

## Границы религиозного в изобразительном искусстве шамаиля XIX–XXI вв.

Наталья В. Луговская

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, tartoon@ya.ru*

*Аннотация.* Большинство современных исследователей искусство шамаиля определяется в качестве «религиозного» или же «исламского» вида искусства. В работе предлагается проанализировать актуальность устоявшегося определения в отношении шамаиля для того, чтобы рассмотреть этот термин в более широких рамках, расширив его географические, культурные, религиозные и языковые границы. Подобный, более широкий подход к определению искусства шамаиля, отход от представления арабоязычного и/или арабографичного текста на шамаилях как текста исключительно религиозного характера; рассмотрение шамаиля из регионов за пределами устоявшихся границ (современной республики Татарстан) позволит в перспективе проследить эволюцию (или деградацию) искусства шамаиля, обратить более пристальное внимание на шамаиль в качестве исторического источника, поставить новые вопросы относительно функции шамаиля и их роли среди мусульман России и постсоветского пространства в прошлом и в настоящем. В работе предложены к рассмотрению ранее не публиковавшиеся образцы шамаиля: бухарцев из Тюменской области (музей села Ембаево), татар Беларуси (музей села Ивье Гродненской области), а также шамаиля крещеных татар – кряшенов, – опубликованных их автором в сети Интернет.

*Ключевые слова:* татарский шамаиль, шамаиль, кряшены, искусство мусульман России, арабская графика, религиозное искусство, Казань, каллиграфия

*Для цитирования:* Луговская Н.В. Границы религиозного в изобразительном искусстве шамаиля XIX–XXI вв. // Вестник РГГУ. Серия «Политология. История. Международные отношения». 2023. № 4. Ч. 3. С. 453–464. DOI: 10.28995/2073-6339-2023-4-453-464

## Boundaries of the religious in the fine art of shamail the 19<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries

Natalya V. Lugovskaya

*Russian State University for the Humanities,*

*Moscow, Russia, marmoon@ya.ru*

*Abstract.* Most of the today researchers define the art of shamail as “religious” or “Islamic” art. The paper proposes to analyze the relevance of the established definition in relation to shamail term in order to consider the term in a broader framework, extending its geographical, cultural, religious and linguistic boundaries. Such a broader approach to defining the art of shamail, a shift away from presenting the Arabic-language and/or Arabic-graphic text on shamails as a text of exclusively religious character; consideration of shamails from regions outside the established borders (of modern Republic of Tatarstan) – all that will eventually make it possible to trace the evolution or degradation of the art of shamail, to pay more attention to shamail as a historical source, to raise new questions about the functions of shamail and its role (in the past and in the present) of the art in society of Muslims in Russia and Post-Soviet spaces. The paper offers previously unpublished samples of shamails for consideration: the Bukharian one from the Tyumen region (museum of Embaevo village), Tatars of Belarus (museum of Iv’e village, Grodno region) as well as the shamails of baptized Tatars – kryashens – published by their author on the Internet.

*Keywords:* tatar shamail, shamail, kryashens, art of the Muslims of Russia, Arabic script, religious art, Kazan, calligraphy

*For citation:* Lugovskaya, N.V. (2023), “Boundaries of the religious in the fine art of shamail the 19<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Political Science. History. International Relations” Series*, no. 4, part 3, pp. 453–464, DOI: 10.28995/2073-6339-2023-4-453-464

### *Введение*

Среди визуального искусства мусульманских народов Российской империи одним из наиболее востребованных и, что парадоксально, наименее изученных, является шамайль. Получивший распространение в Казани в середине XIX в., практически отсутствующий в культурной жизни мусульман в постреволюционный период и вошедший в социальные практики (в гораздо более узких рамках) только в XXI в., этот вид искусства рассматривался преимущественно с искусствоведческой точки зрения. Во-первых, это связано с некоторым исследовательским текстоцентризмом:

традиционно визуальные источники в исторических исследованиях были второстепенными относительно письменных; играли роль вспомогательного, но не основного материала исследования. Во-вторых, частично это связано с тем, что сами мусульмане воспринимают искусство шамаиля как визуальное, а не текстовое. В статье будет предложено переосмыслить границы этого термина: что такое шамайль? Уместно ли его рассматривать в тех границах, которые были предложены предыдущими исследователями? Что вообще являются собой те границы, и нужно ли их расширять, или же просто нужно определиться с тем, что подразумевается под границами – это какие-то географические, культурные, исторические, религиозные рамки, или это просто воображаемые границы исследователей, которые они сами себе и очертили?

