

Научный журнал «Костюмология» / Journal of Clothing Science <https://kostumologiya.ru>

2026, Том 11, № 1 / 2026, Vol. 11, Iss. 1 <https://kostumologiya.ru/issue-1-2026.html>

URL статьи: <https://kostumologiya.ru/PDF/21IVKL126.pdf>

5.10.3. Виды искусства (декоративно-прикладное искусство) (искусствоведение)

Ссылка для цитирования этой статьи:

Аблаева, У. О. Орнаментальные традиции крымских татар (этнокультурный контекст) / У. О. Аблаева // Костюмология. — 2026. — Т. 11. — № 1. — URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/21IVKL126.pdf>.

For citation:

Ablaeva U.O. Ornamental traditions of the Crimean Tatars (ethnocultural context). *Journal of Clothing Science*. 2026;11(1): 21IVKL126. Available at: <https://kostumologiya.ru/PDF/21IVKL126.pdf>. (In Russ., abstract in Eng.).

УДК 391(=512.1)

Аблаева Ульвие Османовна

ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова», Симферополь, Россия
Доцент

Кандидат исторических наук

E-mail: ulvieablaieva@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2710-5430>

Орнаментальные традиции крымских татар (этнокультурный контекст)

Аннотация. В статье рассматривается символический язык традиционного декоративно-прикладного искусства крымских татар в этнокультурном контексте. Исследование проведено на основе преимущественно текстильных изделий. Для анализа отобраны типичные для середины — конца XIX в. объекты с орнаментальным декором, выполненные в самобытных техниках национальной вышивки и узорного рельефного ткачества. Среди них: интерьерные панно, женские головные шали, мужские свадебные пояса, отдельные костюмные элементы, видовое разнообразие которых демонстрирует яркую самобытность орнаментального искусства крымских татар. При этом из всего изобилия узорных рисунков рассмотрены только наиболее распространенные мотивы. Это две орнаментальные композиции с традиционной иконографией: «Древо жизни (Аят агачи)» и «изогнутая ветвь (эгридал)», сопровождающие текст в качестве иллюстраций.

В статье анализируются работы наиболее цитируемых авторов первой половины XX и начала XXI вв., их наиболее значимые тезисы, спекулятивные идеи. Автором впервые в крымоведческих исследованиях аналогичной тематики представлены корректные характеристики текстильных орнаментированных изделий; предложены исчерпывающие дефиниции важных этнических терминов; доказана несостоятельность отдельных гипотез.

В результате проведенного исследования сделан вывод об особенностях декоративно-прикладного и орнаментального искусств крымскотатарского народа. Они отличаются применением самобытных техник двусторонней счетной вышивки («татар ишлеме», т. е. татарская работа) и узорного рельефного ткачества, доминированием эстетической функции над утилитарной; длительностью использования орнаментальных сюжетов; уникальной эстетикой художественных образов.

Ключевые слова: крымские татары; традиционный орнамент; орнаментальная композиция; семиологический анализ; крымскотатарская вышивка; узор; рельефное ткачество

Введение

Основой художественной культуры любой национальной общности является орнаментальное искусство. Орнамент (далее в качестве синонимов: орнаментика, орнаментальная композиция, узор, элемент узора, мотив) является своеобразным метаязыком человеческой культуры, символическим знаком, который может быть представлен как однородной, так и сложной композицией. Орнамент, по мнению М. Кагана, освободившись от изобразительной конкретности, способен воплотить общие для больших человеческих масс идеи, настроения, душевные состояния [1, с. 225]. В нем также утверждаются не только фундаментальные ценности, объединяющие прошлое с настоящим, но и особенности породившей ее культуры в отношениях с миром.¹ Это значит, что орнамент благодаря единству культурных архетипов объединяет народы мира и, параллельно, каждый народ-созидатель обогащает этот метаязык собственными оригинальными мотивами.

О необходимости изучения данного культурного феномена еще полтора века назад писал известный русский критик В.В. Стасов: «Орнаменты всех вообще новых народов идут из глубокой древности, а у народов древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка тут имеет свое значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений» [2, с. 207].

Крымский полуостров богат древними образцами творчества крымских аборигенов. Среди них лепная керамика периода неолита «<...> с богатой по технике и стилю орнаментацией» [3, с. 9]; металлические украшения (браслеты и подвески), наскальные рисунки с солярно-астральными символами, родовыми знаками, вооруженными всадниками, каменными антропоморфными фигурами периода энеолита.

Даже беглого взгляда на культуру крымских татар, автохтонного народа Крыма, достаточно, чтобы прийти к выводу о ее глубокой самобытности. При этом, наряду с недостаточной изученностью, некоторые вопросы, связанные с орнаментикой, нуждаются в пересмотре.

Целью данной работы является исследование орнаментальных традиций крымскотатарского народа на основе анализа концепций авторов первой половины XX в., а также взглядов и идей авторов начала XXI в., которые работали в данной проблемной области народной культуры; также семиологический анализ двух наиболее распространенных узорных композиций национального декоративно-прикладного искусства («Древо жизни» — *Аят агачи* и «изогнутая ветвь» — *эгридал*).

Национальная орнаментика (крымтат. *орьнек*, а также *нагъыш*, *токъума нагъыш*; на рус. соответственно — узор/рисунок, а также (вышитый) узор, тканый узор [4, с. 16] обладает значительным эвристическим потенциалом в понимании специфических особенностей культуры крымских татар.

Знание собственной орнаментальной культуры крайне необходимо современным мастерам национального декоративно-прикладного искусства, поскольку при создании копий и/или авторских композиций на основе доступных артефактов позднего времени (здесь конец XIX — начало XX вв.) популяризируются не лучшие, а лишь доступные образцы народной культуры. Таким образом, **актуальность** данного исследования обуславливают две насущные проблемы национального декоративно-прикладного искусства. В теоретическом аспекте — не изученность многих и/или ошибочность в решении отдельных вопросов, в практическом — необходимость донести корректную информацию об орнаментальных традициях специалистам народных ремесел.

¹ Буткевич Л.М. История орнамента: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М.: ВЛАДОС, 2003. — с. 3.

Наиболее ранняя из известных семиологических интерпретаций народного орнамента принадлежит Г. Радде, который в середине XIX в. описал одну из самых распространенных узорных композиций [5, с. 388–391]. Приблизительно через полвека после него полевые исследования продолжили А.М. Петрова (1871–1921), В.В. Контрольская (1881–1933) и П.Я. Чепурина (1880–1947), а научные публикации относятся к середине 1920-х — концу 1930-х гг., когда Е.Ю. Спасская опубликовала две работы по коллекции А.М. Петровой [6; 7]. Через несколько лет появились работы П.Я. Чепуриной [8–10] и У.А. Боданинского (1877–1938) [11, с. 148–159]. М.Я. Гинзбург в своих материалах сосредоточился преимущественно на выявлении особенностей местной орнаментики через понятие ритма [12, с. 209–227]. По его мнению, декоративное искусство крымских татар, отличающиеся глубоко самобытным стилем, является «лучшим из ветвей татарского творчества». Автор особо выделил изделия из кожи, чеканную посуду, ткачество и вышивки [12, с. 223–227].

