

Genesis: исторические исследования

Правильная ссылка на статью:

Ислямова В.А. Международная выставка в Париже 1925 года и крымские экспонаты: к вопросу подготовки традиционного костюма крымских татар и ремесленных изделий, связанных с его производством // Genesis: исторические исследования. 2025. № 5. DOI: 10.25136/2409-868X.2025.5.74459 EDN: AXVWJL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74459

Международная выставка в Париже 1925 года и крымские экспонаты: к вопросу подготовки традиционного костюма крымских татар и ремесленных изделий, связанных с его производством

Ислямова Виктория Александровна

ORCID: 0000-0002-5371-8863

кандидат исторических наук

старший преподаватель; кафедра истории; Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова

295044, Россия, респ. Крым, г. Симферополь, ул. Залесская, д. 80, кв. 32

✉ victorianage89@gmail.com



[Статья из рубрики "Исторические факты, события, феномены"](#)

DOI:

10.25136/2409-868X.2025.5.74459

EDN:

AXVWJL

Дата направления статьи в редакцию:

12-05-2025

Дата публикации:

19-05-2025

Аннотация: Предметом исследования выступили этапы и особенности подготовки крымскотатарских экспонатов, связанных с традиционным костюмом, которые экспонировались на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже в 1925 году. В первую очередь были рассмотрены традиционные мужские и женские костюмы крымских татар, различные аксессуары и отдельные элементы. Эти ценные предметы готовились в Крыму для экспонирования лишь в течение нескольких месяцев, однако, они были выполнены крымскотатарскими

ремесленниками на высоком технологическом уровне и с соблюдением всех требований всемирной выставки 1925 г., сохранили преемственность вековых традиций и включили в себя новации советского быта. Благодаря чему часть лучших экспонатов из класса "текстиль" получила бронзовую медаль. В основу статьи были положены общенаучные принципы обобщения, историзма, объективности. Благодаря специальным методам познания (исторической реконструкции, сравнительно-историческому, историко-генетическому и ретроспективному методам) в процессе сравнения письменных источников (советской периодической печати, программы подготовки, дневника организатора и каталогов выставки) были выявлены этапы сбора, подготовки, показа деталей крымскотатарского костюма. Новизна исследования заключается в том, что была предпринята попытка сформировать целостное представление об организаторах крымского отдела, о ведущей роли У. Боданинского, были названы имена крымскотатарских ремесленников, которые создавали эти изделия, была рассмотрена проблема наград экспонентов. На основе изученного материала сделаны выводы о том, что Международная выставка в Париже в 1925 году являлась одним из важнейших событий в культурной жизни крымских татар, т.к. традиционный костюм и детали его производства увидели миллионы посетителей, был продемонстрирован высокий уровень ремесленного мастерства, широкий ассортимент изделий, расположенных в различных отделах выставки. Показан вклад и ответственное отношение У. Боданинского к организации мероприятия, который благодаря сотрудникам крымских музеев и крымскотатарским ремесленникам смог собрать коллекцию экспонатов. В ходе исследования было выявлено и решено ряд проблем: о том, что У. Боданинскому было отказано в визе; изучена смета расходов; представлены имена части ремесленников; сделана попытка систематизации по наградам экспонентов и выявлены номинации, перечень экспонатов, получивших от международного жюри бронзовую медаль.

Ключевые слова:

Париж, крымские татары, кустарное производство, У. Боданинский, Всемирная выставка, КрАССР, традиционный костюм, награды, СССР, бронзовая медаль

Первая четверть XX столетия характеризовалась поиском новых художественных форм, соответствующих вызовам и запросам современности. За этот период произошли важные события в мире: Русско-Японская война, Первая мировая война, Балканские войны, война за независимость в Турции, революции в России, Германии, Австро-Венгрии, Китае или, завершившиеся падением и распадом империй, возникновением и признанием новых государств (Югославия, Чехословакия, Польша, Турция, Австрия, Венгрия, Финляндия, Эстония, Латвия, Литва и др., формированием нового мирового порядка и становлением Версальско-Вашингтонской системы международных отношений, сложившихся под влиянием стран-победительниц в Первой мировой войне, как в Европе, так и в Азиатско-Тихоокеанском регионе; также были совершены колоссальные прорывы в науке, технике, индустрии и искусстве, изменился уклад и темп жизни в послевоенной Европе. В связи с чем продемонстрировать всему мировому сообществу свои идеи, накопленные за четверть века, стало для многих стран возможным именно на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже в 1925 году, которая стала одним из масштабных мероприятий Евразии, где было представлено более двух десятков стран (Великобритания, Испания, Франция, Бельгия, Австрия, Люксембург, Швейцария, Чехословакия, Югославия, Греция, Италия, Монако, Дания, Нидерланды, Польша, СССР, Финляндия, Швеция, Турция, Китай и Япония). Не

принимали участия Германия (исключалось в связи с общеевропейскими антигерманскими настроениями, с запоздалым приходом приглашения и невозможностью германских творческих объединений своевременно и качественно подготовить свой павильон) и США (отказались от участия, ссылаясь на недостаток опыта в проведении подобного мероприятия и развития декоративно-прикладного искусства, хотя ранее в стране проводились подобные мероприятия). Международные выставки активно проводились с середины XIX в. (Лондон (1851), Нью-Йорк (1853/1854), Вена (1873), Филадельфия (1876), Мельбурн (1880/1881), Антверпен (1885), Прага (1891), Чикаго (1893), Буффало (1901), Глазго (1901), Турине (1902), Сан-Франциско (1915), ряд выставок в Венеции. В самом Париже всемирные выставки стали привычным делом и проходили довольно часто (1855, 1867, 1878, 1889, 1900 гг.).

Исследуемая в данной статье Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств, которая снова проходила в Париже с апреля по октябрь 1925 г., она стала знаковым и инновационным событием в мире искусства и промышленности уже первой четверти XX в. Важная роль этой выставки была высоко оценена как очевидцами данного события, так и более поздними современными исследователями. В процессе изучения были использованы нарративные источники, характеризующие различные особенности процесса подготовки и проведения выставки в Париже. Наиболее ценными материалами в работе являются дневник У. А. Боданинского, Программа подготовки крымского отдела и каталоги выставки, детально раскрывающие список участников мероприятия, смету и перечень представленных экспонатов. Существенным дополнением выступили статьи в периодической печати, в первую очередь, заметки из газеты «Красный Крым» и специализированных журналов Наркомпроса «Советское искусство», Бюллетени ГАХН и др. [3–5; 12; 13; 15–17; 19; 21; 26–30; 32; 33].

Важные материалы публикаций содержатся в работах таких авторов, как И. Н. Агишевой [11], А. В. Голубева и В. А. Неvejeина [7], А. Е. Иоффе [10], Д. В. Манукяна [14], А. С. Соколова [23], Е. В. Сысоевой [25], М. Кожановой [31], которые исследовали международное политическое положение европейских стран и СССР в 1920-х гг., рассматривали общие особенности проведения этого масштабного мероприятия во Франции, планировку выставки и расположение павильонов. Вопросы, касающиеся проведения Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств и участие в ней крымскотатарских экспонатов, затрагивали такие современные авторы, как О.А. Желтухина [8], У.К. Мусаева [18], В. П. Власов и В. А. Бухтоярова [6].

Исходя из изученных научных трудов мы пришли к выводу, что некоторые аспекты подготовительного этапа и экспонирования крымских предметов на выставке еще недостаточно изучены или являются дискуссионными, поэтому целью данной статьи выступил вопрос об изучении этапов подготовки и экспонировании крымскотатарских изделий, характеризующих традиционный костюм и элементы его ремесленного производства, которые на знаменитом международном смотре стали визитной карточкой крымского отдела.

Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств в Париже имела огромное значение для самой страны-организатора, ведь Франция на рубеже XIX–XX вв. уступила статус мирового лидера в области промышленного дизайна Германии, поэтому всеми силами пыталась вернуть свои утерянные позиции, активизировав национального производителя и способствуя налаживанию зарубежных контактов со многими странами, в том числе и со вновь созданными. Благодаря чему

французское правительство во главе с Э. Эррио 28 октября 1924 г. установило дипломатические отношения с СССР, а уже 1 ноября 1924 г. Советский Союз получил официальное приглашение на участие в Международной выставке в Париже, подтвердил свое согласие и начал активную подготовку к мероприятию [14, с. 44]. Следует сказать, что председатель Художественного совета Комитета Отдела СССР на Парижской выставке О. Каменева вспоминала: «<...> сейчас же для всех стало очевидным, что сама жизнь самым актуальным образом упирается в СССР и что требует знать его таковым, каков он есть. Это и принудило все правительства дать нам место на Международной выставке» [24, с. 3]. Нужно уточнить, что до начала выставки Советская Россия и позже СССР пережили ряд потрясений (революции, гражданская война, победа и окончательный приход к власти большевиков (в Крыму большевики утвердились в ноябре 1920 г.), военный коммунизм (1918–1921), голод 1921–1922 гг. и восстания в разных уголках страны. Но время шло, ситуация понемногу стабилизировалась и менялась. Причем, теперь перспективы мировой революции представлялись для большевиков все более отдаленными и они постепенно приходили к осознанию необходимости налаживания и восстановления контактов с Западом и другими регионами мира. В 1923 г. изменилась ориентация советской культурной дипломатии, где главным объектом ее стала интеллектуально-художественная элита, составляющая часть европейского истеблишмента. Благодаря чему в первой половине 1920-х гг. было подписано несколько торговых соглашений с западными странами, затем началась «полоса признаний» СССР и расширялись контакты в культурной сфере [7, с. 70, 71, 76]. Здесь можно согласиться с точкой зрения А.Е. Иоффе, который считал, что основными направлениями культурной дипломатии СССР в 1920-е гг. являлись: получение доступа к использованию достижений передовых стран в области науки и техники, ненавязчивая передача опыта строительства социализма рабочему классу и интеллигенции капиталистических стран, распространение информации о социалистическом строительстве (в том числе культурном) в СССР [10, с. 70].