### *О термине и его значениях*

Искусство шамаиля описывается Р.М. Шамсутовым, крупнейшим исследователем этого вида искусства, как «станковая картина<sup>1</sup>, религиозный по содержанию священный знак, выраженный посредством как арабских букв, так и символических изображений». Но корректно ли использование определения «религиозный по содержанию»? Конечно, религиозная составляющая шамаиля прослеживается даже в том, как именно шамайль *прежде* называли в разных регионах страны: «бети»<sup>2</sup>, «йорт догасы»<sup>3</sup>, «аят», «ляуха»<sup>4</sup>, «накыш»<sup>5</sup>, «аят ал-Корси», «мугир»<sup>6</sup> и так далее: эти термины так или иначе связаны с исламом, непосредственно кораническими текстами и используемым арабским языком. Однако даже при беглом изучении каталогов классического шамаиля «Татарский шамайль. Конец XIX – начало XX в.» и «Татарский шамайль. Традиции и современность», изданные в 2013 и 2015 гг. соответственно, обнаруживается огромное количество шамаилей с текстами, не имеющими к религии никакого отношения или имеющими косвенно – текстов исторического, воспитательного, лирического

---

<sup>1</sup> Произведение самостоятельного характера, не имеющее прямого декоративного или утилитарного назначения.

<sup>2</sup> Дословный перевод с турецкого – «образ», «изображение». Так называли миниатюрно выполненный коранический текст-оберег.

<sup>3</sup> Домашняя молитва (*там.*).

<sup>4</sup> Доска, полотно (*араб.*).

<sup>5</sup> Резьба, орнамент (*там.*).

<sup>6</sup> Печать, печатка (*араб.*).

и даже оккультного содержания<sup>7</sup> [Бустанов 2022]. Более оправданным здесь кажется использование определения «настенное панно с каллиграфическими арабографичными надписями»<sup>8</sup> [Ахунов 2007]; концепция «арабоязычный текст – религиозный текст» не позволяет исследователям заниматься полноценным изучением целого ряда сюжетов, присутствующих на шамаилах.

Взросший интерес к искусству шамаила поставил перед исследователями ряд не решенных до сих пор проблем. В первую очередь, это роль шамаила в вопросах производства памяти и производства идентичности. Современные исследователи выделяют шамаилу роль чуть ли не искусства, образующего нацию: так, в одной из статей автор говорит, что «шамаили сыграли важную роль в истории развития письменности и графики у татарского народа» [Касимов 2016], «были важной частью религиозно-эстетического сознания мусульман» [Мустафин 2022], «являли собой сакральное и священное» [Шамсутов 2000]. Сложно сказать, с какой целью некоторые исследователи пытаются, при наличии в Поволжье богатого рукописного арабоязычного и арабографичного наследия [Сафиуллина 2003], утверждать о подобной роли шамаила, однако подобное представление, во-первых, создает совершенно ошибочное впечатление об уровне образования мусульман на тот период; во-вторых, вновь транслирует устоявшийся ошибочный образ о шамаиле как исключительно религиозном искусстве. Конечно, сейчас шамаиль является важной частью «представлений о себе» современных татар: проводятся многочисленные выставки, издаются каталоги, появляются целые мастерские, занимающиеся выпуском только шамаилей. Однако, несмотря на декларируемую нынешними исследователями популярность этого вида искусства среди мусульман Поволжья и Сибири, в татаро-башкирской литературе начала XX века столь важный, казалось бы, культурный пласт фактически игнорируется, ограничиваясь одним-единственным четверостишием со словом «шамаиль». Большинство сведений о шамаилах дошло до нашего времени благодаря работам в большинстве своем русскоязычных востоковедов и этнографов начала XX в. – Н.Ф. Катанова, Н.И. Воробьева, П.М. Дульского; к тридцатым годам это искусство практически полностью было вытеснено советскими рекламными и агитационными плакатами [Воробьев 1930].

---

<sup>7</sup> В каталоге они, конечно, не описываются в качестве оккультных, а вынесены в раздел «религиозных».

<sup>8</sup> Термин, в свою очередь, был предложен исследователем А.М. Ахуновым.