Исследования о национальных узорных композициях появляются после длительного перерыва только в конце XX — начале XXI вв. большей частью они проводились на основе текстильных изделий, поскольку только их объем был достаточен для проведения анализа. Это исследования С.Р. Изидиновой [4], Р.И. Куртиева [13], М. Чурлу [14; 15], И.А. Заатова [16], Н.М. Акчуриной-Муфтиевой [17], Л.В. Петренко [18], Н. Башаран и Ф. Акпинарлы [19], Л.И. Рославцевой [20], С.Н. Абдурамановой [21], У.О. Аблаевой [22–25; 36].

Анализ концепций авторов первой половины XX в.

Фундаментальные исследования о крымскотатарском декоративно-прикладном искусстве (со всеми передовыми концепциями и отдельными ошибками, неизбежными для пионеров данных исследований) принадлежат М.Я. Гинзбургу и П.Я. Чепуриной. Как выше упоминалось, важнейшим тезисом первого автора была концепция ритма: «особенности татарского ритма», «композиционный ритм», «ритмические интервалы» и т. п. По мнению М.Я. Гинзбурга, в основе национального декоративного искусства лежит сочетание «ритмических контрастов». Однако несмотря на то, что чередование узоров действительно является одной из характерных особенностей (и не только в крымскотатарском орнаментальном искусстве), оно вовсе не ограничивается ими. Нами исследовано множество тканых панно, орнаментальные композиции которых представляют абсолютно аналогичные решения по цвету, форме, размеру, набору отдельных элементов.

Также необходимо обратить внимание на тот факт, что некоторые тезисы М.Я. Гинзбурга релевантны всему национальному декоративно-прикладному искусству, другие — только определенным видам. Например, утверждение о центробежном характере национальной орнаментики верно для декора квадратных, прямоугольных форм, но в отношении круглых — не корректен, т. к. их композиции всегда центростремительны. Центробежным расположением орнаментального декора отличается подавляющее большинство традиционных текстильных изделий с узорным оформлением противоположных коротких срезов, среди которых как вышитые, так и вытканые женские шали, интерьерные панно, мужские свадебные пояса.

П.Я. Чепурина, один из самых цитируемых авторов по нашей тематике, бытовое искусство крымских татар называла очень сложным, доказывая свое утверждение многообразием национальной узорной вышивки. По ее классификации у крымских татар было развито пять видов «орнаментального искусства»: резьба по камню и дереву; чеканка по металлу; ювелирное дело; шитье — вышивка; тканье. Последний вид был самый зрелый, т. к. «...процветал у татар еще в эпоху их кочевнического хозяйства» [9, с. 72]. По исходной классификации П.Я. Чепуриной «шитье — вышивка» крымскотатарского «орнаментального искусства» состоит из десяти видов художественного шитья, из которых шесть видов являются основными, а четыре — дополнительными. Среди основных:

татар ишлеме — двусторонняя счетная глухая вышивка по полупрозрачным тканям шелковыми, металлизированными (преимущественно золотными), шерстяными нитями;

эсаб / эсаб ишлеме (османлы иш) — двусторонняя счетная решетчатая вышивка по полупрозрачным тканям шелковыми (и мерсеризованными?), а также шерстяными нитями [7, с. 30];

телли — двусторонняя глухая вышивка по полупрозрачным тканям узкой и плоской металлической (золотой / серебряной / позолоченной / посеребренной) проволочкой;

мыхлама/сымакеч — односторонняя вышивка по плотным тканям поверх предварительного настила металлизированными (золотными, серебряными) нитями;

букме — односторонняя вышивка по плотным тканям кручеными золотными, серебряными и (редко) шелковыми тонкими шнурками;

къаснакъ — односторонняя тамбурная вышивка как по тонким, так и плотным тканям шелковыми, металлизированными (золотными, серебряными), шерстяными нитями.

Среди дополнительных видов художественного шитья:

инджи / инджи ишлеме (термин по аналогии с другими видами — *Авт.*) — декоративное шитье бисером и жемчугом;

къаплама — аппликационное объемное декоративное шитье;

пул — декоративное шитье блестками;

? (название не сохранилось (?)) / пока не обнаружено — *Авт.*) — шитье драгоценными камнями.

Наряду с большой проделанной работой по сбору орнаментов, разработке около полусотни схем с разнообразными техническими приемами традиционного художественного шитья и других заслуг П.Я. Чепуриной, введение неверного термина «иджияр» (возможно, записанного на слух?) с пояснением — «декоративное полотенце» [9], привело к некорректному позиционированию национальных вышитых и узорно тканых объектов. В действительности данные вышитые и узорно тканые изделия были одним из самых важных компонентов традиционной свадебной обрядности. К тому же их верной номинацией является не «иджияр», а «эвджияр» (от крымтат. *эв* — дом, *джыймакъ* — собирать, в значении — украшать), т. е. то, что предназначено для убранства дома [24]. Пояснение «полотенце» создает некорректные коннотации в русскоязычной научной, научно-популярной литературе, т. к. в культуре крымскотатарского народа *эвджияр* не был утилитарным объектом, но отличался исключительно эстетической и обрядовой функциями. При этом в народной культуре безусловно бытовали и утилитарные полотенца, также украшенные. Но они имели иной характер декора и четкую дифференциацию: отдельно для лица — *юзбез*, рук — *эльбез* и ног — *тизбез* (в переводе с крымтат. *юз* — лицо, *без* — ткань; *эль* — рука, *тиз* — колено).

Подтверждением исключительно декоративной функции *эвджияр* в украшении жилища являются диалектные термины: *дуварбез* (от крымтат. *дивар* — стена, *без* — ткань) в значении — ткань (для украшения) стен; *кетен дуварбез* (от крымтат. *кетен* — лен, *дивар* — стена, *без* — ткань) в значении — льняная ткань для украшения стен [26, с. 18]. Не имеющий аналогов в иных этнокультурных реалиях традиционный объект национальной культуры может/должен презентоваться в форме этнической лексемы с соответствующей дефиницией. Например, «эвджияр — текстильное панно с узорной орнаментацией на противоположных (преимущественно коротких) срезах для украшения интерьера в традиционной культуре крымских татар».

Необходимость унификации тематической терминологии обязывает пересмотреть и этнический термин *кыбырыз*, которым обозначали узорно вытканые объекты. Дело в том, что в работах П.Я. Чепуриной и У.А. Боданинского название отдельного подвида узорно тканых интерьерных панно записано разными терминами. Первая исследовательница слово «иджияр» использовала в отношении как тканых, так и вышитых панно. Но последующие авторы ошибочное написание термина стали использовать только для вышитых изделий. В свою очередь, У.А. Боданинский «тканые полотенца» называет — «кбрз» и добавляет, что «в процессе окраски шерсти большое значение имел *сач-кбрз* — купорос (Кбрз — остров Кипр)». В примечаниях к тексту о «тканых полотенцах с узорчатыми концами *кбрыз*» он также указывает, что их название произошло «от красок, вывозимых с этого острова» [11, с. 154–158]. То есть термин обозначал купоросную краску (медную соль серной кислоты), которую поставляли в Крым с Кипра для окрашивания шерсти. Одновременно П.Я. Чепурина сетует, что «утерялся и забылся целый ряд важнейших технических навыков <...> татары стали путать предметные наименования с наименованиями технического вида», в результате чего «словом “кыбырыз”, обозначающим технический вид одного рода тканья, заменяют наименование предмета “иджияр”, т. е. декоративное полотенце».

