие изображений человека, за редкими исключениями (несколько предметов со схематическими изображениями, имевшими символическое значение) в искусстве предков татар - булгар, кипчаков и других племен, вошедших в их этнос, было связано с особенностями древнетюрских языческих воззрений. Так, например, изображение человека без "освящения" его жрецами, шаманами считалось делом опасным, вредным, могущим вызвать гнев злых духов, демонов и принести несчастья (13).

Единичные изображения на отдельных археологических находках, например, седоков на "белых" конях в украшении раннебулгарского кресала, скорее всего, связывалось с богами Тенгри (владыка неба) и Куар (бог-громовик). Религиозное значение имели и раннебулгарская фигурка из бронзы в виде четырехликой головы с рельефно выступающими лицами, наделенными мужскими чертами, и каменные скульптуры над могилами половецких вождей (10-12 вв.) и некоторые другие изображения.

Примечательно также, что изобразительная трактовка зооморфных образов и "звериный стиль", получившие распространение в искусстве булгар домонгольского периода, не были реалистическими, отличались условностью и определенным схематизмом, декоративной стилизацией формы. Данные изобразительные принципы в передаче живых существ, сложившиеся еще в эпоху булгарской языческой культуры, нашли дальнейшее развитие в период расцвета мусульманского искусства, когда был осуществлен постепенный переход в его сюжетах от мифологической образности к символической, условно-декоративной. Таким образом, развитие принципов отображения природного мира в булгарском искусстве характеризовалось переходом от изобразительности, свойственной доисламскому мировосприятию, к орнаментальности мусульманского искусства. Истоки условно-стилизованной трактовки образов восходят к традициям древнетюркской кочевой и полукочевой культуры.

Под влиянием мусульманских воззрений зооморфные мотивы и сюжеты, присущие языческому искусству, к концу домонгольского периода (10-начало 13 вв.) постепенно заменяются цветочно-растительными и геометрическими узорами. "Цветочный стиль" с его живописной системой орнаментальной композиции определяет образный строй художественного языка булгарских, позднее, татарских мастеров, выражает метод поэтического видения мира и его изображения не в реальном содержании, а в условном обозначении - формах растительной орнаментики.

Расцвет мусульманской культуры в Поволжье приходится на 13-15 вв., когда происходит становление татарской этнической общности в рамках империи Джучи, получившей в русских источниках название Золотой Орды. В состав этого государства вошли мусульманские народы и территории распространения Ислама - Хорезм, Волжская Булгария, Северный Кавказ, а также тюркские кочевые племена, в основном Кипчакской степи, принявшие Ислам при золотоордынском хане Берке (1258-1266). Ислам усилился в правлении хана Узбека (1312-1342) и распространился до самых западных пределов империи. Культура Золотой Орды имела ряд отличительных особенностей. Во-первых, она была многокомпонентной: тюркский, монгольский, среднеазиатский и кавказский компоненты образовали в ней своеобразный синтез. Во-вторых, в рамках единой имперской культуры самостоятельно развивалась культура господствующей верхушки общества (кочевая татарская аристократия) и культура народов и племен с домонгольскими этническими традициями. На территории Среднего Поволжья, в Волжской Булгарии, это было искусство булгарской народности. В-третьих, эта культура приобрела яркий надэтнический облик, войдя в ареал мусульманских культур Востока. Ислам и мусульманская культура стали идеологической и духовной основой, объединяющей этнокультурные традиции разноплемнного тюркского населения государства.

Булгарские мастера сыграли значительную роль в становлении золотоордынского искусства, архитектуры, художественных ремесел. В то же время, булгарская культура была включена в новую систему эстетических ценностей. Это была новая ступень развития, которая сформировала стилевое направление, нашедшее проявление как в художественном языке, так и в образной системе золотоордынского искусства. Памятники архитектуры и искусства Золотой Орды свидетельствуют о развитии художественно-эстетической системы мусульманской культуры и в то же время о собственных творческих достижениях.

В создании мусульманской культуры основными считаются три компонента: арабский, персидский и тюркский. Наиболее значительный вклад тюркского компонента в художественную культуру Ислама был внесен, несомненно, в эпоху Золотой Орды. Он ярко проявился в архитектуре каменных сооружений и в монументально-декоративных видах искусства, таких как мозаичные и майоликовые облицовки, орнаментальная резьба по камню, гипсу (алебастр), гипсовое литье, в изделиях декоративно-прикладного искусства (торевтика, ювелирное искусство, керамика, резьба по кости).