Проследив за эволюцией шамаиля от середины XIX в. до современности, можно заметить, что трансформация существовавшего прежде и существующего сейчас шамаиля следует за общей тенденцией преобразования исламского наследия в России. Если в дореволюционный период на тех же казанских шамаилях изображались панорамы городов: Стамбула, Дамаска, Мекки; символы, присущие суфийским орденам; назидания на арабском, стихотворения на персидском языке; в общем, весь пласт общемусульманского наследия; то сейчас эти сюжеты попросту исчезли. Нынешние шамаили, хотя и сохранили свою арабграфичность, потеряли то, что объединяло их предков с мусульманами Османской империи, утратили ту самую концепцию единой мусульманской нации с единой и понятной вне зависимости от границ проживания культурой. Исследователь Джеймс Мейер полагает [Meуer 2014], что мусульмане, которые постоянно перемещались между двумя империями – Российской и Османской – развивали новые модели самоидентификации; становление новых моделей идентичности приводило к размыванию границ между империями и созданию трансграничных сообществ; последующие исторические события, закончившиеся крахом двух империй, эти границы вновь образовали, и прежние общемусульманские сюжеты теперь стали частью чужого культурного кода и более не появляются на шамаилях.

Говоря о вопросах «производства идентичности», стоит заметить, что к слову «шамаиль» практически всегда добавляется прилагательное «татарский». Несомненно, наиболее яркий расцвет этот вид искусства на момент с конца XIX до начала XX в. пришелся на Казань; однако, даже отставив в сторону вопросы самоидентификации [Аллен 2008; Кемпер 2008; Хабутдинов 2013] местного населения, следует отметить, что у Дульского и Воробьева это просто «шамаили», у Катанова – «мусульманские литографированные таблицы». Шамаили распространились не просто за пределы Поволжья и тюркоязычного его населения, но и за пределы исключительно мусульманского искусства. Сейчас образцы шамаилей встречаются в Дагестане, Центральной Азии, Беларуси; языки шамаилей разнятся от тюркских до индоевропейских; термин «татарский» является столь же не отражающим сущность, как и предложенный в дореволюционный период термин «арабские таблицы». Таким образом, кажется более оправданным использование просто классического термина «шамаиль» без выделения принадлежности.

### *Три шамаила на границе определения*

Предложенные к рассмотрению в работе шамаили ранее не были опубликованы исследователями и в целом выбиваются из классического татарского современного нарратива, в котором границы шамаила являются географическими, практически совпадая с границами республики Татарстан, изредка расширяясь до Поволжья в целом. Несомненно, Казань как крупный центр, имеющий наибольшее влияние на умы мусульман того периода, обладающий крупнейшими печатными типографиями, была передовым центром выпуска шамаилей (попадающих в то же время, как любое выходящее из казенного учреждения издание, под пристальное внимание имперской цензуры). Однако подобный подход заставляет задуматься: не преуменьшаем ли мы значение не-казанских шамаилей и высказанных видений не-казанских мусульман, не имеющих доступа к крупным издательствам и типографиям? Таким образом, для освещения в работе были выбраны именно шамаили из других регионов. Первый из выбранных, несомненно, мог бы попасть под определение «татарский», но не под «шамаиль» в наличествующей сейчас интерпретации этого термина (хотя именно так его называют в том регионе, откуда он родом). Второй шамаиль, на котором изображены домашние животные, попадает под неприятие востоковедов-легалистов, рассказывающих, что шамаиль является строгим религиозным искусством, отрицающим изображения живых существ. Третий шамаиль с полной уверенностью можно назвать татарским, но татарским христианским – кряшенским новоделом.

Первый шамаиль является экспонатом Ембаевского сельского музея, расположенного в бухарском селе Ембаево (Тюменский район Тюменской области). Он представляет собой черно-белую фотографию человека – местного «святого», ахуна Юсуфа Сагитова на фоне Соборной мечети, построенной Нигматуллой-хаджи в деревне Манчалы; изображение датировано 1926 годом. В правом верхнем углу имеется надпись, выполненная на поволжском тюрки при помощи арабской графики, и гласящая:

تومان اويازي منجال قريه سنده الحاج نعمت الله قورامشايف جنابارى بنا ايتمش مسجد جامع نك رسمى

[Изображение соборной мечети, построенной господином хаджи Нигматуллой Курамшаевым в деревне Манчалы Тюменского уезда]. Здесь мы видим продолжение персидской традиции шамаилей; с персидского языка «шамаиль» переводится как «священная картина» или «портрет», и на ней изображали четвертого праведного халифа Али ибн Абу Талиба – иногда одного, а иногда с сыновьями – Хасаном и Хусейном. Принципиальным различием здесь является формат изображения: иранская традиция шамаила