Устранить терминологическую путаницу можно лишь зная исторический контекст. Не владевшая крымскотатарским языком П.Я. Чепурина, тем не менее хорошо разбиралась в крымскотатарском текстильном производстве. Напротив, У.А. Боданинский был знатоком языка и культуры своего народа, но проблемы ткачества исследовал как ученый — теоретик, поэтому название тканых изделий этимологизировал от «кипрской краски». При этом П.Я. Чепурина считает, что *кыбырыз* — это название оригинального способа ткачества, но не самого тканого изделия.

Возможно, ранее употреблялись оба варианта в виде локальных/диалектных наименований (?) или же произошел метонимический перенос способа изготовления на предмет (?), на что прямо указывает исследовательница.

Наряду с двумя рассмотренными терминами существует еще третья лексема, известная по каталогу румынского музея из г. Констанцы. Артефакты на представленных в каталоге фотографиях идентичны крымским текстильным изделиям с орнаментальным декором. Они были распространены в быту ногайцев² — субэтнической группы крымских татар Добруджи (в настоящее время — Румыния, ранее — территория Османской империи), которые эмигрировали туда в XIX в. из степной части Крымского полуострова. Названия представленных артефактов: «*сігма*» и «*kibiriz*» [27, с. 61, 132–134, 163–167]. Оба термина записаны на ногайском диалекте крымскотатарского языка, первый из которых «*сігма*» происходит от «*сігq*», что означает — разрез.

На наш взгляд, универсальным и корректным вариантом среди приведенных терминов является *эвджияр*, т. к. лишь его семантика наиболее точно передает характер рассматриваемого предмета (рис. 1). Наряду с предложенным выше кратким пояснением возможен расширенный вариант дефиниции: «*Эвджияр* (от крымтат. *эв* — дом, *джыймакъ* — собирать, складывать в значении украшать) — традиционное изделие крымскотатарской культуры для украшения жилища в виде вышитого / тканого панно с полихромной орнаментацией противоположных срезов и неорнаментированной серединой частью. Вышитые изделия выполнялись различными художественными приемами в техниках двусторонней счетной глади *татар ишлеме* и полупрозрачного шитья *эсаб ишлеме*, тканые — преимущественно в технике закладного ткачества».

² Ногаи — одна из трех субэтнических групп крымскотатарского народа, занимавших преимущественно степную часть полуострова, в настоящее время их потомки проживают большей частью в Турции, также в Румынии.



Рисунок 1. Интерьерные панно эвджияр:
(а) тканное (из фондов ГМВ); (б) вышитое (фондов РЭМ)

Анализ взглядов и идей авторов начала XXI в.

Среди современных авторов широко цитируются работы Л.И. Рославцевой, в первую очередь «Одежда крымских татар...», где в главе «Орнаментальные композиции» рассматривается методика «создания узоров». Автор пишет: «Очевидно <...> эти вышивки в Крыму создавались армянами (табл. XV — 1, 2)» [28, с. 65]. Далее делаются аналогичные выводы о заимствованиях от турков и греков. В следующей работе — каталоге «Узорное ткачество народов Крыма» из фондов *Государственного музея Востока* (далее — ГМВ) в круг аналогий крымскотатарских орнаментальных элементов включены узоры чувашей, башкир, казанских татар, армян и др. этносов. Прочитируем: «Явно заимствованным у армян является (крымскотатарский — *Авт.*) узор *налбанд-тезьясы* <...>. *Налбанд* в переводе с армянского — «кузнец», а *тезья*, уже в переводе с крымско-татарского — «наковальня» [20, с. 42]. При этом факт заимствования автор выводит от иранизма «налбанд» (обозначает подковывающего коней кузнеца), который присутствует в лексике иранского, армянского, крымскотатарского, боснийского и многих других народов.

Большая часть из 127 представленных в каталоге объектов (№ 1–95), записанных как «полотенце *иджияр*», поступили в ГМВ в 1946 г. со складов так называемых спецпереселенцев из крымскотатарских сел Ускут (наибольшее количество), Ай-Василь, Никита, Корбек, городов Ялта, Алушка, Симферополь. В 1944 г. их собрала и вывезла в Москву сотрудница столичного музея Г.Л. Чепелевская [18, с. 104; 20, с. 10]. Несмотря на изъятие изделий высокого художественного уровня исключительно из жилищ крымских татар (после преступной депортации народа 18–20.05.1944 г.), автор допускает варианты: «Греки?», «Армяне?», «Крымские татары?» (например, рис. 1 а), «Итальянцы?» и сомневается в атрибуции исследователя-очевидца П.Я. Чепуриной: «Скатерть *ортю-тырке*. г. Евпатория. Ткачиха Мумин Сейид Халиль» [20, с. 145].

Наряду с сомнениями в изготовлении объектов крымскими татарами, все имеющиеся на артефактах крестообразные и S-образные орнаментальные мотивы (№№ 30–32, 38–39, 52–56 и др.) автор трактует как изделия крымских христиан (Греки? Болгары? Армяне? Итальянцы?)

[20, с. 78–80, 86–87, 100–104]. Удивительно отрицание/незнание (?) автором древнейших символов-архетипов, издавна существующих в культурах многих народов мира.

Для более ясного представления о расположении орнаментального декора на текстильных изделиях рассмотрим отдельные параметры. В целом, как тканые (рис. 1 а), так и вышитые (рис. 1 б) интерьерные панно *эвджияр*, женские головные шали (рис. 2), мужские свадебные пояса (рис. 3) в подавляющем большинстве случаев были прямоугольной формы, с декором по направлению уточных нитей на коротких срезах.



Рисунок 2. Женская головная шаль (фрагмент) (из фондов ГМВ)

Размеры тканых интерьерных панно с орнаментальным бордюром варьируются в границах от 43 до 90 см. Среднее значение по ширине у тканых *эвджияр* составляет около 48, по длине — около 60, из которых орнаментированные части — около 17–21, т. е. у подавляющего большинства сохранившихся артефактов не орнаментированный (срединный) сегмент — это приблизительно 1/3 часть от общей длины.

Женские головные шали в сравнении с *эвджияр* были намного длинней и шире, их средние размеры: в длину ± 200 см, в ширину ± 60 см, орнаментированная часть ± 25 см.

Средние значения мужских свадебных поясов вне зависимости от способа изготовления (как узорно тканых, так и вышитых) составляют в длину ± 186 см, а высота орнаментальных композиций равна ширине пояса, а в отдельных случаях больше ее. При этом ширина тканых поясов была уже, чем у вышитых, соответственно ± 21 , ± 27 см.

