

DOI: 10.12731/2576-9782-2022-4-144-157

УДК 7.01

АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МАТЕРИ В ЖИВОПИСИ Ш. ШАМУРЗАЕВА

З.Р. Хамзатова

Цель – определение философско-аксиологических оснований национального изобразительного искусства второй половины XX века посредством анализа творчества одного из первых профессиональных чеченских советских художников Шамиля Алиевича Шамурзаева.

Методология строится на синтезе междисциплинарных и историко-искусствоведческих подходов. Метод иконологии актуален при дешифровке художественных значений образов в контексте архетипов традиционной духовной культуры в творчестве Ш. Шамурзаева. Философско-культурологический метод в сочетании с культурно-историческим позволил показать влияние реалий общественной, социальной, культурной жизни изучаемой эпохи на выбор сюжетов, художественный язык советского чеченского художника.

Результаты. Индивидуально найденные характеристики обуславливают новизну работы. Советское искусство периода активной художественной деятельности Ш. Шамурзаева характеризуется противопоставлением наследия социалистического реализма и искусства оттепели с мифологизированным ожиданием весны, надежды, открытости миру и этики долга и ответственности сурового стиля.

Анализируются произведения разных периодов творчества Ш. Шамурзаева в которых прослеживается аксиология концепта матери, как одного из фундаментальных смыслообразующих ценностей традиционной чеченской культуры.

Область применения результатов. Если культурный релятивизм определяет разновекторную аксиологическую направленность

советского искусства вообще, то в национальных окраинах он сопряжен с мировоззренческим национальным наследием. Такое расширение представлений о национальном искусстве имеет значение с точки зрения истории развития советского искусства в национальных окраинах, делая работу востребованной в различных сферах гуманитарного знания.

Ключевые слова: *суровостильцы; символизм; традиционная культура; концепт матери; поколенческие образы*

THE ARCHETYPAL IMAGE OF THE MOTHER IN SH. SHAMURZAEV'S PAINTINGS

Z.R. Khamzatova

The aim of the article is to determine the philosophical and axiological foundations of the national visual art of the second half of the 20th century through the analysis of the work of one of the first professional Chechen Soviet artists Shamil Alievich Shamurzaev.

The methodology is based on the synthesis of interdisciplinary and historical and art history approaches. The method of iconology is relevant for deciphering the artistic meanings of images in the context of archetypes of traditional spiritual culture in the works of Shamurzaev. The philosophical-cultural method, combined with cultural-historical method, made it possible to show the influence of the realities of social and cultural life of the era under study on the choice of subjects and the artistic language of the Soviet Chechen artist.

Results. *Individually found characteristics determine the novelty of the work. The Soviet art of Shamurzaev's period of active artistic work is characterized by contrasting the heritage of socialist realism and the art of the Thaw with a mythologized expectation of spring, hope, openness to the world and the ethics of duty and responsibility of austere style.*

Shamurzaev's works from different periods of his career are analyzed, tracing the axiology of the mother concept as one of the fundamental sense-forming values of traditional Chechen culture.

Scope of the results. If cultural relativism determines the multidirectional axiological orientation of the Soviet art in general, then in the national outskirts it is associated with the worldview of the national heritage. This broadening of the notions of national art is important from the point of view of the history of development of the Soviet art in the national outskirts, making the work in demand in various fields of humanitarian knowledge.

Keywords: *harsh style; symbolism; traditional culture; mother concept; generational images*

Введение

Внимание аксиологии в искусстве сконцентрировано на сущностных, смыслообразующих аспектах творчества художника. Образы, создающиеся в художественном пространстве, на языке объектов внешнего мира, являются порождением универсально-постоянных начал человеческой природы.

Аксиология нацелена на анализ ценностного содержания произведения в соотношении с реалиями социума. Данный подход, впервые разрабатываемый в неокантианстве (В. Вильденбанд, Г. Риккерт, Г. Коген, Э. Кассирер и др.) предлагает видеть в культуре, не только то, что существует в видимом мире, но и то, что имеет для нас значение, смысл, т.е. должное [6, с. 350-354].

Представляя собой диалектическое единство формы и содержания, произведение искусства отражает неуловимую магию, эстетику момента. Творческая рефлексия автора со всеми особенностями преодоления реалистического изображения определяет чеченское изобразительное искусство второй половины XX века, в контексте которого в числе первых профессиональных художников-чеченцев стоит имя Шамиля Алиевича Шамурзаева (1932-2011).