Поволжские города Золотой Орды выделялись большим количеством монументальных построек, отличавшихся разнообразием строительных материалов, архитектурных форм и декора. Характерные особенности золотоордынского мусульманского искусства раскрываются в булгаро-татарской архитектуре, о которой можно судить по сохранившимся каменным сооружениям г.Болгара - столицы Волжской Булгарии и первой столицы Золотой Орды, получившей название "золотого трона ханов Джучи"(14). Еще в 1722 г., во время осмотра руин этого города Петром I, здесь сохранялось около семидесяти каменных сооружений (15). До нас дошли лишь пять более или менее сохранившихся белокаменных зданий, среди которых руины Соборной - Джами-мечети, ханака «Черная палата», Малый минарет, мавзолеи Ханская усыпальница, Большое и Малое дюрбе. Все они использовались для нужд русского православного монастыря, основанного на территории древнего города в 18 столетии. В данное время на территории г. Болгара создан архитектурно-художественный заповедник, осуществляются мероприятия по реставрации и консервации памятников каменного зодчества.

Согласно письменным источникам - ал-Балхи, Ибн Русте, Ибн Хаукаль и других очевидцев, золотоордынский Болгар был грандиозным по своим масштабам для того времени городом с ханским дворцом, мечетями, медресе, караван-сараями, банями и многими другими сооружениями характерными для мусульманских городов средневековья. Тесные культурные контакты с мусульманскими народами и странами способствовали появлению в 13-14 вв. новых явлений в искусстве Волжской Булгарии. Будучи одним из улусов Золотой Орды она находилась в тесных политических, торговых и культурных взаимоотношениях с сельджукской Малой Азией, мамлюкским Египтом, Сирией и Крымом. Новые веяния, шедшие с мусульманского Востока, нашли яркое отражение в архитектуре г. Болгара и других городов Золотой Орды, и наоборот, черты тюрко-татарской (булгаро-кипчакской) культуры выявлены, например, в искусстве мамлюкского Египта (16). Археологические находки египетских тканей, вышивок, ювелирных изделий, монет и других предметов, как и элементы египетской архитектуры, представленные в конструктивно-декоративной системе булгарских зданий, являются свидетельством этих взаимоотношений (17).

Уникальные памятники каменного зодчества 13-14 вв. раскрывают принципы декорировки и объемно-пространственных решений, свойственных мусульманской архитектуре и имеющих параллели в крымской, малоазийской и закавказской архитектурных школах сельджукского времени. Они нашли проявление в принципах «восточного классицизма» (18) с его центрическими приемами композиции и геометризмом организации архитектурных масс, а также в архитектурно-конструктивных решениях булгарских зданий, таких как купола, своды, шатровые конструкции, полусферические и пирамидальные тромпы, арки на колоннах, «мамлюкские» срезы (треугольные скосы).

Исследованию строительно-конструктивных и архитектурно-художественных особенностей культовых и мемориального характера золотоордынских булгарских сооружений были посвящены труды А.С.Башкирова, Б.Н.Засыпкина, Ф.X.Валеева и других (19). Не останавливаясь подробно на анализе памятников, отметим лишь, что сохранившиеся здания имеют в большинстве своем в плане квадрат. Через характерные для мусульманской архитектуры тромпы они переходят от кубического основания в восьмерик или шестнадцатигранник, который обычно завершается полусферическим куполом или пирамидальным шатром. Мечети г.Болгара, судя по остаткам Соборной - Джами мечети, имели базиличный план с поперечными рядами колонн и развитую стоечно-балочную систему. В южной стене находился михраб, а со стороны северного фасада к зданию примыкал портал. Между порталом и северо-западным углом здания находился восстановленный в конце 1990-х гг. Большой минарет.

Сохранившиеся материалы, в том числе археологические, свидетельствуют о различных видах архитектурных декораций - фресковых росписях, майоликовой и мозаичной облицовке внутренних стен и гробниц в мавзолеях, резьбе по камню и гипсовом литье (20) . Геометрические и растительные композиции орнамента в сочетании с арабскими надписями в стиле «куфи» и «насх» применялись для акцентирования наиболее важных частей здания - оконных и дверных проемов, ниш, архивольтов, карнизов и др.

Отличительной чертой декоративного убранства была красочная многоцветность, сближавшая облик золотоордынских зданий с ближневосточной и малоазийской мусульманской архитектурой. Она достигалась применением в декоре орнаментальной майолики, которой были облицованы многие жилые и общественные здания, ханские усыпальницы, мечети, надгробия и каны (домашние печи). Отличие золотоордынской майолики было в более богатом цветовом и орнаментальном решении, в активном использовании позолоты. Нанесение золочения на майолику осуществлялось наклеиванием кусочков фольги. Там, где климатические условия не позволяли использовать майолику в декоре экстерьера, ее применяли в интерьерах. Например, Ханская усыпальница в Болгаре была облицована на внутренних стенах полихромными изразцами, как и находившиеся там надгробия.

В Золотой Орде существовало самостоятельное производство архитектурной керамики, о чем свидетельствуют остатки ремесленных керамических мастерских, найденные при раскопках городов, а также самостоятельные художественные традиции, сложившиеся в этом виде искусства. К ним надо отнести характерные технологии, орнаментальные и колористические решения, которые имели и отличительные региональные особенности, проявившиеся, например, в архитектурной керамике нижневолжских городов и города Болгара. В последней зафиксированы также привозные образцы, например майолика, доставлявшаяся сюда из Хорезма, Старого и Нового Сарая.