Основными датирующими признаками традиционных текстильных предметов с орнаментальным декором является комплекс различных признаков: общая колористика, способ окрашивания, размеры, выбор определенных орнаментальных композиций и характерных мотивов, их размещение и конфигурация. Однако наиболее ярким признаком изготовления является окраска нитей, которые применялись для создания узорных композиций как в тканых, так и вышитых изделиях. Так, изделия с орнаментацией нежной расцветки, где применялись натуральные, природные красители, как правило, были изготовлены ранее и/или в середине XIX в. Во второй половине XIX в. в Крым были завезены дешевые анилиновые краски ярких,

«кричащих» цветов, применение которых не только ухудшило палитру орнаментального декора, но и привело к ее постепенной деградации.



Рисунок 3. Мужские свадебные пояса (фрагменты) (из фондов РЭМ)

Приблизительно до 1870–1880 гг. практически все виды декорированных изделий в плане орнаментики были на очень высоком уровне, в отличие от узорного оформления более позднего времени, о чем писал М.Я. Гинзбург в начале 1920-х: «Рисунок начинает терять стиль и линии, свою обычную выдержанность. Шаг за шагом наступает полоса полного упадка, характеризующаяся потерей плавности и мерности ритма, мелко и резко изломанной линией, нарочитым подражанием европейским образцам, варваризованным, подчас жестоко окарикатуренным» [12, с. 227]. Поэтому, прежде чем приступать к созданию декоративных орнаментальных изделий с намерением соответствовать национальным традициям, необходимо знать минимальный объем исторической информации, композиционные особенности и логику построения крымскотатарских орнаментов.

В связи с этим необходимо пересмотреть «семиологические» идеи художника, исследователя-практика М.Ю. Чурлу. Глубоко традиционные для национальной культуры символы кипариса, розы, тюльпана, миндаля и некоторые другие знаки «родового дерева» (sic) были интерпретированы художником в гендерно-эротическом контексте. Прочитываем основные положения авторской идеи: «<...> знаки членов семьи: женщина — роза с изображением вагины в середине; девушки — бадемы (с крымтат. миндаль — *Авт.*), мальчики, юноши — тюльпаны. <...>. Треугольник — знак земли в основании и пальметта — вершина вертикали. Пальметта — изображение цветка розы или розетки в профильном положении. <...>. Оно несет ассоциацию с фонтанирующим выбросом, производства многих лепестков из точки соприкосновения с кипарисом. <...>. Треугольник — знак земли, плод с изображением вагины в середине — женщина, кипарис — мужчина. В связке с плодом кипарис приобретает, как и в предыдущих случаях, фаллическое значение» [15, с. 56–61]. Перечисленные мотивы интерпретированы как «формула семьи», замысел «утверждения базовой программы жизни на земле — сохранения и продолжения человеческого рода». В качестве доказательства к текстильным изделиям с названными узорами были предъявлены методологически некорректные аналогии в виде орнаментированного надгробного камня малолетнего сына крымского хана середины XVIII в., японский сад камней и полотна западных художников XX в. — авангардиста П. Пикассо и символиста Г. Климта.

Возможно, на формирование подобных идей повлияли слова потомственной вышивальщицы З.А. Бекировой (1913–1999), которые она озвучила на курсах по возрождению традиционной вышивки (г. Симферополь, 27.08–23.09.1991). Много позже участница курсов Э.Д. Османова вспоминала, что З.А. Бекирова охарактеризовала только три мотива традиционной орнаментики: «гуль (с крымтат. — роза)», как женский знак; «бадем (миндаль)» — девичий, «лале (тюльпан)» — знак юноши/мужчины. Вопрос семантической корректности названных орнаментальных мотивов, высказанных З.А. Бекировой, которая с девятнадцати лет (с 1932 г.) до конца жизни прожила в Москве, вдали от родной культуры, остается открытым. По нашему предположению, содержание названных вышивальщицей мотивов (роза, миндаль, тюльпан) является скорее собственной интерпретацией З.А. Бекировой, оформившейся в период секулярной политики большевиков в Крыму (?) или позже в Москве (?), где она преподавала, занималась исследовательской работой. Несомненно, проблемы семантики могли/должны были быть актуальны для преподавателя ВУЗа и вышивальщицы, т.к. она всю жизнь занималась орнаментальными видами искусства (вышивка, ткачество, ковроткачество). Одновременно с этим, в СССР в 1970-х гг. сформировалась Московско-Тартуская школа Ю.М. Лотмана о знаковых системах. Семантические интерпретации З.А. Бекировой могут быть авторским конструктом в русле новой научной теории (?), поздним переосмыслением народной символики в условиях советской действительности, когда сакральное декларативно замещалось профанными представлениями. Сама мастерица, по свидетельству Э.Д. Османовой, об орнаментальных мотивах в физиологическом контексте никогда не высказывалась.

Необходимо отметить, что за несколько лет до популяризации данной идеи художник М.Ю. Чурлу опубликовал совершенно иное видение национальной орнаментики: «Ветки и кусты, наполненные множеством различных цветов и плодов, символизируют в татарском искусстве так же, как и в других мусульманских культурах, райский сад» [14, с. 31–32]. Верное заключение, несмотря на то что воплощением образа «райского сада», по мнению художника, является не символическая композиция Древа жизни, а *эгридал* (с крымтат. — изогнутая ветвь), также один из самых распространенных мотивов национального орнаментального искусства. Эта аберрация привела автора, а затем и его последователей, к жесткой фальсификации важнейшего символа крымскотатарской орнаментики.

Возникновению рассмотренной маргинальной идеи способствовали объективные причины: насильственное прерывание культурных традиций в результате изгнания с родины; подмена мировоззренческих установок; жесткий дефицит знаний; отсутствие специалистов и достоверной информации.

Анализ двух традиционных орнаментальных композиций

Собственно образ священного дерева с многообразием функций и графических воплощений присутствует в культуре большинства народов мира. В качестве модели окружающей реальности символ «Древа жизни», созданной под влиянием традиций и оцениваемый с этих позиций, принадлежит к универсальным знакам. Существуют разнообразные трактовки данного символа и, согласно одной из них, мифологема сакрального древа членится на три архетипа: дако-фракийский в виде ели или еловых ветвей; средиземноморский в виде сосуда с ручками и изображением цветка или другого растения; иранский в виде дерева с корнями и животными-хранителями [29, р. 54].

Доказательством универсальности рассматриваемого символа в широком семантическом поле (Древо жизни / Мировое древо / Родовое древо) является глубокая история и широкая география его распространения. Примером могут служить древние схематические изображения Древа жизни, которые до настоящего времени изготавливаются в различных регионах

Анатолии на коврах, килимах и молитвенных ковриках *намазлык* [30, p. 119–121]. Кроме художественного творчества тюрков, мотив Древа жизни присутствует в шумеро-аккадской, древнеегипетской, персидской, китайской, скандинавской, армянской, славянской и др. народных культурах.