Исследование ценностно-познавательных представлений автора, эстетических составляющих живописи Ш. Шамурзаева актуально как в силу отсутствия подобных исследований, так и в контексте трансграничного положения искусства ЧИАССР. Мироззрение

чеченского художника носило обобщенный характер в силу погруженности в этническую традицию, религиозную философию и идеологию переживаемой действительности. Усвоение ценностей русской и шире, общеевропейской культуры, в процессе модернизации чеченского общества в последней трети XX века, в сочетании с традиционными мифопоэтическими, социокультурными и религиозными традициями бытия этноса, формировало многомерную творческую самость.

Изображенные в русле социалистического реализма прославленные рабочие, труженики села, рядовые советские граждане, герои полотен Ш.А. Шамурзаева отличаются «двойственностью по своей сути» [7, с. 29-30]. На первый взгляд, обобщения автора, осознанные идеалы, ценности, то есть все то, что собственно составляет образный строй искусства, являются примером социалистического реализма, что отмечали искусствоведы: «перед нами искренние, психологически выразительные, дорогие художнику образы народа» [7, с. 29-30].

С другой стороны, личная рефлексия художника, замешанная на традиционной фольклорной эстетике и символике, наиболее ярко транслирует глубинные национальные корни. В картинах Шамурзаева нет антисоветского пафоса или протеста, но есть стремление к искренности, отражению этнической ментальности.

Впервые с работами Ш. Шамурзаева зритель познакомился на республиканской выставке художников Чечено-Ингушской АССР, состоявшейся в 1966 году, где были представлены три портрета. Уже в то время творчество молодого художника отличали национальная самобытность и «тесное соприкосновение мастера с народными традициями» [9, с. 4].

Цель исследования

Определение философско-аксиологических оснований национального изобразительного искусства второй половины XX века посредством анализа творчества профессионального чеченского советского художника Ш.А. Шамурзаева.

Материал и методы исследования

Анализ художественного материала строится на синтезе междисциплинарных и историко-искусствоведческих подходов. Метод иконологии актуален при дешифровке художественных значений образов в контексте архетипов традиционной духовной культуры в творчестве Ш. Шамурзаева. Философско-культурологический метод в сочетании с культурно-историческим позволил показать влияние реалий общественной, социальной, культурной жизни изучаемой эпохи на выбор сюжетов, художественный язык советского чеченского художника.

Результаты исследования и их обсуждение

В корпусе произведений Ш. Шамурзаева в числе ведущих мотивов, к которому художник часто обращался, необходимо выделить образ женщины / матери. Так в картине «Ковровщица» (1966) Ш. Шамурзаев использует закрытый плотный фон – прием, характерный для суровостильцев, который лишает картину легкости, усиливает акцент на изображаемого и концентрирует внимание зрителя на напряженном взгляде ковровщицы. «Вглядываясь в морщинистое лицо (ковровщицы Ш. Шамурзаева – Авт.) зритель ощущает всю тяжесть жизненных невзгод, выпавших на ее долю, – пишет В.Н. Калинин, – вместе с тем образ согрет теплотой и вниманием со стороны художника...» [21, с. 5].

Шамиль Алиевич часто в своих ранних работах, также как и в картине «Ковровщица», закрывает задний фон ковром с узором. В нашем случае в речь идет о национальном войлочном ковре – *истанг*, искусство изготовления и украшения которых было обязательным для местных женщин. Сложная замысловатая ткань коврового орнамента с центральным элементом – деревом жизни – важный композиционный составляющая картины. В традиционных орнаментальных мотивах нашла знаковое выражение информация «об исторической эпохе, об особенностях породившей его культуры, ее отношениях с миром» [8, с. 2]. В орнаментах ковров заложена история народа, архаика представлений о мире, его философия и

духовная культура [20]. В мифологическо-эпическом мировоззрении чеченского народа ключевым знаком мироздания было изображение «древа жизни», олицетворяющего жизненный цикл рождения и продолжения рода [2, с. 119].

Использование плотного заднего фона помогает художнику визуально усилить эффект внешней ограниченности творческой свободы. Через характерные черты сурового стиля способы (закрытое ковром пространство позади персонажа, жестко прорисованные черты лица, трехцветная ограниченность колористики, отсутствие динамики действия) Шамурзаев проецирует вовне тревогу, обреченность и пережитое горе. В свое время молодому Шамилю, чьи предки – выходцы из с. Дады-Юрт, откуда родом был и академик живописи Петр Захаров, потомку видного военного и политического деятеля XIX века Боты Шамурзаева [5], пришлось пережить потерю отца, расстрелянного в годы политических репрессий, годы в депортации, унесшей жизни четверых братьев, тяжелый труд с тринадцати лет на обувной фабрике в Казахстане, а по возвращении на родину в 1958 году заниматься нелюбимым делом, чтобы прокормить семью [13].