не подразумевает никакого графического изображения, шамаиль – это словесное описание; присутствие изображений живых существ на шамаилях мусульман Поволжья можно объяснить модернизационными процессами; исламская идентичность влияла не только на религиозные и бытовые отношения мусульман; она приобщила их к модернизационным процессам, происходившим – или происходившим – на мусульманском Востоке; ключевым процессом здесь является эпоха конца XIX – начала XX в., чьим символом стал термин «ислах»<sup>9</sup>; она проявилась в ряде реформ: османский Танзимат, культурные реформы в арабском регионе, известные как «нахда»<sup>10</sup>, зарождение новых течений в богословии и мусульманском праве, преобразования суфийских братств и появление в Российской империи движения джадидизма<sup>11</sup> [DeWeese, Eden, Sartori 2016] – реформаторского движения.

Второй шамаиль – из музейной коллекции Ивьевского музея национальных культур, расположенного в Гродненской области Белоруссии, его автором является Шуцкий Михаил (Хамаил) Борисович, чьи шамаили встречаются во многих домах ивьевских татар. Шамаиль, выполненный при помощи красок, являет собой изображение двухэтажной мечети с минаретом на крыше в окружении деревьев и забора; справа от минарета идет арабская надпись<sup>12</sup> «*بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ*»; с левой стороны – шахада «*لا اله الا الله محمد رسول الله*», аналогично выполненная с погрешностью: в обоих случаях вместо<sup>13</sup> «*الله*» написано<sup>14</sup> «*الله*». В левом и правом верхних углах идут восклицания «*يا الله*» и «*يا محمد*» – «о Аллахах» и «о Мухаммад» соответственно. В нижних углах изображены животные: с левой стороны – бык, с правой стороны – баран.

То, что на этом шамаиле, как и на многих кустарных шамаилях из Поволжья, встречаются погрешности в написании букв, использовании диакритических знаков и некоторых лексем говорит о том, что авторы шамаилей не владели арабским языком, а лишь копировали сакральные для них тексты. В работе Р.М. Шамсутова, крупнейшего исследователя шамаилей говорится о том, что «шамаиль предполагал собой обязательное, прочтение» [Шам-

<sup>9</sup> Араб. *اصلاح* – реформа, исправление.

<sup>10</sup> *نهضة* – возрождение (араб.).

<sup>11</sup> При этом, конечно, не идет речь о том, что джадиды были «борцами против отсталости», а их оппоненты – кадимиты – закоренелыми противниками любых реформ.

<sup>12</sup> В первом слове ошибочно присутствует артикль.

<sup>13</sup> Араб. "Allah" – «Бог».

<sup>14</sup> Араб. "li-Llah" – «для Бога», «Богу», «к Богу».

сутов 2000]. Но допустимо ли было коверкание символов веры и сакральных текстов при условии того, что шамаили действительно читались – или же шамаили воспринимались зрителем как образ? Логично предположить, что большую роль играет само наличие некоей хорошо узнаваемой каллиграфической надписи; в целом искусство нанесения на предметы – украшения, посуду, записки – каллиграфических арабских надписей встречается в Поволжье еще с VIII в. Аналогичным образом и сейчас, в современных шамаилах, повсеместно распространенных на территории Поволжья, изображаются самые известные тексты: 255 аят из 2-й суры, более известный как «Тронный стих», первая сура «аль-Фатиха», шахада и так далее; если в начале XX в. арабографичные тексты еще могли быть прочитаны, поскольку тюркские языки использовали арабскую графику, то в XXI в. ни один из тюркских языков мусульман постсоветского пространства не сохранил арабскую графику; тем не менее тексты воспроизводятся, поскольку сакральным является не сам текст, но наличие арабской каллиграфии.

Третий шамаиль – феномен культурного обмена, происходящего между мусульманами и кряшенами. Вероятно, появление кряшенского шамаила (XXI век) связано с новым витком развития популярности шамаила татарского, которое пришлось на тот же период. Кроме того, в целом для кряшен не было характерно подобное прикладное искусство – его попросту не существовало. Дома татар-христиан украшались, помимо икон, как и у мусульман: полотенцами, зеркалами, настенными часами, но не изображениями.