Таким образом, в 1920-е гг. советский режим нуждался в признании за рубежом, и развитие международных связей рассматривалось руководителями как одно из действенных средств улучшения имиджа СССР на мировой арене. Выставки международного уровня, какой была Всемирная выставка в Париже 1925 г., должны были стать в данном случае орудием борьбы за районы «культурного воздействия» как за Восток, так и за страны Европы. Как отмечалось в статье С. Богомазова за 1928 г., опубликованной в журнале «Советское искусство»: «Почин был положен организацией в Париже летом 1925 года «Выставки декоративных искусств», на которой советские экспонаты заняли выдающееся место в числе экспонатов, представленных всеми народами. В последующие годы выставочная работа развернулась, приобретя огромный количественный и территориальный диапазон. Она стала одним из наиболее актуальных методов нашего культурного общения с заграницей, охватив не только изо, но и другие искусства. Демонстрация за границей произведений советского художественного творчества имеет огромное агитационно-культурное значение. Выставки показывают вещи и убеждают вещами. Много значит – вместо слов, статей и диаграмм дать возможность иностранцу потрогать руками реальный, осязаемый экспонат. Язык вещей оказывается чрезвычайно вразумительным языком. Этим и объясняется тот исключительный успех, то массовое внимание, которое привлекают к себе наши выставки за границей» [4, с. 72].

Место проведения Международной выставки 1925 г. в Париже обсуждалось активно и довольно долго (наиболее популярными вариантами были Венсенн, Иль-де-Пито и даже

Версаль). Однако окончательный выбор организаторов остановился на Париже как самом передовом городе в искусстве дизайна и моды в целом, где были высокий уровень развития инфраструктуры и благоустройства, своеобразная красота и величие города в сочетании с гармоничной архитектурой и возможностью использования площади Гран Пале, что окончательно убедило организаторов выставки в правильности своего выбора [\[6, с. 351; 33\]](#).

Главным архитектором данной выставки был Шарль Плюме, а его помощником Луи Бонье. По задумке организаторов генеральный план выставки определялся как симметричная конфигурация с системой перекрестков: Центральный вход – ворота Пор-де-Онер – располагался рядом с Гран Пале (Большим дворцом), открывая перспективу на мост Александра III и далее вниз к Дому Инвалидов. Интерьер Гран Пале был распланирован под разные типы экспозиции (нижний и верхний уровни делились на две части, где одна предназначалась для Франции, а другая – для зарубежных экспонатов). Вторую ось крестообразной планировки обозначила р. Сена, павильоны зарубежных стран разместились на ее правом берегу. О масштабах этого события свидетельствует тот факт, что на церемонии открытия выставки 28 апреля 1925 г. присутствовало 4000 гостей, среднее количество посетителей за весь период также определялось десятками тысяч ежедневно. Днем павильоны крупнейших производителей, магазины, бутики привлекали своими экспонатами посетителей, а ночью монументальные ворота, мосты и фонтаны, а также Эйфелева башня торжественно светились неоновым светом, который выступал ярким признаком становления нового художественного стиля ар-деко [\[6, с. 351; 25, с. 140\]](#).

Особенностью организации мероприятия стало строгое разделение выставочных павильонов по странам и определенным категориям разнообразных экспонатов, представленных в 37 категориях (в 17-ти из них принимали участие экспонаты от СССР), здесь каждая страна-участница стремилась продемонстрировать достижения своих художников, мастеров и кустарей в области декоративно-прикладного искусства и новых современных технологий.

Как отмечал Н. Бартрам: «Выступление Советской России на этом крупнейшем международном смотре художественно-промышленных достижений европейских стран будет безусловно иметь выдающееся значение, как демонстрация культурных ценностей, созданных у нас. После длительного перерыва появятся в Париже произведения нашей художественной промышленности, кустарной и индустриальной, образцы народного творчества и художественно-производственные работы наших предприятий. С другой стороны, наше участие на парижской выставке имеет не только большое политическое значение, но и немаловажное хозяйственное значение, так как художественно-промышленные изделия, являющиеся видным предметом нашего экспорта, впервые после признания Францией СССР, в большом масштабе будут демонстрироваться в Париже, что открывает широкие возможности в смысле ознакомления нового обширного круга покупателей и завоевания новых рынков сбыта» [\[3, с. 95\]](#).

«Основным организатором советской экспозиции в Париже являлась Государственная Академия художественных наук Наркомпроса РСФСР (далее – ГАХН). Главным комиссаром (руководителем) Отдела СССР был назначен президент ГАХН, литературовед, профессор П. С. Коган, художественным руководителем – профессор ВХУТЕМАСа Д. П. Штеренберг, главным художником – дизайнер и живописец, профессор ВХУТЕМАСа А.М. Родченко. Важно сказать, что организаторы советского отдела и другие современные данному событию наблюдатели, например, Я. А. Тугендхольд, считали, что художественная промышленность не случайно была в центре внимания руководства и

была выбрана в качестве основной отрасли народного хозяйства, экспонаты которой будут представлены на выставке, т.к. считалось, что именно художественная промышленность «сравнительно меньше пострадала от разрухи, чем остальная промышленность, и легче восстанавливаема», а рост нового потребителя (крестьян и рабочих) способен был обеспечить ей будущее; на нее (в первую очередь, на кустарные промыслы, т.к. тогда отмечалась слабость крупной индустрии и наблюдалось явное отставание от промышленности стран Европы) возлагались и надежды на то, что она станет «крупным фактором нашего экспорта» и «тараном, который пробьет окружающую стену мировой изоляции». Что, в свою очередь, позволило бы обеспечить занятость части крестьян-кустарей, переориентировав их на производство для заграницы [26].

П. С. Коган, в свою очередь, отмечал и ряд трудностей, с которыми столкнулись организаторы советского отдела: «Мировой масштаб этой выставки, занимавшей площадь от Grand Palais до Дворца инвалидов, площадь, на которой мог бы разместиться крупный провинциальный город, делал наше выступление чрезвычайно ответственным. Какое значение придавали выставке участвующие в ней страны, видно из того, что подготовка к ней в некоторых государствах началась за два года до ее открытия. А между тем мы получили приглашение в ноябре 1925 года, за несколько месяцев до ее начала, немедленно после признания советского правительства Францией. Когда мы явились в Париж, на территории выставки уже высились грандиозные палаццо Англии, Италии, Бельгии, и многоэтажные дворцы, воздвигнутые богатыми французскими фирмами. У нас оставалось в распоряжении всего несколько месяцев. Мы располагали средствами ничтожными в сравнении с сотнями тысяч долларов и стерлингов, ассигнованными богатейшими государствами <...>. В нашем распоряжении находилась скромная сумма, но именно эта выставка показала и огромные преимущества, которыми мы пользовались. Даже в это время было ясно, что устройство большого дела путем привлечения широких коллективов, путем содействия государственных и общественных организаций значительно сокращает и расходы, и время. <...> В короткий срок были собраны экспонаты со всех концов Союза. <...> Задача выставки заключалась в том, чтобы дать, если можно так сказать, моментальный снимок современного быта, выявить все то, что сделано творческой мыслью для того, чтобы придать этому быту художественные формы» [12, с. 13].

Организация выставки в Париже 1925 г. позволила гостям и членам экспертного жюри ознакомиться с разнообразием стилей и вариантов интерьерных павильонов, сравнивая их друг с другом, причем, для СССР была выделена 1/6 часть всего выставочного пространства. В целом, различные отделы, отведенные под размещение советских экспонатов, по сведениям В. Э. Морица, располагались в различных местах и занимали следующую площадь: «павильон СССР на Cours la Keine, стенды в Большом выставочном дворце (Grand Palais) и в одной из галерей на Эспланаде Инвалидов. Общая площадь Отдела равнялась 1530 кв. метрам, из которых на павильон падало 392 кв. м., на Большой Дворец 998 кв. м. и на галерею Эспланады Инвалидов – 140 кв. м. Нижний этаж павильона был занят национальными уголками, составившимися из экспонатов республик и экспонатов Ленинградского Русского Музея, пополнившего лучшими образцами своих коллекций пробелы в подборе предметов народного искусства некоторых республик и областей, пробелы, произошедшие по раньше указанной причине. Два зала 2-го этажа были отведены: один – организованный ГИЗом и его Ленинградским отделением – искусству книги и плаката, второй – Госторгу (меха и мамонтовая кость) и «Самоцветам». <...> Стенды Отдела СССР в Большом Дворце слагались из Кустарного зала, в котором, кроме кустарных изделий и игрушки, была расположена часть текстиля (248 кв. метр.), зала ВХУТЕМАСА (113 кв. м.), зала текстиля

и Декоративного Института (102 кв. м.), зала фарфора и стекла (96 кв. м.), зала театра (142 кв. м.), зала архитектуры, графики, фотографии, кино и плаката (204 кв. м.) и стенда Гознака (93 кв. м.). И наконец, в Галерее Эспланады Инвалидов расположилась изба-читальня и рабочий клуб (по 70 кв. м.)» [\[16, с. 10\]](#). Далее автор сообщает, что «кроме Отдела СССР, преследовавшего в первую очередь выставочные задачи, на выставке существовал торговый сектор СССР, занимавший 800 кв. м. на Эспланаде Инвалидов, являвшийся независимой от Комитета Отдела СССР ячейкой, организованной Н. К. В. Т. через Парижское Торгпредство, в ведении которого он и состоял» [\[16, с. 11\]](#).