Символ Древа жизни *Аят агачи / Hayat ağacı* (с крымтат. *аят / hayat* — жизнь, *агъач / ağaç* — дерево) в декоративно-прикладном искусстве крымских татар является наиболее репрезентативной орнаментальной композицией. На его значительную древность в национальной культуре указывает вторая часть словосочетания — *агъач*, которая здесь используется в устаревшем значении (древесина), тогда как в современном литературном языке «дерево» — *терек*. Менее распространенным вариантом названия орнамента является *Омюр агъачы / Ömür ağacı* с аналогичной этимологией [17, с. 352].

В крымскотатарском фольклоре есть прямые параллели с архетипом Древа жизни. Например, в ритуальной песне, которая исполнялась вокруг одинокого дерева: «*Эй, Янгъыз терек, джан терек! Эй, Янгъыз терек, буюк терек, Берекет берген Янгъыз терек, Сенинь кучюнъ пек буюк, Булутларны яйдыр (джайдыр), терек!*» (досл.: «Эй, одинокое дерево, душа дерево, эй, одинокое дерево, великое дерево, Дающее достаток, одинокое дерево, Сила твоя велика, разгони облака (тучи), дерево!») [31, с. 67].

Здесь уместно напомнить, что на сакральность рассматриваемого образа непосредственно указывают священный Коран (сура «аль-Бакара») и Библия (книга «Бытие»), когда первые люди были изгнаны из рая за съеденный плод с Древа познания вопреки велению Бога. Также важно в контексте исследования подчеркнуть, что в формировании крымскотатарского народа основная роль принадлежит исламу, а его базовым принципом является исключительное единобожие и понимание настоящего времени, как предыстории будущей вечной жизни. Исходя из этих постулатов, мусульманам необходимо успеть сделать все возможное, чтобы заслужить место в раю. Именно эти идеи воплощает национальное орнаментальное искусство [23]. Арабское обозначение рая — «джаннат» буквально переводится как «сад» (араб. *نَجَّة* — сады) и в исламской эсхатологии обозначает райский сад, в котором после Судного дня будут вечно пребывать праведники. Согласно хадисам исламского ученого ат-Тирмизи, в райском саду растут дерево «Туба» и множество других деревьев, стволы которых из золота, а венчает сады «Джаннат» огромное дерево «Сидрат аль-мунтаха», в переводе с арабского «Лотос крайнего предела» [32, с. 639–640].

Сведения Г. Радде, который в середине XIX в. два года путешествовал по Крыму, со всей очевидностью свидетельствуют именно о таком понимании символа: «Магометане (здесь крымские татары. — *Авт.*), имея самые фантастические представления о рае, главным условием его полагают дерево *тубу* (счастья), которое должно простираться свои ветви на жилище каждого праведника и должно быть обременено всевозможными плодами и птицами» [5, с. 388–391]. Аналогичный довод приводит Е.Ю. Спасская: «Некоторые узоры с пышной растительностью, называемые “рай”, конечно, изображают райские сады Аллаха и, может быть, иллюстрируют татарские молитвы (иллаги)» [7, с. 47]. Уточним, оба автора воспроизводят взгляды своих современников, с которыми они прямо (Радде в 1850-е гг.) и опосредованно (Спасская в начале XX в.) контактировали. В первом случае информация была конкретной, во-втором более общей, что может указывать на эволюцию понятий в изменившихся общественно-политических условиях. Однако пышные растительные мотивы в миропонимании народа продолжали оставаться символами «рая, райских садов».

В целом, орнаментика крымскотатарского декоративно-прикладного искусства представляет богатый арсенал многочисленных и разнообразных стилизованных мотивов, которые могут быть представлены в качестве самостоятельных элементов и/или композиций. Среди них элементы различных конфигураций (треугольники, ромбы, сердечки, шести-, семи-, восьми-

лучевые звёзды, месяц со звездой; деревья (кипарис, тополь, пальма и др.); цветы (розы, тюльпаны, лилии, ромашки, гиацинты, гвоздики, хризантемы, подснежники); листья разнообразных форм, в т. ч. водоросли; плоды (миндаль, гранат, груша, каштан, черешня, яблоко, айва, виноград, желудь, ананас?); овощи (гороховые стручки, острый перец, лук, тыква); предметы домашнего обихода (кувшины, вазы, вазоны, подсвечники, жаровни *мангал*, ножи, подносы?); птицы (петух, курица, павлин, орел); видовое разнообразие живой природы в виде рыб, крабов, улиток, сороконожек, бабочек; крупные и небольшие архитектурные объекты, среди которых условно культовые здания (*джамии / буюк джамии, дюрбе*), шатры, юрты, а также фонтаны; корабли (например, «Ноев ковчег» [7, с. 45]). Последние, в отличие от перечисленных мотивов, в большинстве случаев образуют сложные орнаментальные композиции.

Своеобразная графика символического мотива «кипарис» или «тополь», как смыслообразующего центра народных орнаментальных композиций, была и остается одной из характерных особенностей традиционного декоративно-прикладного искусства крымских татар. На это указывает и В. Гернгросс, что основным мотивом крымскотатарского орнамента является стилизованный кипарис или пирамидальный тополь [33, с. 22]. Слова А.М. Петровой (активной собирательницы крымскотатарских узоров начала прошлого века), что: «Орнамент татарский можно, как и всякий иной развивать до бесконечности, ища и находя для него новые и новые применения» [34] особенно верен для композиций с Древом жизни, украшавших текстильные изделия.

Наиболее высоким художественным уровнем и технологической культурой среди традиционного орнаментированного текстиля отличались компоненты мужского костюма, особенно свадебные пояса (рис. 3, табл. 2) и кисеты (рис. 5, табл. 1), которые также, как и остальную текстильную часть приданого, должна была собственноручно приготовить сама невеста (см. об этом сведения У. Гафаровой [35, с. 230]).

Иконография «классического» образа орнаментальной композиции с Древом жизни в текстильных изделиях легко вычлняется при анализе старинных вышивок. Основные характерные признаки композиции *Аят агачи* — это преимущественно симметричный и вертикальный рисунок, где главным элементом или смысловым центром является мотив условного кипариса / тополя. Среди других особенностей вышитых композиций: горизонтальное членение с символическими ветвями, часто отягощенных цветами и/или листьями, плодами; наличие основания в виде треугольника и навершия в виде пальметты (рис. 5, табл. 1). При этом следует знать, что условная пальметта не что иное, как цветок сакрального «лотоса», венчающего сакральное дерево, которое у крымских автохтонов называлось деревом счастья «тубу». Несмотря на то, что узорное ткачество ограничено в воспроизведении округлых элементов, наличие определенного комплекса признаков, таких как вертикальность, симметричность, треугольное основание и навершие, позволяют предположить в них также символическую графику *Аят агачи*.