Региональные особенности провинциальных центров золотоордынского искусства наиболее ярко выявляются в сохранившихся образцах булгаро-татарской резьбы по камню. В отличие от хорезмийской и крымской, она выполнялась в технике плоскорельефной резьбы под наклонным углом к плоскости фона, характеризовалась свободной живописной системой орнаментации, ясностью и строгостью композиций. В отличие от архитектуры Ближнего и Среднего Востока 13-14 вв., которая характеризуется широким использованием полихромного орнамента (например, сплошь облицованные майоликой архитектурные комплексы Самарканда, резные порталы мечетей Конии, крымские мечети и мавзолеи в Бахчисарае, Солхате), в архитектуре булгар основная роль принадлежала выразительности архитектурно-конструктивных частей зданий, таких как дверные и оконные проемы, ниши, колонны.

Наиболее ярко своеобразие монументальной резьбы по камню проявилось в булгаро-татарских надгробиях 13-14 вв. с их пышным орнаментальным декором и каллиграфическими надписями, которые покрывали лицевую, обратную и боковые грани намогильников. Примечательно, что в надгробиях резьба надписей иногда отличается по технике и качеству исполнения от орнаментального декора, например углубленно-графическая резьба надписей сочетается с рельефной резьбой орнамента, что свидетельствует о камнерезчиках, создававших узор, и каллиграфах, исполнявших надписи. В резьбе по камню наиболее часто встречаются мотивы пальметт, трилистников, "узлов счастья", тюльпана, лотосовидных, цветочных розеток, вьюнка с лиственными побегами, виноградной лозы, разорванного меандра и активно используются арабские надписи, которые орнаментируются цветочным узором. Большинство орнаментальных мотивов получило распространение в искусстве Ближнего и Среднего Востока.

Самобытность стиля резной декорировки памятников золотоордынской архитектуры и надгробий раскрывается в системе орнаментации. Она отличается, например от ближневосточной, большей живописностью, проявившейся в свободной интерпретации и трактовке мотивов, преобладанием криволинейных форм, мягкой моделировкой уплощенного рельефа, построенного на контрасте масштабов в композициях из крупных и мелких узоров. Для булгаро-татарской традиции не было свойственным следование строгим канонам, сложившимся в школах восточного мусульманского искусства. В орнаменте почти отсутствуют абстрактные геометрические узоры, но часто встречаются приближенные к естественным формам цветов и растений. Булгарские орнаментальные композиции имеют более свободные интрепретации, более разнообразны, контрастны по формам и менее стилизованы. Они менее скованы канонами и архаизирующими тенденциями, характерными для ближневосточных, среднеазиатских орнаментов. Композиции золотоордынских булгарских орнаментов по построению менее плотны. Подобная орнаментальная система была характерна и для золотоордынского ювелирного искусства, художественного металла, керамики, резьбе по кости.

Анализ художественной формы произведений золотоордынского искусства выявляет общие закономерности в развитии мусульманской культуры. Его стилевая направленность раскрывается в канонах изобразительности. "Мусульманский" канон изобразительности, так называемый халифатский, находился в прямой зависимости от художественного ремесла и имел своей целью сближение норм изобразительности с нормами каллиграфии и орнамента как прикладных искусств (21). В художественном языке утверждается принцип орнаментальности, условная декоративность. Хотя, у кочевников, в основном кипчаков, входивших в состав Золотой Орды, изобразительная трактовка образов, свойственных языческой культуре, продолжала сохраняться преимущественно в образцах бытового искусства. В городском художественном ремесле волжских булгар зооморфные мотивы, распространенные ранее в металле, керамике и резьбе по кости, в 13-14 вв. почти полностью исчезают, уступая место цветочно-растительному и геометрическому (арабесковый орнамент) узору, в который органично вписывается вязь арабского алфавита.

Для булгарского искусства увлечение в орнаменте геометрическими построениями, в частности симметрией, центрическими композициями, компоновкой в кругах и использование в декоре геометризированного куфи было характерным еще в домонгольский период. Закономерным результатом этого, как и в мусульманском искусстве Востока, стало появление арабесковых узоров, и принцип геометризации приводит к распространению эпиграфического орнамента. Надписи и эпиграфический орнамент охватывают широкий круг изделий средневекового булгарского и татарского прикладного искусства. Это резные из камня надгробия, бронзовые замки и зеркала, керамика (бытовая и сфероконусы), перстни, в т.ч. с гравировкой на самоцветах, браслеты и др. Кроме того, эпиграфика применяется в резном декоре памятников булгарской золотоордынской и архитектуры периода Казанского ханства, встречается в отдельных видах монументально-декоративного убранства (майолика, мозаика, гипсовое литье). С конца 13-первой половины 14 вв. надписи становятся частью орнамента и прорастают цветочным узором, т.н. цветущий куфи. Появляется каллиграфическая вязь в каберташах, переходные формы от "куфи" и "насх", например в булгарских браслетах. В процессе своего развития эпиграфический орнамент превратился в отвлеченный по содержанию, декорирующий узор.