Экспонаты СССР были выставлены в нескольких различных помещениях; 1) на первом этаже советского павильона – уголки национальностей, проживающих в СССР; 2) в верхней части павильона – изба-читальня, комнаты госиздата и госзнака; 2) в здании Большого дворца для СССР отводилось помещение на втором этаже (кустарный отдел, графика, архитектура, плакат, кино, фотография, особое внимание уделялось театру); а в галереях были выставлены интерьеры рабочего клуба по эскизам А.М. Родченко и комнаты Вхутемаса. В отведенных для экспонирования местах доминировали различные предметы из так называемого революционно-оптимистического авангарда, определявшие тогда лицо советского искусства. Здесь демонстрировались многочисленные образцы текстильной промышленности (ткани с конструктивистскими рисунками, «агитационные» ситцы», книги и книжная графика, полиграфия, искусство рекламного киноплаката и агитплаката, «агитационный» и жанровый фарфор, изделия кустарной промышленности и народных промыслов, игрушки, модели современной одежды, вышивки, кружева, ковры ручной работы, театрально-декорационное искусство, образцы торговой рекламы и промышленной графики, искусство фотографии, первые советские постановочные и документальные фильмы и др.. Всего порядка 4500 экспонатов [\[16, с. 128; 17\]](#). В статье Н. Бартрама отмечено, что экспонентами для данной выставки выступили «государственные, кооперативные и иные общественные учреждения и предприятия, а также производственные артели, частные производства и отдельные художники и кустари», а сами экспонаты распределялись по таким группам, как «1. 1. Изделия кустарной и фабричной художественной промышленности всех отраслей производства (текстильного, металлического, фарфорового и керамического, деревообделывающего, швейного, кожевенного и проч.) как-то: ткани, вышивки, набойки, кружева, ковры, разные изделия из металла, ювелирные изделия, посуда, мебель, резное и расписное дерево, одежда, художественно-обработанная кожа, изделия из папье-маше, обои и др. 2. Декоративная живопись и скульптура. 3. Графическое искусство и книга. Художественная гравюра и иллюстрация, репродукция, плакат. Модели и проекты общественных сооружений и памятников. 5. Театр эскизы декораций и костюмов, макеты и пр. 6. Мир ребенка – игрушка, детская мебель и проч. 7. Экспонаты, характеризующие методы художественно-производственного воспитания (в школах и техникумах)» [\[3, с. 95\]](#). Далее автор сообщал, что «самым же ярким местом нашего отдела, без сомнения, будет отдел национальных меньшинств, имеющий быть представленным в ряде, самых характерных, бытовых уголков различных национальностей. Как, например: северный чум, восточная юрта, домик крымского татарина, часть украинской хаты и т. д. Кроме того, там же будет выставлена полностью «изба-читальня» и «рабочий городской клуб», и все вместе взятое дает картину современного быта СССР в его общественно-художественном разрезе.

Не менее значителен отдел кустарной промышленности – этой отрасли нашего труда, имеющего в своих корнях крестьянское искусство. Здесь разнообразно в цветущих формах и оригинальнейших декоративно-красочных пятнах представлены ткани,

вышивки, кружева севера, резьба и роспись центральных районов, изделия из кожи, тончайшая роспись по папье-маше <...>.

Тесную связь с кустарным отделом имеет отдел, посвященный «миру ребенка», так как лучшими и главнейшими исполнителями детских игр и игрушек являются мастера деревни, благодаря радости своих красок и высокохудожественному примитиву в своих формах, столь близких и понятных детям <...>. Общее впечатление весьма свежее с заметным отражением современности быта и с определенным переломом в формах и применениях художественной промышленности к новой жизни» [\[3, с. 96\]](#).

О различных местах выставки, где располагались советские экспонаты, П. С. Коган в своем труде, посвященном роли ГАХН в мероприятии, рассказал следующее: «Вместо богатых буржуазных квартир, в галерее ансамблей мы дали в натуральную величину стилизованный рабочий клуб по проекту художника Родченко и образцовую избу-читальню, над оформлением которой много поработал покойный Я. А. Тугендхольд. Самое оформление нашего отдела как в павильоне, так и в Grand Palais было произведено художниками Штернбергом и Родченко, а особое помещение, занятое Госиздатом, – художником Рабиновичем. Несмотря на бешеную травлю, несмотря на сложность дела в финансовом и административном отношении, причем здесь нельзя не отметить большой работы моего ближайшего сотрудника В. Э. Морица, советский отдел вышел победителем из трудной борьбы. На его открытии заявили желание присутствовать такое обилие народу, что пришлось самую церемонию открытия устроить в центральном зале, а не в павильоне» [\[12, с. 14\]](#).

Из иностранных павильонов большой популярностью пользовался именно павильон СССР, созданный по проекту архитектора К. С. Мельникова. Несмотря на условия декоративности и роскоши выставочных экспонатов, он был менее украшен, выделяясь среди других зданий яркостью, простотой и гармоничным сочетанием деталей. Проект здания был подготовлен автором в ноябре 1924 г., а в январе 1925 г. К. С. Мельников выехал в Париж для его сооружения. Для здания было выделено место между павильонами Великобритании и Италии, оно имело небольшую площадь (29,5x11 м) и была неудобной для строительства, т.к. через площадку проходили трамвайные пути, убирать которые запрещалось. Поэтому сооружение было ограничено не только горизонтально, но и вертикально: подводить под здание фундамент было запрещено. Павильон представлял собой легкую каркасную деревянную постройку, окрашенную в сочетании красного, белого и серого цветов, где большая часть наружных стен была остеклена. По диагонали прямоугольного в плане двухэтажного здания проходила широкая открытая лестница, ведущая в помещения второго этажа. Особо выделялась деревянная башня, ее вертикальные балки пересекались наклонными плоскостями. Таким образом, сплошной стеклянный фасад здания открывал взору посетителей представленные экспонаты. Здание, созданное из дерева и стекла, отличалось смелостью основных конструктивных решений и радикальным новаторством (кубический объем, прорезанный горизонтальной лентой окон, высокая башня, широкая лестница и наклонная плоскость завершения). Укажем, что это здание было удивительно похоже на более раннее, на павильон «Махорку», который также создал Мельников еще в 1923 г., но для первой Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, проходившей в Москве. Проект 1923 г. был создан для Всероссийского махорочного синдиката и планировался сначала как одноэтажное здание, где был бы показан механизированный цикл производства махорки с отдельным помещением для экспонатов и оранжереей с растениями табака, движение посетителей по которым предполагалось устроить вдоль берега реки в одном направлении. Но Мельников создал

павильон, в котором виделось новое концептуальное сооружение с открытой винтовой лестницей и прозрачным угловым остеклением, не имеющим в углах конструктивных опор, консольными свесами, большими плоскостями рекламных плакатов и с наклонной формой завершения. Что позже архитектор повторил в павильоне на выставке в Париже [\[6, с. 351; 1, с. 8; 32, р. 82; 31, р. 40\]](#).

Таким образом, К. С. Мельников как один из крупнейших представителей авангарда после победы в конкурсе на лучший проект по заказу советских организаторов выставки создал павильон Советского Союза для Международной выставки декоративных искусств в Париже, что стало знаковым событием как в архитектурной жизни страны, так и в развитии конструктивизма и функционализма в целом. Своим внешним видом советский павильон создавал эффект легкости, динамичности и свободы пространства. Из публикации П. С. Когана узнаем детали: «советский павильон, построенный по проекту молодого архитектора Мельникова, состоял из стекла и дерева. На нем явно сказались те новые тенденции архитектуры, ярким защитником которых является Корбюзье. Он пересекался по диагонали широкой лестницей, весь был открыт взорам проходящей публики и стал предметом горячих споров» [\[12, с. 14\]](#). За проект этого здания К. С. Мельников получил диплом вне конкурса, он выиграл на выставке Гран-при по Классу 1 «Архитектура». Открытие «красного павильона» состоялось 4-го июня и было далеко не последним, хотя Советский Союз несравненно позднее других стран получил приглашение и начал организацию своего отдела намного позже других стран. Родченко А. М. в своем письме от 10 июня 1925 г. сообщал, что на открытии выставки и советских павильонов «собралась огромная толпа французских рабочих, которые встретили Красина криками «Да здравствуют Советы <...>. Полиция попросила Красина войти в здание и рассеяла толпу, а де-Монзи, сказав: «Я извиняюсь, но я не уполномочен своим правительством присутствовать на демонстрации», – быстро ушел <...>. Все почти газеты пишут о русском павильоне, ни об одном так много не писали и не пишут, это – определенный успех. Ряд предпринимателей предлагают за деньги везти выставку в Голландию и др. страны <...>» [\[22, с. 114-115\]](#).

Участие в Международной выставке подобного масштаба стало важнейшим этапом в сохранении и популяризации традиционной культуры крымских татар. Оно способствовало привлечению активного внимания мировой общественности к крымскотатарскому народу, его истории и культурному наследию. В работе Я. А. Тугендхольда «Искусство народов СССР» наблюдалось особое отношение к национальным окраинам и к народному искусству. В статье автор отмечал, что до революции «провинция – вот трагический в своей многозначительности термин, серым цветом которого сплошь окрашена была вся остальная необъятная страна, со всем богатством своих национальных различий, со всеми скрытыми своими творческими жилами. Эта «остальная страна» обходилась без художественной жизни, почти не знала выставок. Она пробавлялась лишь небольшим числом средних художественных училищ (как, напр., в Пензе, Саратове, Киеве, Одессе), которые к тому же прививали на местах – будь то даже в татарской Казани – псевдорусский стиль московского Строгановского училища. Правда, русский абсолютизм был слишком мало «просвещенным», чтобы проводить какую-либо планомерную политику «культуртрегерской» русификации подвластных ему «туземных» народов. Все, что он в силах был делать, – это возводить в разных частях империи памятники покорителям и усмирителям их <...>. Но «тащить и не пущать» – это он умел! Вот почему все проявления национальных культур были для него проявлениями крамольными. <...> Сравнительно лучше обстояло дело с национальными художественными производствами, продолжавшими бытовать в народной толще в виде

кустарных промыслов. Но опять-таки старый режим поощрял их самобытность лишь в той мере, в какой это было необходимо в интересах экспорта: иностранцы любили «экзотическое». С другой стороны, будучи почти единственно популярной отраслью творчества национальностей, это кустарное искусство заслоняло в глазах русского общества все остальные возможные проявления «гения местности». Выходило так, что в Великороссии есть высокое искусство, а где-нибудь в Украине или на Кавказе есть и будет только производство, словно в России – картины, а там были и будут лишь ковры, лишь одна «этнографическая» экзотика <...>.