Рисунок 6. Отворот рукава женского платья
(из фондов КМКИИ (Крымскотатарский музей культурно-исторического наследия))

Символ *Аят агачи* украшал элементы и аксессуары мужского и женского костюмов, различные предметы с обрядовой, эстетической и утилитарной функциями. В женском костюме им орнаментировали головные шали *марама* (рис. 2), нарукавные отвороты *элькъапакъ* (рис. 4), нагрудники *кокуслюк*, полочки жакетов *марка*, голенища сапожек *мест* и т. д. В мужском костюме этот символический мотив вышивался преимущественно на обрядовых предметах: свадебных поясах *учкъур* и свадебных кисетах *нишан/той кисеси* (рис. 5) [36]. Приведенные данные свидетельствует об универсальности, фундаментальности, позитивности, т. е. сакральном значении данного символа.



а б
Рисунок 5. Мужские свадебные кисеты
(из фондов РЭМ (Российский этнографический музей))

В арсенале традиционного орнаментального искусства, наряду с рассмотренной достаточно статичной композицией, также были широко распространены динамичные мотивы *эгридал* (крымтат. *эгри* — изогнутый, *дал* — ветка), *сулюк* (крымтат. — пиявка), *су/сув* (крымтат. — вода). Размещение последних на предметах женского гардероба и отсутствие в орнаментации мужских свадебных поясов, позволяет утверждать, что они были в определенном смысле олицетворением «феминности», символизируя идеи текучести, изменчивости, разнообразия.

Узорную композицию и/или мотив *эгридал* (рис. 1 б) отличает выраженная S-образная графика (в горизонтальной плоскости), также, как и мотив *сулюк* (рис. 6). Анализ множества текстильных изделий предметов XIX в., декорированных первым названным узором, дает полное право утверждать его происхождение от образа *сулюк* (рис. 6), доказательством чего служит аналогичный «осевой скелет». Отличие, кроме наименований, заключается преимущественно в размерах и наличии/отсутствии дополнительных элементов.







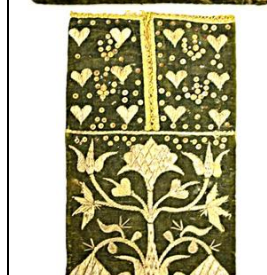



Рисунок 6. Деталь женского пояса (частная коллекция)

Рисунок с аналогичной S-образной графикой, но с дополнительными элементами (цветами, листьями, каплями, сердечками, веточками / веточками с листьями и цветами и/или плодами), трансформируется в композицию *эгридал*. Подтверждением гипотезы об эволюции элемента *эгридал* из элемента *сулюк* и его семантической связи с водной стихией является изображение локального (бахчисарайского?) мотива под названием *аждагъа йылан* (крымтат. — змея/дракон или змея-дракон), которое было зарисовано с оригинальной вышивки (рис. 7) [37, с. 86]. Его силуэт практически идентичен графике рассмотренных *сулюк* — *эгридал*, а отличие заключается только в вертикальном (естественном для «дракона») размещении на вышитой плоскости.

Таблица 1

Аксессуар традиционного крымскотатарского
мужского костюма — свадебный кисет нишан / той кисеси

Фото артефакта Вверху — фрагмент, снизу — лицевая часть экспоната				
				
Хранение и № в Гос-каталоге	Российский этнографический музей № 45625728	Российский этнографический музей № 45625675	Российский этнографический музей № 45625722	Российский этнографический музей № 45625704
Способ изготовления	Односторонняя счетная вышивка по предварит-му настилу метал-ми нитями <i>мыхлама</i>	Односторонняя счетная вышивка по предварит-му настилу метал-ми нитями <i>мыхлама</i>	Односторонняя счетная вышивка по предварит-му настилу метал-ми нитями <i>мыхлама</i>	Односторонняя счетная вышивка по предварит-му настилу метал-ми нитями <i>мыхлама</i>
Время изготовления	Конец XIX века	Конец XIX — начало XX века	Конец XIX — начало XX века	Конец XIX — начало XX века
Орнамент нижней лицевой части артефакта / основной мотив	Комп-я «Древо жизни» с крупным симм-м рисунком на синем бархате, в центре — мотив кипариса; в основании — треугольник; сверху — крупная пальметта. По гориз. — крупные розетки, сердечки; мелкие мотивы из розеток, трилистников	Комп-я «Древо жизни» с симм-м рисунком на бордовом бархате, в центре — мотив кипариса; в основании — треугольник; сверху — мотив «сердце». По гориз. расположены мотивы из миндаля, сердечек, розеток, трилистников	Комп-я «Древо жизни» с симм-м рисунком на т-зеленом бархате, в центре — «сухотельный» кипарис; в основании — мелкий треугольник; сверху — крупная пальметта. Уравновешенную композицию цветущие боковые ветви	Комп-я «Древо жизни» с симм-м рисунком на черном бархате, в центре — мотив кипариса в обрамлении из полукружий; в основании — треугольник; сверху — крупная пальметта. По гориз. — крупные розетки
Размеры (см)	Ширина — 19,2 Длина — ?	Ширина — 21,6 Длина — 27	Ширина — 16,8 Длина — ?	Ширина — 18,0 Длина — ?




Составлено автором



Рисунок 7. Фрагмент мотива с рис. Т. Тетеревой. Из фондов БИКАМЗ
(Бахчисарайский историко-культурный и археологический музей-заповедник)

Таблица 2

Аксессуар традиционного крымскотатарского мужского костюма — свадебный пояс учхур

Изображение артефакта			
Хранение и № в Госкаталоге	Российский этнографический музей № 45619691	Российский этнографический музей № 45626521	Российский этнографический музей № 45627326
Способ изготовления	Двухсторонняя счетная вышивка татар ишлеме	Двухсторонняя счетная вышивка татар ишлеме	Двухсторонняя счетная вышивка татар ишлеме
Время изготовления	XIX век	Конец XIX — начало XX века	Начало XX века
Композиция / основной мотив	Композ-я «Древо жизни» состоит из двух аналогичных раппортов, расположенных друг над другом. В центре — мотив кипариса с основанием в виде треугольника. С обеих сторон кипарис окружают аналогичные мотивы из цветущих ветвей	Композ-я «Древо жизни» состоит из кипариса с крупной розеткой сверху, вписанного в мотив «цветок граната (крымтат. нар чичеги)» с ветвями и крупными розетками	Основанием централ-й композ. «Древо жизни» в виде кипариса с тонкими цветущими ветвями является вазон; сверху — крупная розетка
Размеры (см)	Длина — 160 Ширина — 32	Длина — 190 Ширина — 29	Длина — 216 Ширина — 26,5

Составлено автором

Наряду с узнаваемыми по рисунку аналогами растительного, животного и предметного мира, графика отдельных мотивов сильно стилизована и нельзя с уверенностью утверждать, что какой-либо элемент орнаментальной композиции представляет непосредственно краба, улитку, водоросль и т. п., о которых писали первые исследователи [7, с. 21–48]. В большей степени это относится к вытканым орнаментальным композициям. К началу первых серьезных исследований крымскотатарской культуры в 1920–1930-е гг. многие ее пласты

были уже безвозвратно утеряны, в первую очередь, содержание символов. Скорее всего, зафиксированные в первой четверти XX в. названия орнаментов соответствовали реалиям своего времени, а не тем, которые были заложены много веков назад. Следовательно, нельзя исключать возможную перекодировку и/или профанацию исконных смыслов под влиянием глобальных трансформаций, что ставит под сомнение корректность понимания их природы. Однако другой альтернативы, кроме представленных обозначений нет, поэтому стараться понять природу заложенных идей необходимо. Например, по мнению отдельных турецких исследователей, в многообразии орнаментальных вариаций декорированного текстиля с высоким «деревом» (условный кипарис/тополь), графика которого тождественна единице, в действительности символически передавалась сущность Единого Бога, а распространенный мотив розы символизировал семь имен Аллаха, солнце, звезды [19, с. 94].