Принцип декоративности характеризует длительный этап развития татарского искусства. Критерием художественности в произведениях этого искусства становится отход от изображения натуралистически повседневного, от непосредственного воспроизведения действительности в сторону переосмысления ее художником в условных образах, что было характерным в целом для мусульманской культуры."Цветочный стиль" в орнаменте становится почти единственной формой художественного отображения действительности.

Изобразительный канон, сложившийся в искусстве всего мусульманского Востока, привел к тому, что узор, гармония линий и пропорции форм определяли главное эстетическое содержание произведений. Выявлялись и черты отличий. В золотоордынском булгарском искусстве они нашли отражение в особенностях стилизации растительных мотивов орнамента, отражающих местную флору, в большей импровизационности и свободе их подбора, вариативности образов.

Растительный орнамент, как и в искусстве мусульманских народов, схематизировался, его элементы абстрагировались. Абстрагирование шло от конкретных, характерных для орнамента татар, видов растений; иногда в композиции объединялись различные по происхождению мотивы. Некоторые из них были связаны с фольклором (например, стилизованные под орнамент изображения птицы, гуся, филина, змеи), поэтическим иносказанием, живым наблюдением природы. Для орнаментального языка постепенно становятся присущими обобщенность, подчиненность композиционному ритму, условность построений. Появляются мотивы отвлеченного содержания. Некоторые из них, например розетка, трилистник, полупальметта, вьюнок являлись наиболее общим и абстрагированным выражением растительной природы.

Абстрагирование как определенная форма художественного обобщения в мусульманском искусстве предполагало множественность содержания орнаментальных образов, что нашло отражение в татарском орнаменте. Прежнее смысловое значение мотивов было заменено новым содержанием их как элементов отвлеченного растительного узора, выражающего общее универсальное понятие мироздания. Примечательно, что в искусстве мусульманских народов Средней Азии, абстрагирование было характерным для 13-14 вв., в то время как у татар оно возникает позднее, в чем отразилась укорененность собственно народных традиций.

Своеобразие стилевых принципов золотоордынского искусства и орнамента продолжает сохраняться в период Казанского ханства - одного из татарских государств, образовавшихся в результате распада Золотой Орды. Значимость этого этапа для истории татарской культуры заключается в том, что он был завершающим в развитии самостоятельной казанско-татарской феодальной культуры - культуры господствующих классов, оставившей нам наиболее выдающиеся произведения декоративно-прикладного искусства. После завоевания Казани в 1552 г. эта культура прекращает свое существование, трансформируясь в особые ремесленного характера формы народного искусства, испытавшие влияние средневековой городской культуры.

Достижения в художественной культуре Казанского ханства сложились на основе булгарского наследия и новых форм в искусстве и архитектуре золотоордынского времени. В то же время в искусстве, по сравнению с предшествующим периодом, происходит значительный подъем, связанный с расцветом светской культуры, развитием стиля так называемого мусульманского или восточного барокко.

Казань как центр мусульманской культуры в Поволжье в 15-16 вв. переживает период своего наивысшего расцвета. Письменные источники сообщают о процветании религиозной, духовной жизни государства, знаменитых медресе и муллах, получивших образование в Иране, Бухаре и Восточном Туркестане (22). Известно о расцвете суфийской поэзии, монументальной архитектуры, различных ремесел. Из татарских легенд и преданий, русских летописей дошли сведения о постройках Казанского Кремля, и в частности о грандиозной Джами мечети Куль Шариф, имевшей восемь многоярусных минаретов, о мечети Нур-Али и ханской мечети, о крупных медресе, библиотеках и мавзолеях, о ханском дворце.

Мечети строились и в деревнях ханства (23). Французский художник и путешественник А.Бар, побывавший в 18 столетии в Казанской губернии, зарисовал руины одной из сельских мечетей периода ханства (24). По рисунку выявляется базиличный план постройки с тремя рядами колонн, имевших арочные проходы. Центральный молельный зал был перекрыт кирпичным сводом, Здание было двухэтажным, к его юго-западному углу примыкал высокий минарет. Верхняя часть имевшего восьмигранное сечение минарета завершалась кругом, переходившим в четверик через "мамлюкский срез". Стены здания имели полосатую систему кладки из сочетания камня и кирпича, которая была широко распространена в данный период в мусульманской архитектуре Передней и Малой Азии.