Всей этой глубочайшей исторической несправедливости Октябрь нанес решительный удар. В случае победы идеи «Единой и Неделимой», наши нерусские национальности, наверное, увидел бы уже не примитивно царскую русификацию, а подлинную, на «заграничный манер» империалистическую политику «великодержавия». Но победительницей оказалась национальная политика Ленина, политика, давшая народам СССР свободу национального самоопределения и создавшая условия, благоприятные для их культурного пробуждения. И это национально-культурное возрождение началось вслед за освобождением социально-политическим. <...> Большие культурные народы впервые получили возможность развивать свои подавленные русским завоеванием национальные традиции; малые, молодые народности впервые приобщились к культуре вообще, впервые взяли в руки карандаш, кисть и резец.

В том, что мы являемся свидетелями именно этого начавшегося художественного оживления СССР, не может быть сомнения <...>. На наших глазах широкой волной развивается краеведческое движение, растет интерес к своему краю, возникают национальные, художественные школы, организуются художественные общества и объединения» [\[20, с. 78–80\]](#).

Важная роль многих организаций проявилась в процессе подготовки выставки. Укажем, что центральный комитет отдела СССР Парижской выставки возглавил президент ГАХН, критик и историк западноевропейской и русской культуры П. С. Коган. 12 ноября комитет был официально утвержден, а 18 ноября им уже было проведено первое заседание, где члены комитета сразу попытались сформулировать основные цели и задачи Парижской выставки, а также выявить круг будущих участников этой ответственной экспозиции. А в январе 1925 г. Президиум крымского Совнаркома признал, что регион также должен принять участие в Парижской выставке по программе, специально разработанной Наркомпросом. Данная программа по подготовке крымских экспонатов свидетельствует о весьма основательном подходе организаторов к порученному им заданию. Местный комитет по подготовке экспонатов для выставки решено было сформировать из представителей КрымЦИКа, крымского Совнаркома, Наркомпроса, КрымОХРИСА, РКИ НКЗ, ЦСНХ, Наркомзема, Кооперации банковского объединения, Госторга и Кустпромсоюза. Председателем комитета был утвержден О. А.-Г. Дерен-Айерлы (председатель СНК Крымской АССР в 1924–1926 гг.). Для сбора необходимых экспонатов был создан специальный орган из представителей различных организаций (КрымОХРИС, Кустпромсоюз, ЦСНХ и Наркомзем) – Исполнительное бюро. Работа велась в нескольких направлениях (поиск мест сбора, создания или покупки; обсуждали вопросы о том, где и в каких учреждениях, организациях, мастерских / предприятиях нужно было искать продукцию, подходящую для демонстрации на выставке, а также нужно было определить смету расходов и источники финансирования) [\[21, л. 8\]](#).

У крымских организаторов исследуемого мероприятия для создания концепции и сбора экспонатов было время только с января по март 1925 г., плюс наблюдалось острое

ограничение по финансовым расходам. Как отмечал в Бюллетене ГАХН В. Э. Мориц: «В силу этого нельзя было предоставить многим экспонатам достаточно длительного срока на специальное изготовление экспонатов, приходилось выбирать, главным образом, из имеющейся наличности или, в некоторых случаях, ограничиваться тем небольшим выбором, который те или другие организации или отдельные лица, могли успеть приготовить. Следует иметь в виду, что момент специального изготовления ряда особо характерных и показательных экспонатов для крупных выставок, в особенности для выставок международных, всегда имеет место, так как обычная продукция кустарной и художественной промышленности, руководствуясь рынком, далеко не всегда может полностью выражать все свои возможности. Наконец, в силу этого же нельзя было послать специальных эмиссаров для подбора предметов на местах, или вызывать отовсюду представителей для дачи подробных, инструкций и указаний, приходилось ограничиваться перепиской, которая ни коим образом не могла достичь тех же результатов. Особенно затруднен был вследствие этого вопрос с экспонатами республик, которые должны были заблаговременно прислать вещи для экспертизы в Москву, срок подготовки для которых был обратно пропорционален удаленности их от центра, которые в некоторых случаях присылали слишком обширные assortименты, в некоторых же случаях – предметы, не отвечающие общим заданиям выставки или заданиям Отдела СССР» [\[16, с. 9\]](#).

Важно было понимать, что за короткий срок со многими организаторами отделов на местах (в отдаленных от центра республиках) не было времени встретиться, надеялись на переписку, рекомендации, знания и опыт членов комитета, отвечающих за сбор экспонатов. У руководства иногда даже не было уверенности в столичных специалистах, так, искусствовед и видный член выставочного комитета 1925 г. Я. А. Тугендхольд, отвечавший за пропаганду и информацию о работе комитета, в письме к П. С. Когану выражал опасения, сказав, что было бы «преступно экспериментировать» с выбором вовлеченных людей и их задачами. Вместо этого Тугендхольд просил организаторов, которые не только обладали бы «чувством языка, родного, специфического характера России», но и знанием западного культурного контекста. Например, он также был особенно обеспокоен назначением А. М. Родченко в качестве главного оформителя всей выставки, утверждая, что у него не было достаточного предварительного опыта: «<...> я, со своей стороны, полон опасений и тревоги. За время Вашего и моего отсутствия, в Комитете (времененно?) восторжествовала линия, крайне беспокоящая меня. Быть может, это уляжется, но я все же считаю нужным сейчас же поделиться этим с Вами. Дело в том, что в работу вошел Маяковский, и в результате этого Д. П. [Штеренберг], в мое отсутствие утвержденный как завед. худож. частью выставки, провел в качестве художника, который будет декорировать выставку, Родченко! Родченко – спец по обложкам, но в роли декоратора он никогда не выступал, кроме того он не чувствует народного, туземного, специфического характера России. Я считаю, что нам экспериментировать – преступно, Родченко можно поручить декорировать отдел Госиздата, но отнюдь не всю выставку в целом <...>» [\[20, с. 400–401\]](#) (А. М. Родченко организаторы отделов заказали экспонат на выставку в Париже «Рабочий клуб», копии из плакатов для Моссельпрома, ГУМа и Резинотреста, а также окрашивание павильона К. С. Мельникова, проект оформления и исполнения трех залов Гран-Пале и развеску экспонатов. В итоге, за рекламу Родченко получил серебряную медаль, а за театр и интерьер еще две медали).

В данном ключе на местах участников такой масштабной выставки нужно было выбирать тщательно. С выбором организаторов крымского отдела проблем не было, здесь большую часть работы выполнили сотрудники Государственного дворца-музея тюрко-татарской

культуры (г. Бахчисарай) и особенно его директор У. А. Боданинский (1877–1938). Обширные познания директора музея и его высокий профессионализм в изучении материальной культуры крымских татар, живописи, декоративно-прикладном искусстве, архитектуре, его гражданская и патриотическая позиция в решении многих вопросов обусловили на выбор его в качестве одного из организаторов крымского отдела. 1925 г. был в истории Бахчисарайского музея и его директора одним из самых плодотворных и насыщенных различными событиями. В это время на качественно новом уровне развивалась этнографическая, археологическая и выставочная работа музея, усиливались контакты с научными организациями как в Крыму, так и за его пределами.

Как художник-декоратор, исследователь крымскотатарской культуры и носитель языка У. А. Боданинский сыграл ключевую роль в организации подготовки крымскотатарских экспонатов для данной выставки, в создании крымского павильона и подборе необходимых экспонатов. Его активная деятельность проявилась в нескольких направлениях:

1. Организационная работа. Он в составе комитета во многом отвечал за координацию усилий местных сотрудников крымоведческих организаций, крымскотатарских ремесленников и музеев, занимавшихся подготовкой экспонатов. Под его руководством проводились исследования и сбор необходимых материалов (накануне мероприятия он как раз работал над проблемой развития и сохранения традиционных ремесел и промыслов, знал специфику и способы создания многих изделий, что позволило обеспечить богатый выбор разнообразных бытовых предметов, широко представляющих историческое и культурное наследие крымских татар).

2. Формирование концепции экспозиции, создание эскизов павильона и экспонатов. У. Боданинский активно участвовал в разработке концепции выставки, которая, согласно Программе, должна была представлять собой несколько выставочных комплексов, размещенных в разных отделах. При создании крымскотатарской комнаты он стремился отразить уникальные черты крымскотатарской культуры и передать посетителям картину мира, восточный образ жизни и традиционные обычаи народа, благодаря чему экспозиция приобретала особую целостность и глубину, привлекая внимание посетителей своей аутентичностью и выразительностью. Работы, связанные с элементами костюма и заказанные для выставки, выполняли по рисункам У. Боданинского следующие кустари: в Бахчисарае (Зекерья Ибрагим Кулумджи, Абдша и Веис Бахшишевы – филигранные изделия, Грозный Я. Х. – деревянные инкрустированные изделия (ходули «налын»), Секине Каракозова – вышивки, куклы, Збиде Муждабаева – вышивки, Тевиде Ахмедова – казас (изделия из серебряных ниток, галун / шерт)); в Симферополе (Цыгоев Семен Карпович – серебряные филигранные изделия [\[5, с. 147\]](#)). Таким образом, через международную выставочную площадку У. Боданинский и ремесленники-мастера стремились выразить поддержку и продвижение национальных крымскотатарских ценностей и традиций, заботились об их сохранении и популяризации даже в рамках советского нового быта. Их усилия были оценены по достоинству и способствовали формированию положительного образа Крыма и крымских татар на международном уровне, укрепляя авторитет молодой КрАССР как национальной республики.

3. Благодаря выставке У. Боданинский стремился укрепить межкультурные связи региона и крымскотатарских мастеров с иностранными заказчиками, т.к. участие в выставке позволило бы крымским татарам установить международные контакты и привлечь внимание зарубежных деятелей культуры и общественности к декоративно-прикладному искусству крымских татар, к его проблемам и экспортным возможностям

края, где происходил процесс интеграции различных культур в общее пространство модернизирующейся страны, падал спрос на сырье и традиционные ремесленные кустарные изделия, а современное фабричное производство и внедрение нового советского быта не давали возможности активно развивать народные ремесла и промыслы.

4. У. Боданинский также занимался подборкой изобразительных материалов (в первую очередь, фотографии начала XX в., показывающие внешний вид и элементы традиционного костюма крымских татар в условиях нового быта), которые планировалось расположить на специальных стендах. Данная коллекция фотографий должна была визуально дополнять общее впечатление от остальных крымскотатарских экспонатов выставки и помогала лучше понять исторический и культурный контекст крымскотатарской повседневной жизни.