В полотнах Шамурзаева нет радости. Даже в погруженных в советскую идеологию полотнах «Мать партизана» (1969), «Моя речка» (1979) или «У родника» (1969) образы погружены в себя, картины рождают ноты сомнения.

«В работе «У родника» сюжет разворачивается в месте традиционных встреч женщин села», – пишет искусствовед В.Н. Калинин. «Здесь можно узнать новости и просто поговорить... Композиционным центром картины являются две беседующие женщины, расположенные на переднем плане, замыкает композицию группа женщин на втором плане. В сопоставлении этих групп и заключено основное содержание произведения. Проблема становления женщины-горянки, ее борьба за новую жизнь против отживших свой век обычаев и традиций. По-разному воспринимаются женщинами происходящие перемены. Симпатии художника явно на стороне фигур переднего плана. Он их выделяет как композиционно, так и по смысловому

содержанию, наделяя большей свободой выражения своих чувств и мыслей. Другой группе свойственна нерешительность. Ее образы углублены в себя. Созная необходимость новых перемен и в то же время находясь в плену старых предрассудков, они ищут каких-то точек соприкосновения нового и старого...» [21].

Однако картина имеет два плана – реальный и символический. Первый – это, скорее, иллюстрация по мотивам жизни чеченской женщины, поскольку она была большей частью занята в хозяйственной и социокультурной жизни общества. Все душевные переживания в чеченском фольклоре раскрываются через женские образы, потому что «женщина (в сознании народа) – идеальная и созидаящая сила, чуткая к любым проявлениям горя и радости» [12, с. 207].

Второй уровень позволяет художнику этнокультурно маркировать темпоральные ощущения разных поколений. Он дает возможность воспринимать фигуры как аллегория одной жизни в ее разные периоды – юность, зрелость, старость.

О том, что перед нами три поколения, три статуса женщин чеченского общества возможно определить по одному предмету – платку. Платок в картине – важная художественная деталь и символический элемент художественного образа. В традиционной культуре платок олицетворял сакральную чистоту женщины, «перед которой в кризисный момент любые члены общества выражали свою покорность коленопреклонением». Платок / шаль играет важную роль в соблюдении невестой традиционных норм, в религиозной деятельности, при взаимоотношениях с женихом, споре, возникшем по какому-либо поводу и др. Тяжким наказанием «среди вайнахов считалось проклятье сниманием головного платка» [17, с. 73]. Каждый вид шали соответствовал определенному возрасту: зрелые и пожилые женщины одевали большие шали темных оттенков (черного, синего, коричневого), а молодые – предпочитали шелковые узорчатые платки белого, красного, желтого, светло-голубого цветов [10, с. 29-37].

Утилитарность платка в народной традиции сочетается со знаковой силой социального статуса женщины. Как отмечает Аккиева С.И., женщина имела наибольший почет и пользовалась уважением

в горском обществе, а платок был символом женщины-матери [4, с. 151-156]. На переднем плане картины самые взрослые женщины и только одна из них что-то говорит. Черная шаль, особая манера ношения [11, с. 15], подчеркивающая статичность и монументальность фигуры пожилой женщины, обозначает ее статус. На картине большая темная шаль просто наброшена на голову; один конец шали широко ниспадает на платье, а другой перекинут за плечо. Таким образом, Ш. Шамурзаев с помощью одного из элементов национальной одежды, его особенностей и манеры ношения показывает статус главного персонажа – это замужняя женщина, имеющая уже взрослых женатых сыновей, скорее всего, вдова.

Аналогично Ш. Шамурзаев поступает с другими женскими персонажами, передавая в тональности одежд и головных уборов статус героев картины. Самая молодая на картине – девушка с водоносным кувшином, остальные персонажи картины – замужние женщины, имеющие несовершеннолетних детей. Их роль в мизансцене картины, как и в обществе – лишь внимательно слушать. Если два главных персонажа, выведенных художником на передний план увлечены беседой, то остальные женские образы действительно «углублены в себя», как отмечал В.Н. Калинин. Однако не потому, что нерешительны, а в силу традиционных приличий, ограничивавших возможность вмешиваться в разговор взрослых женщин не из семейного круга. Казалось бы, незамысловатая сцена из сельского быта чеченцев усилена символизмом места встречи женщин разного поколения. У родника собирались не только для того, чтобы «узнать новости и просто поговорить».