Об особенностях татарской архитектуры 15-16 вв. можно судить по сохранившимся памятникам города Касимова ныне Рязанской области. Это белокаменный минарет касимовской мечети, представляющий собой цилиндрическую башню, завершенную сфероконическим куполом, по типу булгарских сооружений, и усыпальница-мавзолей Шах-Али, также сложенный из камня. Фасад мавзолея украшала надпортальная каменная плита с сурой из Корана и датой сооружения - 1555 г.

Археологические находки в Казанском Кремле (25) свидетельствуют о видах монументально-декоративного искусства, получивших развитие в этот период. Среди них фрагменты резных алебастровых плит, декорированых арабесковым орнаментом, майоликовые изразцы и образцы резного камня. Об орнаментальном искусстве Казанского ханства можно судить и по сохранившимся каменным намогильникам.

Новые черты в искусстве и архитектуре 15-начала 16 вв. появляются под влиянием господствовавших в мусульманском искусстве тенденций. Особую роль сыграла культура османской Турции, которая обусловила в татарском обществе подъем, связанный с проникновением новых художественно-эстетических идей. На смену строгим пропорциям и геометрическим объемно-пространственным формам золотоордынского зодчества пришли величественные и динамичные композиции казанско-татарской архитектуры, в которой преобладающее значение приобрели черты"сельджукского барокко" (26). Характерные для мусульманских построек из камня эпохи сельджуков и египетских мамлюков Малой Азии, Азербайджана, золотоордынского Крыма и Волжской Булгарии они находят развитие в архитектуре и искусстве Казанского ханства. Однако своеобразие стилевых признаков булгаро-татарского орнамента, композиций декора продолжает преемственно сохраняться и в период 15-16 вв.

Мусульманская культура Среднего Поволжья и Приуралья получила сокрушительный удар и была почти полностью уничтожена в результате завоевания Казани в 1552 г. Памятники архитектуры татар периода Казанского ханства были стерты с лица земли (27). Разрушение продолжалось в течение нескольких столетий. Например, известно, что между 1742 и 1744 г. на территории Казанской губернии из 536 существовавших мечетей 418 были разрушены. Татары были принудительно выселены из Казани, и им разрешалось селиться в основном в деревнях (28). Традиции профессиональной монументальной архитектуры, связанных с ней видов декоративного искусства и отдельных ремесел, таких как керамика, металлообработка и другие, были утеряны. Однако, утратив государственность, татары не потеряли своей этнической и религиозной самостоятельности. Они продолжали поддерживать культурные, торговые и иные контакты с мусульманским Востоком. Духовные книги и рукописи поступали из Персии и Туркестана, ткани, ювелирные изделия, посуда из Средней Азии, Турции и Азнрбайджана. На выском уровне находилось религиозное образование: в каждой татарской деревне была мечеть, а при мечети школа или медресе.

Черты мусульманской культуры татар претерпевают качественные изменения с середины 18 в., когда татарская община, будучи в сфере воздействия русской культуры, доминирующей в регионе, и подвергаясь насильственной христианизации, сконцентрировала свои усилия на сохранении Ислама. Роль этой религии и религиозных обрядов усилилась, и Ислам стал фактором этнического, общенационального самосознания. Усиление религиозных традиций в духовной культуре вместе с широким распространением восточных товаров и предметов обихода способствовали появлению новых идейно-художественных тенденций в татарском искусстве. Его образность регламентировались строгими установками Ислама суннитского толка, отвергавшего какие-бы то ни было изображения живых существ и человека. Это, прежде всего, было связано с необходимостью сохранить татарскую умму от влияния христианской культуры, агрессивно проявлявшей себя в виде попыток насильственного крещения, привлечения татар-мусульман в православные храмы и т.д. Это было связано с отрицанием изображения бога на иконах, что воспринималось как идолопоклонство и отразилось на негативном отношении и даже запрете служителями веры - муллами любого изображения в человеческом облике. Данный запрет позволял изолировать искусство татар от влияния христианской концепции бога и сохранять в нем традиции мусульманского мировоззрения.

В искусстве татар усилилась роль арабских надписей, цитат из Корана, которые применялись как самостоятельный элемент в декоре бытовых изделий, ювелирных украшениях (браслетах, бляхах), шамаилях (расписные картины на стекле), ляухэ (вышитые шамаили), покрывалах на книгу и др. Их содержание зачастую имело религиозно-магическое значение, и предметы использовались как талисманы, обереги, отгоняющие "нечистую" силу и отвращающие дурной глаз. Со второй половины 19 в. в арабских и арабографичных надписях на произведениях искусства татар стираются ранее выраженные границы стилевых признаков, наблюдается унификация почерков, которая сопровождается упадком каллиграфического письма (например на намогильниках). Появление реально-подобных мотивов (натуралистически воспроизведенные изображения цветов, бабочек и т.п.) в изделиях прикладного искусства (металл, ювелирные украшения) приводит к тому, что надписи теряют свое смысловое и декоративное значение и к концу 19 в. исчезают.