В воплощении задуманной концепции У. Боданинскому помогали представители крымскотатарского ремесленного сообщества, ученики и сотрудники ремесленных школ Бахчисарая и Симферополя, работники крымских музеев. Так, например, в подготовке крымскотатарских экспонатов приняли участие Евпаторийский краеведческий музей, Центральный музей Тавриды (г. Симферополь) и Государственный дворец-музей тюрко-татарской культуры в Бахчисарае [\[8, с. 71\]](#). Они приняли непосредственное участие подборе предметов и в изготовлении изделий, вошедших в экспозицию. Мастерство и талант указанных выше крымскотатарских ремесленников стали основой успешного воплощения замыслов организаторов выставки и были высоко оценены зарубежной аудиторией.

Таким образом, совместные усилия всех вышеперечисленных лиц обеспечили успешную подготовку крымскотатарских экспонатов, вызвавших резонанс в мире современного на тот момент искусства и не оставивших равнодушными многих посетителей, мастера и организаторы крымского отдела внесли весомый вклад в укрепление авторитета культуры крымских татар как самостоятельного этноса, имеющего вековые традиции создания комплекса костюма. А Усеин Боданинский стал одним из ключевых организаторов успешной презентации крымскотатарской культуры на одной из крупнейших мировых площадок первой четверти XX в., продемонстрировав важность крымскотатарского историко-культурного наследия и содействовав укреплению позиций крымских татар на международной арене.

Согласно данным дневника У. А. Боданинского, мы узнаем, что 18 февраля 1925 г. в Крымский выставочный комитет (г. Симферополь) была сдана первая партия экспонатов, 24–26 февраля – вторая и 3-ю партию экспонатов (последнюю) для Парижской выставки декоративных искусств в 1925 г. (для организации крымскотатарской комнаты) он уже сдал 2 марта 1925 г. [\[5, с. 147, 148, 150; 19; 18, с. 36\]](#). Т.е. все экспонаты для данной выставки были созданы или собраны в рекордные сроки.

Однако непосредственная демонстрация крымскотатарских ценных экспонатов на Парижской выставке была омрачена отсутствием официальной делегации из Крыма и расположение деталей костюма в советских отделах, требующих особого внимания и подхода в размещении на стендах, манекенах и т.д., происходило, к сожалению, без участия крымскотатарских организаторов, обладающих глубокими знаниями национальной специфики. Даже У. Боданинский не смог посетить данное мероприятие и с горечью наблюдал за событиями о выставке лишь из новостных сводок газет. Об этом он оставил записи в своем дневнике. Нам известно, что 26 марта КрымЦИК вынес постановление о командировке У. А. Боданинского на Парижскую выставку

представителем от Крымской АССР. Замещать себя на посту директора музея с 25 апреля и до возвращения из командировки У. А. Боданинский назначил Р. Гаспринского. Выехав из Крыма, он уже к 30 апреля был в Москве, об этом он оставил заметку в дневнике: «в Комиссариате иностранных дел, необходимо утвердить членов Крымской делегации для получения виз и участия в выставке в Париже», далее директор музея сообщает, что до 14 мая ждал отклика из посольства Франции, попытался наладить связь с И. Приком, проживающим в Париже: «Для получения визы во Францию отправил ответную телеграмму из 34 слов проживающему в Париже товарищу Иосифу Прику: «*Prière aider recevoir la vise Ministere d'Etranger Enquete envoiye reponse Moscou GOUM Representement Crymée*» / [Пожалуйста, помогите получить визу Министерство иностранных дел Запрос отправлен ответ Москва Представительство ГУМа Крым]. 17 мая оставил короткую запись в дневнике: «В Москве. Сажу в ожидании получения визы во Францию». 20 мая от И. Прика из Парижа пришел ответ на его телеграмму: «Стараюсь, надежды мало, подробно письмом Прик», а 26 мая У. А. Боданинский отметил: «Заявление, анкеты и мой паспорт для поездки на парижскую выставку 20 апреля из Акмесджита (Симферополь) были направлены в Народный комиссариат иностранных дел Советского Союза. 23-го мая по сведениям, полученным из Французского посольства, визу мне не выдали. 14 мая согласно ноте, выданной посольством, Министерство иностранных дел Франции отказало мне в визе». Поэтому 4 июня он уже выехал из Москвы в Крым и вернулся обратно в Бахчисарай 10 июня [\[5, с. 167-191\]](#). В первые послереволюционные годы нередко были случаи, когда вмешательство государственных структур лишь препятствовало восстановлению культурных связей, стремление к расширению культурных связей с Европой использовалось властями в качестве дополнительного средства давления на интеллигенцию. Выезды то разрешали, то запрещали; учитывались и лояльность стремившихся к выезду, и международная или внутривосточная ситуация, и, конечно, цели поездки. При этом неоднократно предпринимались попытки создать своеобразную систему «круговой поруки» [\[7, с. 69\]](#). К слову сказать, А. М. Родченко также жаловался в своих письмах на проблемы с выдачей виз, в одном из своих писем от 6 июня 1925 г. он сообщал, что: «В понедельник иду к консулу за паспортом и буду собирать вещи. Не так легко выбраться, как и въехать в Париж» [\[22, с. 108\]](#). Таким образом, У. А. Боданинский не смог выехать в Париж и остался в Крыму, где уже с 15–25 июня принимал участие в Научной экспедиции Кр. ЦИКа и СНК по изучению крымскотатарской культуры в Крыму вместе с профессорами И. Н. Бороздиным, А. С. Башкировым П. И. Голландским и О. Акчокраклы.

Благодаря сведениям газеты «Красный Крым», дневнику У. А. Боданинского и указанной выше Программе подготовки, подписанной П. С. Коганом, мы узнаем, что Крым должен был быть представлен на Парижской выставке прежде всего бытовым национальным татарским ансамблем, в виде внутренней обстановки типичного татарского дома, где должны гармонично сочетаться характерные предметы татарского быта, взятые в своих лучших художественных образцах, с предметами, характеризующими изменения, которые внесли в быт новые условия советской действительности. Здесь должны были быть показаны образцы старинных художественных работ, мужских и женских костюмов, цветные войлоки, местной работы ковры, чадры, шитье золотом по бархату, старинная чеканная посуда и пр.

Председатель комитета СССР международной выставки декоративного искусства П. С. Коган предлагал предоставить крымским организаторам выставки экспонаты, часть которых презентовала бы крымскотатарский костюм и предметы ремесленного производства, связанные с его созданием: в первом бытовом отделе должны были

гармонично сочетаться характерные предметы татарского быта, взятые в своих лучших художественных образцах, причем часть их может быть представлена образцами более раннего происхождения, с предметами, характеризующими стороны изменения этого быта новыми условиями советской действительности. В этой комнате должны быть представлены: образцы старинных художественной работы мужских и женских костюмов, чадры, марамы, шитье золотом по бархату, деревянная и перламутровая инкрустация (ходули «налын»), шитье золотом по сафьяну (туфли «терлик») и т. д. Элементы нового быта крымскотатарской комнаты должны были быть показаны путем вкрапления их в бытовой ансамбль, связав обе эти стороны в одно целое. Этого можно было достичь выставлением изданных на татарском языке книг, учебников и специальных снимков, свидетельствующих о вовлечении татарских масс в строительство.

- Во втором отделе надлежит выставить предметы национальной художественной промышленности всех отраслей, как существующих в данный момент, так и тех, которые легко могут быть восстановлены. В данном случае, прежде всего, следовало использовать художественные изделия татарской художественно-промышленной школы в Бахчисарае и Симферопольской мастерской. Это был комплекс художественно-промышленных изделий, которые могли служить предметом заграничного сбыта. По замыслу организаторов, сюда входили вышивки по старым образцам на чадрах и др. тканях, изделия из шерсти, ткани, сафьяна, резьба и инкрустация по дереву, филигранные работы, чеканные изделия. Первое место должно быть уделено наиболее типичным и художественным предметам (чадры, филигранные работы), учитывая интерес к ним и могущей иметь значение для экспорта спрос со стороны Европейского рынка).

- В третьем отделе выставки должны фигурировать экспонаты, характеризующие художественный элемент в области промышленности (лучшие образцы упаковки местного вина, фруктов и пр.) [\[13; 28; 21, л. 8-8об\]](#).

Далее в Программе также указывалось, что «часть предметов (в особенности для первого отдела) должна быть приобретена путем скупки по деревням, а часть должна быть заказана в Бахчисарае и Карасубазаре. Одновременно необходимо было срочно сделать заявку о закреплении за Крымом места на выставке и предоставлении средств на доставку экспонатов» [\[21, л. 8об\]](#). Также в записи дневника У. А. Боданинского от 24-26 февраля 1925 г. указано, что он «получил еще 200 р. из Главвыставкома через [А. И.] Полканова и 200 руб. из Крымгосторга через Данилова на приобретение экспортных кустарных изделий» [\[5, с. 148\]](#). Важно отметить, что экспорт кустарей, безусловно, не был советским новшеством. Магазины с искусством и ремеслами Российской империи уже существовали по всей Европе еще до Первой мировой войны. Российская империя представляла искусство и ремесла в больших масштабах на раннем этапе, но именно оглушительный успех на Всемирной выставке 1900 г. превратил их популярность в сильный экспортный рынок. Любопытно, что с самого начала искусство и ремесла сыграли решающую роль в построении имперской российской идентичности, в то время как самопрезентация империи была ориентирована на ее восприятие и успех за рубежом. В этом смысле ее акцент на народном искусстве можно было сравнить с популярностью этнографических презентаций на Всемирных выставках. Во Франции, в частности, этнографические выставки сыграли важную роль в освещении колониальных успехов страны. Советское правительство продолжало поддерживать экспорт произведений искусства и ремесел как желанный источник иностранной валюты, и к середине 1920-х годов кустарные изделия были одними из самых востребованных экспортных товаров из Советской России [\[31, п. 43\]](#). Следует также уточнить, что часть выставочных изделий, в том числе и крымскотатарских, сразу готовилась на экспорт (о