Заключение

Сравнительный, типологический и хронологический анализ украшенных разнообразным декором текстильных изделий крымских татар свидетельствует о глубоких исторических корнях культуры, декоративно-прикладного искусства народа в целом и орнаментального искусства в частности. Данный тезис подтверждается выводами авторов-очевидцев первой половины XX в. (М.Я. Гинзбург, Е.Ю. Спасская, П.Я. Чепурина и др.), исследованиями авторов начала XXI в. (И.А. Заатов, Н.М. Акчурина-Муфтиева и др.).

Национальную орнаментику с полным правом можно отнести к невербальной знаковой системе, которая на протяжении длительного периода эволюции выработала собственный почерк и характер. Она создала несколько ярких художественных образов, среди которых собственный вариант архетипа «Древо жизни» — *Аят агъачи* с кипарисом (тополем) в качестве основного структурного элемента, а также символические мотивы *эгридал* и *сулюк*. Изображение одного из главных мотивов национальной орнаментики — кипариса (тополя) свидетельствует о двух потоках культурной диффузии: средиземноморской (рис. 3 б) и иранской (рис. 2), а также о его многочисленных интерпретациях и реинтерпретациях. В последнем случае, в мотив «цветок граната» (табл. 1, артефакт № 45625704; табл. 2, артефакт № 45626521).

Необходимость повторного возвращения к проблеме маргинальной деструктивной идеи, которая рассматривалась нами в 2018 г. [23], вызвана поиском дополнительных доказательств для сообщества крымских ремесленников. Собственно орнаментальные традиции крымских татар рассмотрены достаточно кратко и только на примере наиболее знаковых символов народной культуры.

В результате комплексного изучения с привлечением этнографических и фольклорных материалов, оппонирования отдельным взглядам предшественников были предложены авторские интерпретации орнаментального мотива *Аят агъачи*, уточнены и предложены новые трактовки отдельных терминов и дефиниций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каган М.С. Морфология искусства / М.С. Каган. — Москва: Искусство, — 1972. — 440 с.
2. Стасов В.В. Русский народный орнамент (шитье, ткани, кружева) / В.В. Стасов // Собрание сочинений В.В. Стасова. 1847–1886 гг.: С прил. его портр. и снимка с поднес. ему адреса. Художественные статьи. — С.-Петербург: Типография М.М. Стасюлевича, 1894. — Т. 1. — С. 185–214.

3. Башкиров А.С. Крым: древние и средние века / А.С. Башкиров. — Симферополь: Крымгосиздат, 1929. — 24 с: ил.
4. Изидинова С.Р. Об искусстве орнаментальной тканья крымских татар / С.Р. Изидинова. — Севастополь: СО ЭКОСИ-Гидрофизика, 1995. — 40 с.
5. Радде Г. Крымские татары / Г. Радде // Крымские татары: хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре / ред.-сост. М.А. Араджиони, А.Г. Герцен. — Симферополь, 2005. — С. 370–414.
6. Спасская Е.Ю. Старо-крымские узоры / Е.Ю. Спасская // Известия общества обследования и изучения Азербайджана. — Баку, 1926. — № 3. — С. 181–184. — ил.
7. Спасская Е.Ю. Татарские вышивки Старо-Крымского района по материалам А.М. Петровой / Е.Ю. Спасская // Известия Восточного ф-та Азербайджанского гос. ун-та. Сер. Востоковедение. — Баку, 1926. — Т. 1. — С. 21–48.
8. Чепурина П.Я. Татарская вышивка / П.Я. Чепурина // Искусство. — М.–Л., 1935. — № 2. — С. 103–108. — URL: <https://iskusstvo-info.ru/issues/zhurnal-iskusstvo-2-35/> (дата обращения 13.04.2026).
9. Чепурина П.Я. Орнаментное шитье Крыма / П.Я. Чепурина; отв. ред. Б. Денике; ред. Д. Столярова. — М.–Л., 1938. — 64 с.
10. Чепурина П.Я. Орнаментное тканье крымских татар // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. Т. III (60-й)/ Под ред. секретаря о-ва Н.Л. Эрнста. — Симферополь, 1929. — С. 72–77.
11. Боданинский У. Собрание сочинений. Т. I: Научное наследие / У. Боданинский; Ин-т истории имени Ш. Марджани АН РТ, Крымский научный центр; ред. А.А. Непомнящий; сост. У.К. Мусаева; пер. с крымскотат.: Э.Э. Абибуллаева, Н.С. Сейдаметова; ред. крымскотат. текста: Н.С. Сейдаметова, Ш. Сейтумеров. — Казань; Симферополь: Институт истории имени Ш. Марджани АН РТ, 2019. — 272 с.: ил., фот. — (Наследие Крыма = Къырым мирасы).
12. Гинзбург М. Декоративное творчество / М. Гинзбург // Забвению не подлежит...: Из истории крымскотатарской государственности и Крыма / сост. Н. Ибадуллаев. — Казань: Татарское книжное изд-во, 1992. — С. 209–227.
13. Куртиев Р.И. Тюркские символы в традиционной культуре крымских татар / Р.И. Куртиев // Этнографический обзор. — 1999. — № 5. — С. 444–448.
14. Чурлу М.Ю. Символ рая / М.Ю. Чурлу // Пятые крымские искусствоведческие чтения: Материалы Республиканской научно-технической конференции. — Симферополь, 2000. — С. 31–32.
15. Чурлу М. Язык крымтатарского декоративного искусства / М. Чурлу // Qasevet. — 2008. — № 33. — С. 56–61.
16. Заатов И.А. Крымскотатарское декоративно-прикладное и изобразительное искусство (генезис, эволюция, современное состояние) = Qırımtatar manzaralı-ameliyü ve tasviriyü sanatı / И.А. Заатов. — Симферополь: Tarpan, 2003. — 336 с.: ил. — На крымтат. яз. на латин. гр. и на рус. яз.
17. Акчурина-Муфтиева Н.М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV — первой половины XX вв.: (Этапы развития, типология, стилистика, художественные особенности): монография / Н.М. Акчурина-Муфтиева; КИПУ, Ин-т искусствоведения, фольклористики и этнологии имени М. Рильского НАН Укр.; отв. за вып. Н.Р. Караманов. — Симферополь: ОАО "Симфероп. гор. тип." (СГТ), 2008. — 392 с.: ил., вкл. л. 32 (ил.).