Новый этап в культуре татар конца 19 - начала 20 вв. был связан с развитием капитализма и формированием буржуазных отношений. Рубеж веков оказался переломным для татарской культуры, которая из мусульманской, этнически традиционной трансформировалась в светскую, европейски модернизированную культуру складывающейся татарской буржуазной нации. Процесс этот был поэтапным и имел свои особенности, в которых отразились имевшие место в татарском обществе идеи реформаторства, получившего название татарского джадидизма (29).

Этап культурного реформаторства (со второй половины 19 -первые десятилетия 20 в.) совпадает с процессами формирования общенациональной культуры татар, которая нашла свое идеологическое выражение в трудах интеллектуальных деятелей татарского джадидизма (Ш.Марджани, К.Насыйри, Р.Фахрутдинова, Д.Валиди, Г.Тукая, Ф.Амирхана, Ф.Карими, Г.Газиза, Г.Ибрагимова и др.) и политическую форму в предложенном ими проекте культурно-национальной автономии ( С.Максуди, Г.Исхаки, Ю.Акчура).

В системе общенациональной культуры татар, в процессах культурной трансформации основное место отводилось просвещению и просветительским идеям, связанным с созданием единого татарского литературного языка, становлением национальной школы светского характера, периодической печати и книгоиздания. Но не менее важную роль играла художественная культура нового европейского типа, характерная для наций, имеющих собственные государственные и институциональные структуры. Она формировалась под влиянием новых эстетических и художественных концепций, возникших на базе просветительских идей джадидов. В наиболее обобщенной форме их выразил один из идеологов реформаторского движения Х.Атласи: "перенять европейскую культуру на основе Ислама, сдружив их, как тело с душой" ( "Йолдыз", 1910). Изменилось отношение к национальному искусству и пониманию роли в ней личности художника, признавалась необходимость европейского типа художественного образования.

В начале 20 века возникли формы европейской профессиональной культуры, такие как театр, новые виды музыкального и изобразительного искусства ( графика, живопись, скульптура, театрально-декорационное искусство), получившие развитие со второй половине 19 в. жанры литературы нового времени, которые стали частью татарской национальной культуры. Из интеллектуальной среды, находившейся под влиянием идей реформаторства, выдвигаются первые татарские музыканты, актеры, художники, театральные режиссеры, имеющие самостоятельное образование или получившие его в профессиональных учебных заведениях России и зарубежом. В общественном сознании утверждается европейская концепция индивидуальной творческой личности, наделенной определенной свободой от коллективного сознания традиционной мусульманской общины. Этот процесс, по-видимому, объясняет неожиданно высокий взлет татарской поэзии, становление профессионального театра с целой плеядой имен талантливых татарских актеров и всего того, что определило содержание "золотого века" татарской культуры начала 20 века.

В этот период появляются первые татарские художники, получившие образование в высших учебных заведениях России, а также художники-самоучки. В основном это были графики, оформители татарских книг и журналов. Именно на волне расцвета татарской периодической печати появилась целая плеяда художников, иллюстрирующих прогрессивные демократические издания. Из них следует назвать Г.Камала, окончившего медресе "Мухаммадия"; М.Идрисова, освоившего полиграфическое искусство в Константинополе и Петербурге; В.Мурзаева, учившегося в Казанской художественной школе; Ш.Тагирова, получившего экстерном диплом Петербургской Академии художеств и работавшего учителем рисования в Татарской учительской школе в Казани; первую татарскую художницу Х.Акчурину, обучавшуюся в Строгановском институте в Москве. Среди первых татарских професиональных художников были также живописец С.Яхшибаев, оформлявший спектакли татарской театральной труппы "Сайяр" и с 1920 г. работавший в Башкирском театре драмы, скульптор М.Байкеев, окончивший еще в 1892 г. Петербургское училище технического рисования имени барона Штиглица и работавший реставратором в Эрмитаже. Это же учебное заведение окончил татарский уфимский художник К.Девлеткильдеев, ставший основоположником профессионального искусства в Башкортостане.

Однако их было немного и видные представители татарской интеллектуальной элиты выступили с идеей выдвижения из среды татар профессионально образованных художников. Была даже предпринята попытка сбора средств для обучения талантливых художников-самоучек в ведущих учебных заведениях России и за рубежом (30). Видный деятель татарской культуры Г.Ибрагимов в статье "Изобразительное искусство", опубликованной в 1910 г. в газете "Йолдыз" писал: "Мы часто встречаем слова "татарская литература", "татарский театр" а вот слова "татарский художник" нигде не услышишь. Нигде не увидишь картин национальных художников о жизни татар. Их то у нас в самом деле нет" (31). Он имел в виду художников, освоивших основы европейского реалистического искусства.