чем тоже упоминает У. Боданинский), их планировали продемонстрировать и реализовать на эспланаде Дома Инвалидов, где размещались киоски «Торгсектора», торговавшие фарфором, коврами, шальями, текстилем, книгами, марками, изделиями из кости, дерева, папье-маше, драгоценных камней, но, к сожалению, «продажа, как в Отделе СССР, так и в специально торговой части (Торгсектор) не оправдала возлагавшихся на нее надежд. И не потому, что публика не интересовалась товарами, не потому, что спрос на них был мал. Напротив – покупателей шли вереницы, но их отпугивала совершенная недоступность цен. Организации, не только предоставляя вещи Комитету для экспонирования, но и посылая их Торгсектору для продажи, назначали непомерно высокие цены, не считаясь с тем, что налоги (таможенный сбор, налог на предметы роскоши, торговый налог, отчисление выставке, страховка и пр.) почти удваивают и без того высокую себестоимость товаров» [16, с. 16]. Торговый сектор был дополнительным отделом к выставочному, но это «был красочный советский уголок, где публика находила доказательства промышленной активности Советского Союза, где она воочию убеждалась в нелепости рассказов о гибели кустарного производства и о разгроме промышленности. <...> он [этот отдел] мог установить, какими товарами из представленной в нем области промышленности интересуется иностранный покупатель и не только розничный, но и оптовик, почему на те или другие товары спрос меньше, какие цены были бы приемлемы, на каких условиях могли бы быть установлены связи и т. д. Кроме того, он давал постоянно самые разнообразные справки и по другим производствам и направил не мало покупателей-оптовиков и лиц, реально интересующихся коммерческими связями с СССР, в местные Советские торговые органы, что, впрочем, делал и выставочный Отдел, где перебивало очень много лиц, которые, будучи совершенно неосведомлены, куда обратиться за нужными им сведениями по вопросу торговых сношений с СССР, приходили просить соответственных указаний» [16, с. 16].

В Программе по подготовке крымских экспонатов также имелась запланированная «Предварительная смета расходов по участию Крыма в Международной художественно-промышленной выставке в Париже весной 1925 г.» (Таблица 1), где часть предметов касалась традиционных элементов костюма (головных уборов, одежды, обуви, поясов и ювелирных украшений – выделено курсивом [Авт.]) и фотографии [21, л. 9–9об1]:

Наименование	Количество		цена	сумма
	для экспорт. отдела	для бытового отдела		
1. Юзбезы, кабрызы, <i>марамы, чадры ...</i>	10	20	12	360
2. Тоже нового производства	5	5	7	70
3. <i>«Баш-явлук», «Еден-явлук», пояс «Учкур» свадебный, «Юз-без» и пр.</i>	5	8	–	200
4. Золотое шитье (кисеты, <i>«чорал-баг»</i> (подвязки)) и пр.	10	5	5	75
5. Образцы набоек	10	5	5	75
6. <i>Костюмы праздничные мужские и женские</i>	–	2	100	200
7. Покрывала <i>парчовые,</i>				–

одеяла и пр.	-	-	-	75
8. Войлоки цветные...	1	2	80	240
<i>изделия из кожи</i>				
17. «Папич»	2	2	3	12
дом. туфли				
18. Шитые зол. туфли	1	-	10	10
19. Сафьяновые изделия разн.	5	-	5	25
Серебро и филигрань				
20. «Купе» - серьги разн. филигр.	4	1	3	15
21. «Ине» - броши	4	1	6	30
22. Браслеты	2	1	6	18
24. Украшения на фесы	2	-	20	40
36. Фотографии по советизации татар	-	20	4	80

Таблица 1. Крымскотатарские экспонаты, относящиеся к компонентам традиционного костюма, представленные в «Предварительной смете расходов по участию Крыма в Международной художественно-промышленной выставке в Париже весной 1925 г.»

Из элементов традиционного костюма на выставке, исходя из данных Программы, планировалось продемонстрировать следующие экспонаты: традиционную праздничную мужскую и женскую одежду; из головных уборов – женские покрывала «марама», платки «баш-явлук». Из обуви должны были показать туфли «терлик» и шлепанцы «папуч», вышитые золотом по сафьяну, расшитые золотными нитями подвязки для мужских носков «чорап-бав», а также инкрустированные перламутром деревянные ходули «налын». На выставке необходимо было продемонстрировать и серебряные филигранные изделия, например, браслеты «белезик», серьги «купе», броши «инелер» и наверхия на фес «тепелик». Отметим, что большая половина выставочных экспонатов, касающихся костюма, была представлена в первом и во втором отделах.

Крымские татары представили на Международной выставке в Париже 1925 г. лучшие образцы своего традиционного костюма, демонстрируя богатство и разнообразие своей многовековой культуры. Эти экспонаты привлекли особое внимание зарубежных зрителей и международных экспертов, они подчеркивали уникальность и высокий уровень самобытности национального историко-культурного наследия крымских татар, сохранившегося даже в рамках нового советского быта. После окончания выставки крымские экспонаты были переданы из Главвыставкома в Бахчисарайский музей. В инвентарные книги было внесено 309 экспонатов, побывавших в Париже, сегодня в музее числится порядка 120 ед. хр. В Бахчисарайском музее насчитывалось 62 серебряных и позолоченных филигранных изделия, демонстрировавшихся на двух щитках и относящихся к выставочным экземплярам в Париже в 1925 г.: 25 пар сережек, 23 брошки, 4 серебряные булавки, кольца, пряжки для пояса, браслеты (изделия ювелиров были украшены драгоценными камнями, резьбой, гравировкой, изображением сердец, кипарисов, миндаля). Деревянные изделия, относящиеся непосредственно к

традиционному крымскотатарскому костюму, были представлены на выставке четырьмя парами ходулей «налын» («табандрык»), инкрустированных перламутром. Кожевенники сшили для выставки три пары туфель без задников с ровной подошвой, слегка приподнятым носком и язычком у подъема «терлик» и две пары «папуч», вышитых серебром шлепанцев, которые имели в меру тупой носок и толстую ровную подошву. На выставке были широко представлены изделия крымскотатарских вышивальщиц: 61 женское головное покрывало «марама», большое количество девичьих покрывал «шербенти», а также были подготовлены богато расшитые золотными нитями подвязки для мужских носков «чорап-бав». Из традиционных элементов праздничного женского костюма крымских татар из фондов ГДМТТК на выставке в Париже были представлены следующие экспонаты: платье «антер» из синего атласа с узорами и расшитыми манжетами «ень къапакъ», шапочка «фес» из зеленого бархата с кисточкой и с наверху «тепелик» (из позолоченного серебра филигранной работы). Из мужского традиционного костюма – черный шерстяной жилет «елек», обшитый серебром, 4 тюбетейки «такья». Остальные элементы костюма либо создавались крымскотатарскими мастерами, либо пополнялись из фондов других музеев Крыма. В традиционную одежду крымских татар были одеты четыре куклы, две куклы в женскую одежду и две в мужскую. Как дополнение к этому разделу были представлены 80 серебряных и шелковых пуговиц и 7 серебряных бантов для пояса, а также экспонировались заготовки цветного качественного сафьяна, вязание из серебряных и шелковых ниток, пуговицы «казас догмеси» (пуговицы из галуна) на 1 щите и т.д. Из этих предметов более сотни были изготовлены в Татарской ремесленно-промышленной школе г. Бахчисарая [8, с. 7; 5, с. 150; 2, с. 14–15].

Таким образом, на базе представленных крымскотатарских экспонатов можно было получить весьма полное представление об основных элементах традиционного костюма и общем уровне развития ремесленного производства крымских татар.

В журнале «Советское искусство» за 1925 г. размещена важная статья, опубликованная Обществом культурной связи с заграницей (ВОКС), которая проливает свет на достижения СССР и характеризует полученные награды: «31 октября с. г. состоялось закрытие Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности в Париже.

Присуждение наград производилось международным жюри, которое подвергло экспонаты самой внимательной и всесторонней критике. Для оценки экспонатов были привлечены виднейшие специалисты по различным областям художественной промышленности. К экспонатам предъявлялись не только чисто художественные требования, но, главным образом, требования оригинальности замысла и выполнения. В результате продолжительных работ Жюри, при которых экспонаты проходили три инстанции осмотра и оценки, экспонатам отдела СССР было присуждено 188 наград <...>. Наибольший успех выпал на долю советского театра, графики и кустарной промышленности <...>. В целом, нужно сказать, что <...> количество и качество присужденных наград вполне соответствует тому фактическому успеху, который советская художественная промышленность имела в передовых слоях французской интеллигенции» [27, с. 89]. В отношении общего числа награжденных экспонентов СССР появились расхождения. Указанная выше работа В. Э. Морица говорит о 197 наградах, статья ВОКСа дает цифру в 188, а современные исследователи Г. Климов и Л. Юниверг предлагают цифру в 187 наград [16, с. 16–17; 11].

Опираясь на материалы последних авторов, укажем, что советские экспоненты получили

187 конкурсных наград (из 8313 — общего количества присуждённых на Выставке), в том числе: 9 Гран При (из 1098), 32 Почётных диплома (из 1418), 60 Золотых медалей (из 2060), 45 Серебряных медалей (из 1861), 27 Бронзовых медалей (из 1249), 14 Одобрений жюри (из 627). Ещё 6 Почетных дипломов были присуждены «вне конкурса»: 5 дипломов членам жюри в классах «Архитектура», «Книга» и «Театральное искусство», представившим свои экспонаты во внеконкурсной программе данных классов, и 1 диплом – архитектору К. С. Мельникову за павильон [\[11\]](#).