Автором всех имеющихся на настоящий момент кряшенских шамаилей является известная кряшенская активистка Динара Бухарова. Рассматриваемый шамаиль представляет собой изображение Успенского собора Московского Кремля, художник старался передать цвета здания-прототипа. На заднем фоне виднеются кремлевские «Патриаршие палаты». По краям шамаила изображены лозы и цветы красного, желтого, синего и цветов на желтом фоне. Текст помещается наверху; почерк мелкий, стилизованный под арабскую графику. Оба текста на татарском языке; они разделены между собой большим пустым местом. Примечательно, что в качестве слова «Бог» христианами продолжает использоваться арабское «Аллах», обычно ассоциируемое с исламом (традиция, введенная Н.И. Ильминским – русским востоковедом, создателем кириллического алфавита кряшенов, переводчика Библии и молитв на татарский язык).

Текст 1<sup>15</sup>:

Әй, күктәге Атабыз!  
Данлы булып торсын исемен Синең,  
килсен патшалыгың Синең,  
жирдә дә күктәгечә булсын иркең Синең.  
Бүген көнлек икмәгебезне бир безгә.  
Бурычларыбызны кичер, без дә безгә бурычлы  
булганнарга кичергән күк.  
Безне алданырга ирек жибәрмә.  
Яманнан коткар безне.  
Аминь!

Текст 2<sup>16</sup>:

Алланы тудырган кыз  
сөен дәүләтгә бар Мария ходай  
синен белән безнең жаннарга  
коткаругыны тудыргач,  
Син данны булган хатынар  
арасыннан синнән туганда данлаулы.

Современная интерпретация кряшенского шамаиля явственно показывает, что этот вид искусства хотя и использует христианскую тематику, при этом испытал арабографичное влияние, которое невозможно игнорировать, поскольку арабская графика является, как ранее было предположено, главной частью шамаиля. Это влияние прослеживается в стилизации русской графики под арабскую: изменение почерка, характерный наклон, добавление диакритики. Кряшенский шамаиль выводит свое происхождение от шамаиля, но не выделяет себя в отдельный вид искусства: для представителей кряшен шамаиль – общетатарское наследие.

### *Заключение*

Даже представленный в работе краткий обзор трех разных шамаилей показывает, что, несмотря на беспрестанно возрастающую популярность этого вида искусства, большинство исследователей исследуют не искусство шамаиля, но представление о том, каким

---

<sup>15</sup> Молитва «Отче наш» на татарском языке.

<sup>16</sup> Песнь Пресвятой Богородицы на татарском языке.

должно было бы быть рафинированное исламское искусство, придуманное при нациестроительстве как один из атрибутов национальной культуры. Предложенное в работе размывание границ того, *что есть шамаиль*, с отходом от декларируемой исключительно религиозной окраски, навязывания этому виду искусства какой-либо принадлежности и так далее сделано с одной целью – с попыткой отойти от этой устаревшей, на взгляд автора, идеи навязать шамаилу роль «нациообразующего искусства»; освобождений от (само)ориенталистского нарратива, который отказывает мусульманам в том, что они могут мыслить «не по-исламски»: изображать живых существ, писать тексты не религиозного характера; а если писать религиозные, то не считать себя обязанными их читать – или даже уметь читать; вешать шамаилы не потому, что они являются собой некий сакральный знак, а потому, что хотелось украсить дом (и к тридцатым годам двадцатого века шамаилы были заменены рекламными плакатами и портретами с лицами вождей). И только с расширением границ термина, с иным подходом не только к тому, что – но и *как* написано и *как* изображено – можно ожидать дальнейшего развития в изучении этого так хорошо, но в то же время так плохо исследованного шамаиля.

### *Литература*

---

- Ален 2008 – *Франк А.* Исламская историография и болгарская идентичность татар и башкир в России. Казань: Российский исламский ун-т, 2008. 267 с.
- Ахунов 2007 – *Ахунов А.М.* Татарские легенды о Зу-л-Карнайне // Ученые записки Казанского университета. Серия «Гуманитарные науки». 2007. № 4 (149). С. 122–128.
- Бустанов 2022 – *Бустанов А.К.* О перспективах оккультного поворота в российском исламоведении // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2022. № 2 (40). С. 218–258.
- Воробьев 1930 – *Воробьев Н.И.* Материальная культура казанских татар (опыт этнографического исследования). Казань: Изд. Дома татарской культуры и академического центра ТНКИ, 1930. 480 с.
- Касимов 2016 – *Касимов Р.Н.* Шамаиль – татарская мусульманская икона? // Историко-культурное наследие славянских народов Камско-Волжского региона. 2016. Т. 2. С. 37–41.
- Мустафин 2022 – *Мустафин И.Х.* Исламское искусство: возрождение и сохранение традиций шамаиля // Ученые записки музея-заповедника «Томская писаница». 2022. Вып. 15. С. 72–83.
- Сафиуллина 2003 – *Сафиуллина Р.Р.* Арабская книга в духовной культуре татарского народа. Казань: Алма-Лит, 2003. 211 с.