Становление татарского изобразительного искусства на основе традиций европейской и русской культуры в начале 20 в. происходило под влиянием идей джадидов. Реалистический язык, изображения человека, тематическое содержание - новые явления в искусстве татар были представлены в книжной, газетной и журнальной графике. Примечательным являлось то, что на рисунках часто были изображены конкретные политические и религиозные деятели, нередко в сатирическом обличье, карикатурной форме. Были и обобщенные образы представителей социальных слоев татарского общества. Характерными для рисунков были предельная типизация образов, условность изобразительной трактовки, использование общезначимых символов, свойственных мировосприятию мусульманского художника. Первые изображения человека появляются в изданиях типографии "Миллят" ("Нация"). Здесь была издана книга для детей Г. Тукая "Веселые странички" (1910), богато иллюстрированная рисунками, взятыми в виде готовых клише из русских изданий, введенных в композиции рисунков татарского художника. К примеру, сцена чаепития в кругу семьи, однако в интерьере татарского дома (32). Некоторые из татарских книг иллюстрировались русскими художниками, свободно владевшими языком реалистического искусства.

Однако, становление общенациональной культуры татар связано не только с развитием видов европейского профессионального искусства, но и со сложившимися формами этнически традиционной, мусульманской культуры, которая также претерпела изменения в сторону общего и универсального для татар европеизированного облика. Ядром ее являлась городская культура татар Поволжья и Приуралья, которая, в свою очередь, сложилась на основе этнокультурных традиций казанских татар 18 - начала 20 вв. Центрами развития этой культуры были Казань и районы Заказанья. Исторически сформировавшиеся высокопрофессиональные и массовые формы казанско-татарской культуры стали всеобщими и объединяющими для татар Волго-Уральского и Западно-Сибирского ареалов. Входившие в эти ареалы этнографические группы, наряду с общенациональными формами, продолжали сохранять, в основном на селе, собственно этнические, фольклорные традиции.

В конце 19-начале 20 вв. в развитии татарского искусства наблюдается двоякий процесс. С одной стороны, капиталистические отношения способствуют унификации труда мастера-художника в промыслах и ремеслах, что в итоге приводит к упадку традиционного коллективного народного искусства и даже исчезновению многих его видов. С другой, впервые появляются предпосылки для возникновения и становления искусства, связанного с индивидуальным (нетрадиционным) творчеством европейски образованного художника. Развитие профессионального изобразительного искусства, промышленных форм ремесленного производства, приводят к сближению не только татар, но русской и татарской культуры в целом. Это обусловило в дальнейшем, на этапе политического реформаторства (1910-1920-е гг.), двоякий подход среди татарских джадидов к прогрессу татарской нации. Один из них, т.н. либерально-буржуазный, связывал его с развитием национальной культуры татар, опирающейся как на традиционную мусульманскую, так и прогрессивные формы европейской культуры. Другой, т.н. революционно-демократический, придерживался идеи классового подхода к культуре, с позиции "пролетарского интернационализма".

После 1920-х гг. татарское изобразительное искусство оказалось целиком в сфере развития русской советской художественной культуры и говорить что-либо о самостоятельности национальной школы, а тем более о развитии традиций мусульманской культуры не приходится.

С начала 1990-х гг., на этапе национального возрождения татар, появляется тенденция к возвращению духовного наследия мусульманской культуры, восстановлению традиций, связанных с искусством и архитектурой Востока. При проектировании современных мечетей архитекторы Татарстана опираются на традиции общемусульманского зодчества. Современные татарские художники обращаются к языку и образности мусульманского искусства, его символике, условной декоративности, абстрактности орнаментально-ритмических композиций, развивают концепцию неизобразимости человека, отходят от предметно-натуралистических изображений. Образы людей, живых существ в их произведениях наделяются символико-аллегорическим смыслом. Часто они изображаются лишь силуэтно, пластически обобщенными формами, иногда скрываются за живописно моделированной в виде дымки или пелены тумана поверхностью (картины А.Ильясовой, З.Шайхлисламова, В.Ханнанова, Р.Ахметвалиева, Р.Харисов и др.). Отдельные произведения несут в себе отблеск мусульманского мистицизма, популярного среди татар суфийского мировоззрения. В творчестве современных художников возрождаются традиции восточной миниатюры, искусства каллиграфии в шамаилях (Р.Шамсутдинов, К.Сафиуллин, Р.Вахитов, Р.Шамсутов, Н.Наккаш и др.). Современные черты мусульманской культуры становятся определенным объединяющим началом в искусстве татар и некоторых тюркских народов, проживающих на территории Среднего Поволжья и Приуралья, например, башкир. Эти черты служат одним из базисов национального своеобразия современного татарского профессионального искусства.

Подытоживая длительный исторический период развития татарского искусства, начиная с весьма отдаленных времен - принятия Ислама волжскими булгарами, необходимо сделать основной вывод: развитие его есть развитие идеи и судьбы мусульманской культуры. Регион Среднего Поволжья является своеобразным центром мусульманского искусства и архитектуры. Он сложился на исторически уготованной ему почве - наследии булгарского и тюрко-татарского искусства. Стиль и каноны мусульманской искусства, с одной стороны, и этническая традиция, с другой, определили национальную самобытность татарской художественной культуры.