18. Петренко Л.В. Этнографическая коллекция Ялтинского историко-литературного музея: комплектование, изучение, региональные особенности / Л.В. Петренко // Этнография Крыма XIX–XXI вв. и современные этнокультурные процессы: Материалы и исследования. — Вып. 3. — Симферополь: СГГ, 2012. — С. 103–106.
19. Başaran F.N. Kırim kültüründe maramalar [Марама в крымской культуре] / F.N. Basaran, N. Feriha Akpınarlı // Milli Folklor: International and quarterly journal of folklore. — 2012. — № 12. — Sayı 94. — S. 162–172. — (На тур. яз.).
20. Рославцева Л.И. Узорное ткачество народов Крыма в собрании Государственного музея Востока: Каталог коллекции / Л.И. Рославцева. — М.: Государственный музей Востока, 2012 — 184 с.
21. Рисунки Валентины Контрольской в собрании Бахчисарайского музея-заповедника: каталог / сост. С.Н. Абдураманова; фот. Р.Д. Алиев; ред. Э. Гюль. — Белгород: Константа, 2018. — 144 с.: цв. ил., рис.
22. Аблаева У.О. Традиционная крымскотатарская вышивка / У.О. Аблаева // Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии. Материалы международной научной конференции, Санкт-Петербург, 28–31 мая 2014: материалы XVII международной научной конференции, Санкт-Петербург: ФГБОУ ВПО "СПГУТД", 2014 г. — 571 с.
23. Аблаева У.О. Декорированный текстиль крымских татар. К проблеме семантики // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры; навук. рэд. А.І. Лакотка. — Мінск: Права і эканоміка, 2018. — Вып. 24. — С. 364–370.
24. Аблаева У.О. Тканые панно в культуре крымских татар // Наукосфера: Сетевое издание. Научный журнал. — 2022. — № 10(2). — С. 24–29. — URL: <https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-disk-public> (дата обращения 13.04.2026).
25. Аблаева, У.О. К проблеме бытования кисетов в культуре крымских татар / У.О. Аблаева // Костюмология. — 2024. — Т. 9. — № 1. — URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/21IVKL124.pdf> (дата обращения: 13.04.2026).
26. Бариева М.Р. Крымскотатарские декоративные полотенца в собрании ГБУРК «Крымский этнографический музей» / М.Р. Бариева // Этнография Крыма и сопредельных территорий: Материалы I этнографических чтений (г. Симферополь, 14–15 декабря 2023 г.): Материалы и исследования / Крымский этнографический музей. — Симферополь: ООО «Антиква», 2024. Вып. 1. — С. 15–21.
27. Magiru M. Dobrodgea: studiu etnografic [Добруджа: этнографическое исследование]. Vol. III, Turcii și Tătarii. — Constanta: Ex Ponto, 2009. — 203 s. — (На румын. яз.).
28. Рославцева Л.И. Одежда крымских татар конца XVIII — начала XX вв.: Историко-этнографическое исследование / Л.И. Рославцева; РАН, Ин-т этнологии и антропологии. — М.: Наука, 2000. — 104 с.: ил.
29. Petrescu P. Motive decorative celebre [Известные декоративные мотивы] / Petrescu P. — București: Editura Meridiane, 1972. — 147 p. — (На румын. яз.).
30. Kırzioğlu N.G. Altaylar'dan Tunaboynu'na Türk dünyasında ortak motifler:: halılar, benzeri dokumalar, giysiler, mimarî eserler ile değişik eşya ve paralarda [Общие мотивы тюркского мира от Алтая до Дуная] / N.G. Kırzioğlu. — Ankara: Türk Kültür ve Sanatları Ortak Yönetimi, 1995. — 200 s. — (На тур. яз.).

31. Сеферова Ф.А. Модель национального пространства в крымскотатарском фольклоре / Ф.А. Сеферова // Вопросы крымскотатарской филологии, истории и культуры / ГБОУ ВО РК Крымский инженерно-педагогический ун-т; гл. ред. И.А. Керимов. — Симферополь: РИО КИПУ, 2015. — Вып. 1. — С. 66–70.
32. Коран. Перевод смысла аятов и их краткое толкование / пер. Абу Адель. — Киев; Днепрпетровск: Т.К. Середняк, 2015. — 760 с.
33. Гернгросс В. Ханский дворец в Бахчисарае / В. Гернгросс. — Симферополь: ГАУ РК "Медиацентр имени И. Гаспринского", 2022. — 34 с.
34. Ковенева Г.Н. Коллекция рисунков образцов крымскотатарской вышивки А.М. Петровой / Г.Н. Ковенева // Блог исторического музея. — URL: <https://blog.mediashm.ru/?p=3025> (дата обращения 13.04.2026).
35. Каралезли Х. Старинный обычай татарского заручения и свадьбы в деревнях Дерекой, Ай-Василь, Аутка Ялтинского района / Х. Каралезли // Забвению не подлежит... (из истории крымскотатарской государственности и Крыма). — Казань: Татарское книжное изд-во, 1992. — С. 227–238.
36. Аблаева, У.О. К проблеме бытования кисетов в культуре крымских татар / У.О. Аблаева // Костюмология. — 2024. — Т. 9. — № 1. — URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/21IVKL124.pdf>.
37. Собрание работ Татьяны Тетеревой в фондах Бахчисарайского музея-заповедника: альбом-каталог / ред.-сост. С.Н. Абдураманова. — Симферополь: Мандарин, 2023. — 124 с.

Ablaeva Ulviye Osmanovna

Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov, Simferopol, Russia

E-mail: ulvicablaieva@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2710-5430>

Ornamental traditions of the Crimean Tatars (ethnocultural context)

Abstract. This article examines the symbolic language of traditional decorative and applied art of the Crimean Tatars within an ethnocultural context. The research is primarily based on textile objects. For the analysis, typical mid-late 19th-century items with ornamental decoration were selected, executed in distinctive techniques of national embroidery and patterned relief weaving. These include interior panels, women's head shawls, men's wedding belts, and individual costume elements, the diversity of which demonstrates the vivid originality of Crimean Tatar ornamental art. From the wide variety of ornamental designs, only the most common motifs are considered. These are two ornamental compositions with traditional iconography: the «Tree of Life (...)» and the «Curved Branch (...)», which accompany the text as illustrations.

The article analyzes the works of the most frequently cited authors of the first half of the 20th and the early 21st centuries, as well as their most significant theses and speculative ideas. For the first time in Crimean studies of similar scope, the author presents accurate characterizations of ornamented textile objects; proposes comprehensive definitions of key ethnic terms; and demonstrates the inconsistency of certain hypotheses.

As a result of the study, conclusions are drawn regarding the distinctive features of the decorative and applied and ornamental arts of the Crimean Tatar people. These are characterized by the use of unique techniques of double-sided counted embroidery (tatar ishleme, i.e., «Tatar work») and patterned relief weaving; the predominance of aesthetic function over utilitarian purpose; the long-term continuity of ornamental motifs; and the unique aesthetics of artistic imagery.

Keywords: Crimean Tatars; traditional ornament; ornamental composition; semiological analysis; Crimean Tatar embroidery; pattern; relief weaving