Основным требованием жюри были новизна и высокий уровень оригинальности изделий. Выставка продемонстрировала сочетание различных направлений современного и традиционного искусства. Сегодня в Бахчисарайском ханском дворце хранится часть этих экспонатов и диплом (к сожалению, в надписи под экспонатом закралась чудовищная ошибка – там сообщается, что бронзовая медаль получена за «крымские кружева», хотя в списке наград за 1925 г. значится, что за «крымский текстиль» (т.е. за традиционную крымскотатарскую одежду, головные уборы и расшитые золотными нитями тапочки «терлик»). Это подтверждает статья из газеты «Красный Крым» от 17 ноября 1925 г., где сообщалось: «На Парижской Международной выставке присуждена бронзовая медаль экспонатам татарской кустарной промышленности, отправленным на выставку КрымОХРИСом» [\[15\]](#). Таким образом, мы узнаем, что крымскотатарские предметы костюма, победившие на конкурсе, оказались в классе «текстиль» (Класс XIII. «Текстиль»), а не в «одежде» (Группа III. «Одежда», Класс XX. Одежда. Класс XXI. «Аксессуары одежды») и благодаря каталогу наград мы можем видеть, что под п. 64 значится запись: «Бронзовая медаль – экспонат – Крымский текстиль, а представленные экспонаты – расшитые золотом и серебром женский и мужской национальные костюмы, а также традиционная обувь (сафьяновые туфли и деревянные туфли-ходули)» [\[30, p. 91\]](#). Далее становится понятно, что к сожалению, без наград остались следующие категории крымскотатарских изделий, презентующих различные элементы костюма: Класс XVI. Игры и игрушки; Класс XXIV. Бижутерия, ювелирные украшения; Класс VIII. Дерево и кожа; Класс IX. Мелкие изделия из дерева и кожи. Следует иметь в виду, что зарубежные павильоны на выставке в Париже 1925 г. вполне открыто демонстрировали компромисс между национальным и интернациональным в рамках современной эстетики, спасая тем самым от исчезновения различные элементы традиционной культуры многих народов. Дизайнеры и производители не отказывались полностью от традиционного влияния на предметы в целом, часто представляя модернизированные традиционные формы выставочных экспонатов. Именно с таким расчетом были оформлены и крымскотатарские предметы. Созданные на основе традиционных форм они были в изобилии украшены советской символикой, где вместо традиционных орнаментов часто изображались пятиконечные звезды, серп и молот, а вместо фраз на арабском языке из Корана, имеющих значение оберега, были выполнены надписи «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» или «СССР». Предметы были оформлены таким образом, чтобы показать слияние национального и современного, что было залогом того, что изделия пройдут отбор, несмотря на ярко выраженную традиционность. Явно, что внедрение советских символов в традиционные предметы материальной культуры крымских татар было вынужденной мерой, которая способствовала появлению крымских экспонатов на этой выставке, т.к. изделия ручной работы в дореволюционном стиле не были исключены из экспозиции, но они сопровождались вариациями с новыми советскими декоративными элементами [\[6, с. 355; 8, с. 7\]](#). Несмотря на то, что во многих номинациях крымскотатарские экспонаты остались без внимания жюри, все равно было очевидным, что «кустарная промышленность не исчезла, что живы традиции мастерства, на основе которых в условиях новой

общественной и бытовой обстановки, вырастает новая яркая продукция <...>. Все те, чей интерес глубок, кто хотел вникнуть и кому дано понимать, не ошиблись, указывая, что советский Отдел по своему характеру должен был резко отличаться от отделов других стран, что ни в его оборудовании, ни в его содержимом не могло быть пышности и роскоши, которая так нравилась публике в других местах выставки. Никто не будет утверждать, что в смысле оборудования и подачи экспонатов наш Отдел был безгрешен, или что только у нас все было прекрасно, а у других стран ничего хорошего не было. Те, кто вел работу по Отделу, вполне чистосердечно признают, что промахи у нас были, но, не взирая на все стремления, их нельзя было избежать в силу тех условий работы, о которых пришлось говорить. Оборудование Советского Отдела ни коем образом не могло бы по внешнему блеску идти в ногу с обстановкой большинства других отделов. В ней не могло не быть некой строгости, серьезности, своеобразной простоты, соответствующих характеру содержимого Отдела. Но будь в распоряжении Комитета несколько больше средств, можно было бы в рамках принятого замысла оборудования, в полном соответствии с духом Советского Отдела внести некоторые улучшения в экспозицию, обострить и усилить в некоторых случаях подачу вещей. Но в основе взятый нашими художниками тон был вполне правилен и люди понимающие не прошли мимо этого... в нашем Отделе были свежесть, молодость и убедительность совершенно иной целевой установки нашего декоративного искусства. Это, несмотря на предубежденность, чувствовал и должен был признать и рядовой посетитель, это отмечала и критика. Если обратиться к результатам работы жюри, мы увидим, что наши сильные стороны получили отражение в наградах» [\[16, с. 13\]](#).

Крымскотатарские экспонаты на Международной выставке в Париже 1925 года привлекли внимание публики и вызвали значительный интерес среди посетителей и критики. По данным Морица, через советские стенды «шел непрерывный поток публики и что по субботам и праздникам наплыв посетителей был так велик, что приходилось регулировать вход, пропуская одновременно не более, примерно, 70–80 человек, можно получить примерное представление о количестве посетителей, прошедших через Отдел. По сведениям начала ноября за 6 месяцев цифра посещаемости выставки выразилась в 16 180 511 человек; в предпоследнее воскресенье функционирования выставки на ней перебивало 198 775 человек. Если к этому прибавить, что Отдел посетили представители прессы почти всех стран, что мы щедро снабжали журналистов фотографиями наших стендов и экспонатов, что пропаганде Отдела содействовали каталог со статьями и сборник «Декоративное искусство СССР», что оба эти издания и фотографии посылались во многие страны по запросам оттуда журналистов и критиков, что не только во французской прессе, но и в периодической печати почти всех стран имелись многочисленные следы нашего выступления – станет ясно, какое огромное значение имело для Советского Союза его участие на парижском международном смотре» [\[16, с. 12\]](#).

Гости высоко оценили оригинальность представленных комплексов крымскотатарских традиционных костюмов и ремесленных изделий (качественный сафьян и кожаная обувь, ажурная филигрань в ювелирных украшениях, вышивки на верхней наплечной одежде (платья, куртки), головных уборах (женские покрывала, где особое внимание было уделено использованию традиционных узоров и техник вышивки), что позволило продемонстрировать богатство орнаментальных решений, мастерское владение техниками ручной работы. подчеркнуло эстетику, роскошь, высокую степень техники обработки и тонкой отделки, чувство формы и пропорций, красоту и уникальность разнообразных элементов одежды, головных уборов, поясов, обуви и ювелирных

украшений. Особо были отмечены крымскотатарские платья «антер», которые подчеркивали с помощью поясов и крупных поясных пряжек красоту женской тонкой талии, а отсутствие корсета предоставляло женщинам свободу в движениях. Идея простого платья с геометрическим орнаментом и контрастными дорогими ювелирными украшениями, использование блесток и мелких камней, бусин и бисера в процессе декора одежды сближали идеалы женской красоты крымских татар и европейских женщин первой четверти XX в. [\[6, с. 354–355\]](#).

При виде крымскотатарских костюмов посетители как бы погружались в особую восточную атмосферу и национальный колорит, создаваемые сочетанием различных деталей основного комплекса традиционного костюма и его аксессуаров. Эти экспонаты вызвали огромный интерес у европейской публики, привлекая своим внешним видом, конструктивными особенностями и способом ношения широкое внимание к специфике региональной культуры крымских татар и проявления этнической идентичности.

В связи с тем, что на выставке не было официальных представителей из числа крымскотатарского народа, гости и жюри были лишены возможности проследить общую идею экспозиции (многие экспонаты концептуально были разделены между разными отделами, в первую очередь, между главным павильоном и сектором госторга), не могли узнать детальнее о традиционных названиях различных элементов, их функциональном назначении, особенностях производства и способах ношения, а также жаловались на недостаток пояснений и комментариев относительно истории происхождения и бытования отдельно взятых экспонатов, входящих в комплекс костюма.

Некоторым посетителям не было понятно отсутствие тесной связи крымскотатарской коллекции с общими тенденциями современных направлений искусства (ар-деко, конструктивизм, например, жюри никак не оценили класс «Игрушки», где были представлены куклы в традиционных крымскотатарских костюмах) или в контексте нового советского быта, т.к. хаотичное и не всегда продуманное использование советской символики, демонстрировавшийся на деталях костюма, лишь усложняло образ и не воспринималось ни в качестве традиции, ни в качестве новации. В связи с чем многие экспонаты из класса ювелирных украшений, к сожалению, не получили наград (ювелирные украшения с серпом и молотом или с лозунгами и различными светскими надписями).

Тем не менее экспозиция крымскотатарских изделий на Парижской выставке 1925 г. получила преимущественно положительные отклики, бронзовую медаль за тканые и вышитые изделия, а крымскотатарский костюм и различные элементы быта увидело порядка 1,5 млн людей, посетивших мероприятие, что дало возможность наглядно продемонстрировать уникальную роль и вековые достижения крымскотатарского декоративно-прикладного искусства и народных ремесел мировому сообществу, где мастерам удалось сохранить преемственность традиционной культуры, показать свое глубокое уважение к национальным корням, продолжить связь прошлого с настоящим в условиях жизни в молодой Крымской Автономной Советской Социалистической Республике.

Для культуры Крыма эта выставка несомненно имела важные последствия: 1) возобновился международный интерес к региону, т.к. выставка привлекла внимание мировой общественности к культуре и искусству крымских татар, а участие в экспозиции уникальных предметов быта получили международное признание, повысив интерес зарубежных искусствоведов и коллекционеров к крымскотатарскому историко-культурному наследию; 2) участие в выставке повлияло на развитие туристического

потенциала и популяризацию региона среди путешественников первой четверти XX в., например, многие посетители выставки захотели увидеть собственными глазами знаменитые исторические памятники полуострова, связанные с крымскотатарской историей (Ханский дворец в Бахчисарае, мечеть Джума-Джами в Евпатории и т.д.); 3) концепция выставки крымского отдела, процесс подготовки крымскотатарских экспонатов и дальнейшее их экспонирование в Париже способствовали к более детальному изучению производительных сил края, выявили проблемы, связанные с развитием традиционных ремесел у крымских татар, при этом научная общественность и краеведы стали активнее заниматься изучением и сохранением памятников истории и культуры народа.