Ее развитие в русле мусульманской культуры было историческим процессом, определившим ее облик на многие века. Поэтому изучение культуры, искусства и архитектуры народов Среднего Повожья и Приуралья должно учитывать не только их собственно этнические традиции, но и сформировавшиеся на протяжении столетий традиции мусульманской культуры.

**Список литературы**

1. О мусульманской культуре и искусстве татар статьи автора см.: Мусульманская культура Среднего Поволжья и Приуралья: истоки и перспективы // Ислам и проблемы межцивилизационных взаимодействий. -М., 1994.-С.66-77; Мусульманская культура и изображение человека в татарском искусстве // Иман нуры. Ислам журналы.1996, №4.-С.55-61;

Татарское декоративное искусство в системе мусульманской культуры //Ислам в Поволжье: история и проблемы изучения. -Казань, 2000.-С.159-170; The Islamic Culture of the Middle Volga region: roots and perspectives // Tatarstan: past and present. SOAS. -London,1992- P.17-25; Arabic Epigraphy in Tatar Decorative Arts // Islamic Art Resources in Central and Eastern and Central Europe. Al-al -Bayt University. Jordan. 1421 A.H./ 2000 A.D.

2. Казаков Е.П. Что написано на перстне? // Казан Утлары, №6, 1983

3. Такое мнение было первоначально было высказано Г.В.Юсуповым: Введение в булгаро-татарскую эпиграфику.- М.-Л., 1960.-С.44

4. Артамонов М.И. История хазар.- Л., 1962.-С 223; Смирнов А.П. Волжские булгары.- М., 1951.-С.38

5. Ковалевский А.П. Книга Ахмеда Ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921-922 гг. - Харьков, 1956.-С.138

6. Артамонов М.И. История хазар. - С.412

7.Фахрутдинов Р.Г. Очерки по истории Волжской Булгарии. - М., 1984. - С 12; Артамонов М.И. История хазар.-С. 372

8. Большаков О.Г. Ислам и изобразительное искусство // Труды Государственного Эрмитажа. - Л., 1969.-Т.10.-С.142

9. Там же. -С.143

10. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии.- М.,1985.-С.177

11. Масиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература. - М., 1978. -С.48

12. Цит. по кн. Яковлев Е. Искусство...- С.186

13. Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири 19 -начала 20 вв. - М.-Л., 1954.-С.534

14. Смирнов А.П. Волжские булгары.-С.167

15. Ардашев И.А. Развалины Болгар и древние Болгары по описанию англичанина Э.П.Турнерелли.-Казань,1901-С.5

16. Амин аль-Холи. Связи между Нилом и Волгой в 13-14 вв. -М.,1962

17. Видонова Е.С. Ткани и шитье из раскопок в Булгарах // КСИИМК, вып.21.-М.,1947.-С.116; Смирнов А.П. Волжские булгары.-С.169, 191; Ф.Х.Валеев. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья. -Йошкар-Ола, 1974

18. Засыпкин Б.Н. Монументальное искусство Советского Востока -М.-Л., 1931.-С.26

19. Башкиров А.С. Памятники булгаро-татарской культуры на Волге. -казань, 1929; Валеев Ф.Х. Указ. соч.; Засыпкин Б.Н. Указ.соч.

20. Смирнов А.П.Указ.соч., Валеев Ф.Х. Указ соч.

21. Ремпель Л.И. Изобразительный канон и стилистика формы на Среднем Востоке // Искусство Среднего Востока. -М.,1978.-С.208

22. Хисамутдин бин Шарафутдин. Таварихе Булгария.-Казань, 1902 (на татар. яз).

23. Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии.-Казань, 1987

24. Нива. 1879, №45

25. Калинин Н.Ф. Раскопки в Казанском Кремле в 1953 г.// Известия КФАН СССР. Серия гуманитарных наук. Вып.1 -Казань, 1955

26. Засыпкин Б. Указ.соч., - С.41

27. Сказание о царстве Казанском. - М., 1959

28. История ТАССР.-Казань, 1968

29. Становление джадидизма происходило поэтапно и подразделялось на периоды реформирования религии (18-середина19 вв.), культуры (вторая половина 19-начало 20 вв.) и политическое реформаторство (первое десятилетие 20 в.-конец 1920-х гг.). См. Исхаков Д.М. Феномен татарского джадидизма: введение к социокультурному осмыслению.-Казань, 1997

30. Червонная С.М. Искусство Татарии. - М., 1987. -С.285

31. Хасанов М.Х. Галимджан Ибрагимов. - Казань, 1965.-С.116

32. Червонная С.М. Указ.соч. - С.276