- Хабутдинов 2013 – *Хабутдинов А.Ю.* Институты российского мусульманского сообщества в Волго-Уральском регионе. М.: Изд. дом Марджани, 2013. 337 с.
- Шамсутов 2000 – *Шамсутов Р.И.* Искусство татарского шамаиля: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 237 с.
- DeWeese, Eden, Sartori 2016 – *DeWeese D., Eden J., Sartori P.* Beyond Modernism. Rethinking Islam in Russia, Central Asia, and Western China (19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries) // *Journal of the Economic and Social History of the Orient*. 2016. No. 59/1-2. P. 1–36.
- Kemper 2008 – *Кемпер М.* Суфии и ученые в Татарстане и Башкортостане (1789–1889): исламский дискурс под русским господством. Казань: Российский исламский ун-т, 2008. 656 с.
- Meyer 2014 – *Meyer J.H.* Turks across empires. Marketing Muslim identity in the Russian-Ottoman borderlands, 1856–1914. L.: Oxford University Press, 2014. 211 p.

## References

---

- Allen, F. (2008), *Islamskaya istoriografiya i bulgarskaya identichnost' tatar i bashkir v Rossii* [Islamic historiography and “Bulghar” identity among the Tatars and Bashkirs of Russia], *Rossiiskii Islamskii Universitet, Kazan, Russia*.
- Akhunov, A.M. (2007), “Tatar legends about Dhu al-Qarnayn”, *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya “Gumanitarnye nauki”*, vol. 149, no. 4, pp. 122–128.
- Bustanov, A.K. (2022), “On prospects for the Occult turn in Russian Islamic studies”, *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom*, vol. 40, no. 2, pp. 218–258.
- DeWeese, D., Eden, J. and Sartori, P. (2016), “Beyond Modernism. Rethinking Islam in Russia, Central Asia, and Western China (19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries)”, *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, vol. 59, no. 1–2, pp. 1–36.
- Kasimov, R.N. (2016), “Is shamail a kind of Tatar Muslim icon?”, *Istoriko-kul'turnoe nasledie slavyanskikh narodov Kamsko-Volzhskego regiona*, vol. 2, pp. 37–41.
- Kemper, M. (2008), *Sufii i uchenye v Tatarstane i Bashkortostane (1789–1889): islamskii diskurs pod russkim gosподством* [Sufis and scholars in Tatarstan and Bashkortostan (1789–1889). Islamic discourse under Russian Empire], *Rossiiskii Islamskii Universitet, Kazan, Russia*.
- Khabutdinov, A.Yu. (2013), *Instituty rossiiskogo musul'manskogo soobshchestva v Volgo-Ural'skom regione* [Institutes of the Russian Muslim's society in the Volga-Ural region], *Izdatel'skii dom Mardzhani, Moscow, Russia*.
- Meyer, J.H. (2014), *Turks across empires. Marketing Muslim identity in the Russian-Ottoman borderlands, 1856–1914*, Oxford University Press, London, UK.
- Mustafin, I.Kh. (2022), “Islamic Art. Resurrection and saving traditions of the shamail”, *Uchenye zapiski muzeya-zapovednika “Tomskaya pisanitsa”*, iss. 15, pp. 72–83.
- Safullina, R.R. (2003), *Arabskaya kniga v dukhovnoi kul'ture tatarskogo naroda* [Arabic book in intellectual culture of the Tatar people], *Alma-Lit, Kazan, Russia*.

- Shamsutov, R.I. (2000), *Iskusstvo tatarskogo shamailya* [The Art of Tatar Shamail], Ph.D. Thesis (Art Studies), Rossiiskii islamskii universitet, Moscow, Russia.
- Vorobiev, N.I. (1930), *Material'naya kul'tura kazanskikh tatar (opyt etnograficheskogo issledovaniya)* [Material culture of Kazan Tatars. Ethnographic experience], Izdanie Doma tatarskoi kul'tury i akademicheskogo tsentra TNKP, Kazan, USSR.

### *Информация об авторе*

*Наталья В. Луговская*, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; marmoon@ya.ru

### *Information about the author*

*Natalya V. Lugovskaya*, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; marmoon@ya.ru