Таким образом, традиционный костюм крымских татар наряду с другими экспонатами стал визитной карточкой и особым символом национальной идентичности и культурного богатства народа, который был представлен миру на престижной выставочной площадке Франции в 1925 году. А само участие крымскотатарских экспонатов в Международной выставке 1925 года внесло значительный вклад в формирование образа Крыма как уникального культурно-исторического центра, что стало важным и основным этапом в развитии декоративно-прикладного искусства и художественного творчества крымскотатарских мастеров и в целом культурного обмена в рамках политики коренизации КрАССР.

Библиография

1. Агишева И. Н., Покка Е. В. Творчество архитектора Константина Мельникова // Известия КГАСУ. 2017. № 3 (41). С. 7-14. EDN: ZHJPBR.
2. Алпашкина О. Н. Просветительская, охранный деятельность и этнографические исследования Бахчисарайского музея в первые десятилетия советской власти // Этнография Крыма XIX - XXI вв. и современные этнокультурные процессы: Материалы и исследования. Вып. 3 / отв. ред. М. А. Араджиони, Л. А. Науменко. Симферополь: СГГ, 2012. С. 12-18.
3. Бартрам Н. СССР на Парижской выставке // Советское искусство. 1925. № 1. С. 95-96.
4. Богомазов С. Советское искусство на путях культурной смычки с границей // Советское искусство. 1928. № 4. С. 69-74.
5. Боданинский У. А. Собрание сочинений. Том II. Дневники: 1923-1926 гг. Казань-Симферополь: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2018. 264 с.
6. Власов В. П., Бухтоярова В. А. Традиционный костюм крымских татар на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств (Париж, 1925 г.) // Этнография Крыма XIX - XXI вв. и современные этнокультурные процессы: Материалы и исследования. Вып. 3 / отв. ред. М. А. Араджиони, Л. А. Науменко. Симферополь: СГГ, 2012. С. 349-356.
7. Голубев А. В., Невежин В. А. Формирование образа Советской России в окружающем мире средствами культурной дипломатии, 1920-е - первая половина 1940-х гг. / Ин-т российской истории Российской акад. наук. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 238 с. EDN: VXAGGN.
8. Желтухина О. Крымские экспонаты на выставке в Париже в 1925 г. // Голос Крыма. 2007. 2 февр. С. 7.
9. Искусство народов СССР // Тугендхольд Я. А. Искусство Октябрьской эпохи. Ленинград, 1930. С. 78-97.
10. Иоффе А. Е. Интернациональные, научные и культурные связи Советского Союза. 1928-1932. М.: Наука, 1969. 199 с.
11. Климов Г., Юниверг Л. Список награжденных экспонентов отдела СССР. URL: https://web.archive.org/web/20200108013946/http://lamanova.com/16_list-exhibitors-

1925.html (дата обращения: 01.02.2025).

12. Коган П. С. Г.А.Х.Н. и наши художественные выступления за границей // Искусство: ежемесячный журнал Главискусства Наркопроса РСФСР. 1929. № 3-4. С. 10-15.
13. К участию Крыма на Парижской выставке // Красный Крым. 1925. 24 января.
14. Манукян Д. В. Новые тенденции выставочного проектирования в контексте Международной выставки в Париже 1925 года // Артикульт: научный электронный журнал. 2015. № 19(3). С. 44-53. EDN: VHXZNS.
15. Медаль крымским экспонатам // Красный Крым. 1925. 17 ноября.
16. Мориц В. Э. Советский отдел Международной выставки декоративных искусств в Париже 1925 г. // Бюллетени ГАХН. М., 1926. № 2-3. С. 7-17.
17. Моск Б. СССР на выставке декоративных искусств в Париже // Красный Крым. 1925. № 92.
18. Мусаева У. К. Подвижники крымской этнографии, 1921-1941: Историографический очерк. Симферополь: Таврия, 2004. 212 с.
19. Отправка экспонатов окончена // Красный Крым. 1925. № 51.
20. Письмо Я. А. Тугендхольда П. С. Когану от 7 января 1925 года // Волкова Н., Шумихин С. Встречи с прошлым: Вып. 8. М.: РГАЛИ, Русская книга, 1996. С. 400-401.
21. Программа участия Крымской Республики в Парижской выставке // ГАРК, ф. Р.-652, оп. 1, д. 839, л. 8-9 об.
22. Родченко А. В Париже: из писем домой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 136 с.
23. Соколов А. С. Россия и СССР на Всемирных выставках XX-XXI веков // Новая и Новейшая история. 2018. № 2. С. 125-143. EDN: YTIQFM.
24. СССР и Парижская выставка 1925 г.: мнения ответственных политических деятелей. М.: Связь, 1925. 15 с.
25. Сысоева Е. В. Международная выставка декоративного и индустриального искусства 1925 года в Париже // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. 2009. № 11. С. 137-147.
26. Тугендхольд Я. А. К участию СССР на международной Парижской выставке (Письмо из Москвы) // Красный Крым. 1925. 28 декабря. № 299 (1216).
27. Успехи СССР на Международной Выставке Декоративных Искусств в Париже // Советское искусство. 1925. № 9. С. 89.
28. Участие Крыма в Парижской выставке // Красный Крым. 1925. № 11.
29. Exposition de 1925: Section URSS: catalogue: Exposition internationale des arts decoratifs et industriels modernes (1925: Paris, France) / Section de l'Union des Republiques Sovietistes Socialistes. Academie russe des Sciences de l'Art. Paris, 1925. Paris: [Imprimerie Kapp], 1925. 227 p.
30. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925: Liste des récompenses / Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes. Paris: Imprimerie Nationale, 1925. 176 p.
31. Kozhanova M. Curating national renewal: the significance of arts and crafts in the construction of Soviet identity at the 1925 Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes in Paris // Art East Central. 2023. Vol. 3. Iss. 3. Pp. 37-57. DOI: 10.5817/aec2023-3-3 EDN: UFPOMF.
32. L'Art Decoratif et Industriel de l'U.R.S.S. / Comite de la section de l'U.R.S.S. a l'Exposition Internationale des Arts decoratifs. Paris, 1925. Moscow, 1925. 156 p.
33. Waleffe de M. Une promenade a l'Exposition des Arts decoratifs // Les Modes: revue mensuelle illustrée des arts décoratifs appliqués à la femme. 1925. 01 juillet. Pp. 2-3. ""

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Первая половина XX века оказалась ознаменована кардинальными общественно-политическими и социально-экономическими переменами как в России, так и за ее пределами. Две мировые войны, революционные потрясения, экономический кризис 1929 года не могли не сказаться и на переменах в сфере культуры. Многим это период представляется как пересмотр прежних подходов к культуре, но на самом деле именно на фоне радикальных перемен усиливался интерес и к традиционным культурным ценностям.

Указанные обстоятельства определяют актуальность представленной на рецензирование статьи, предметом которой являются крымские экспонаты на Международной выставке 1925 года в Париже. Автор ставит своими задачами раскрыть Международную выставку современных декоративных и промышленных искусств в Париже, проанализировать крымский отдел, определить ключевую роль У.А. Бодадинского в организации подготовки крымскотатарских экспонатов для данной выставки.

Работа основана на принципах анализа и синтеза, достоверности, объективности, методологической базой исследования выступает системный подход, в основе которого находится рассмотрение объекта как целостного комплекса взаимосвязанных элементов. Научная новизна статьи заключается в самой постановке темы: автор стремится охарактеризовать вопросы подготовки традиционного костюма крымских татар и ремесленных изделий, связанных с его производством, на Международную выставку в Париже в 1925 г. Научная новизна определяется также привлечением архивных материалов.

Рассматривая библиографический список статьи, как позитивный момент следует отметить его масштабность и разносторонность: всего список литературы включает в себя свыше 30 различных источников и исследований, что само по себе говорит о том объеме подготовительной работы, которую проделал ее автор. Источниковая база статьи представлена документами из фондов Государственного архива Республики Крым, заметки из газеты «Красный Крым» и специализированных журналов Наркомпресса "Советское искусство", а также воспоминания У.А. Бодадинского. Из используемых исследований укажем на труды А. Желтухиной, У.К. Мусаева,, В. П. Власова и В. А. Бухтояровой, в центре внимания которых находятся различные аспекты изучения крымского отдела на Международной выставке в Париже 1925 г. Заметим, что библиография обладает важностью как с научной, так и с просветительской точки зрения: после прочтения текста статьи читатели могут обратиться к другим материалам по ее теме. В целом, на наш взгляд, комплексное использование различных источников и исследований способствовало решению стоящих перед автором задач.

Стиль написания статьи можно отнести к научному, вместе с тем доступному для понимания не только специалистам, но и широкой читательской аудитории, всем, кто интересуется как Международной выставкой в Париже 1925 года, так и крымским отделом на ней. Аппелляция к оппонентам представлена на уровне собранной информации, полученной автором в ходе работы над темой статьи.

Структура работы отличается определенной логичностью и последовательностью, в ней можно выделить введение, основную часть заключение. В начале автор определяет актуальность темы, показывает, что Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств, которая снова проходила в Париже с апреля по октябрь 1925 г., "стала знаковым и инновационным событием в мире искусства и промышленности уже первой четверти XX в." Автор обращает внимание на то, что

"выставки в Париже 1925 г. позволила гостям и членам экспертного жюри ознакомиться с разнообразием стилей и вариантов интерьерных павильонов, сравнивая их друг с другом, причем, для СССР была выделена 1/6 часть всего выставочного пространства". В работе показано, что "экспозиция крымскотатарских изделий на Парижской выставке 1925 г. получила преимущественно положительные отклики, бронзовую медаль за тканые и вышитые изделия, а крымскотатарский костюм и различные элементы быта увидело порядка 1,5 млн людей, посетивших мероприятие".

Главным выводом статьи является то, что

"участие крымскотатарских экспонатов в Международной выставке 1925 года внесло значительный вклад в формирование образа Крыма как уникального культурно-исторического центра, что стало важным и основным этапом в развитии декоративно-прикладного искусства и художественного творчества крымскотатарских мастеров".

Представленная на рецензирование статья посвящена актуальной теме, снабжена таблицей, вызовет читательский интерес, а ее материалы могут быть использованы как в курсах лекций по истории России, так и в различных спецкурсах.

В целом, на наш взгляд, статья может быть рекомендована для публикации в журнале "Genesis: исторические исследования".