Родниковая вода традиционно мыслилась источником хтонической благодати, необратимого течения жизни/потока времени, ускользающей сущности сходной с женским естеством. В представлении чеченцев «вода имела пограничное существование – как в мире мертвых, так и в мире живых – и в силу этого обладала оживляющими и омертвляющими свойствами» [3, с. 176]. Поэтому у родника проводились магические действия (снятие сглаза, наведение порчи и др.), вода из источника могла использоваться в обрядовых

действиях лечения от болезней [19, с. 151]. Семиотическая сфера женского как воплощение «низа» связывалась со стихиями воды и земли, с их свойствами порождать жизнь [2, с. 70-86]. Она, как текучая вода, считалась такой же изменчивой, способной приносить и благо, и несчастье. Устойчивым было широкое почитание языческих женских богинь [16, с. 20], связанное, по-видимому, с материнско-родовой идеологией [1, с. 312].

Родник в национальной культуре был местом проведения обрядов («Вывод невесты к роднику»), местом знакомства и свиданий (молодым людям нельзя было встречаться наедине, поэтому юноша приходил на встречу со своим другом, а возлюбленная – с подругой). Он широко транслируется в чеченских лирических песнях как место объяснений между молодыми [18, с. 59-62]. Рядом с родниками возводились башни, культовые постройки, а также ««кулли», или “хаша бен”, так называемые дорожные гостиницы для путников [14, с. 54].

Женщины сгруппированы вокруг родника полукругом, тем самым создается замкнутое пространство. Отсутствие свободного пространства становится метафорой художника, определяющего выбор в пользу традиционного, национального. Поэтому и симпатии Ш. Шамурзаева, как подметил искусствовед В.Н. Калинин «явно на стороне фигур переднего плана», на стороне взрослых женщин.

Стоит отметить, что Шамурзаев часто пользуется таким элементом композиции как водные источники. Так, в картине «Моя речка» художник усиливает символизм ускользающей молодости горянки. Женщина у ног которой художник располагает речку – аллегория скоротечности жизни, ее эфемерности и мимолетности. Этому выводу вторит и само название картины – «Моя речка». В ней получил «воплощение женский образ, которому художник посвятил свои самые значительные работы» [21, с. 3-4].

В картине «Мать партизана» художником представлена женщина в возрасте, которая находится в «*нена џла*» – комнате матери (или кухне). Величавость и горделивость фигуры пожилой женщины выделяется Ш. Шамурзаевым черной шалью, накинутой на голову

аналогично статусу. Собственно, на полотне изображен этнически наполненный образ матери – хозяйки дома/жилища (чеч.: *х/усамна-на*), хозяйки огня (чеч.: *ц/ийна нана*). Традиционно «расположенный в доме очаг или центральный столб являлись местами семейного культа...» [2, с. 123]. Здесь мать – охранительница благодати семейного очага, защитница своего огня, дома, семьи. «Главой семьи у горцев является отец, а центральной фигурой – мать» [15, с. 40-41]. Этот архетипический образ иллюстрирует целостность семьи, рода, как персонифицированной общности.

Заключение

Собственно, из всего многообразия архетипов архетип женщины является универсальным. Налицо символизм трансформации антиномий жизни и смерти, неизбежной закономерности постоянного возвращения к истокам жизни. Используемые Ш. Шамурзаевым в картине поколенческие образы женщин воплощают собой мистерию движения времени.

Таким образом, ключевой художественной деталью, играющей большую роль в создаваемых художником Ш. Шамурзаевым полотнах, оказывается образ женщины, который имеет широкий спектр значений в традиционной чеченской культуре, богатую символику, вызывающую устойчивые ассоциации. Многослойность миропонимания чеченского художника Шамиля Шамурзаева репрезентирует мотивы национальной культуры, отражая синкретизм рефлексии чеченской культуры и советского идеологического начала.

Список литературы

1. Акаев В.Х., Абдулаева Э.С. Дорелигиозные представления // Чеченцы. Серия «Народы и культуры». Отв. ред. В.А. Тишков, З.И. Хасбулатова, Л.Т. Соловьева. М., 2012.
2. Акиева П.Х. Рождение. Свадьба. Смерть. Историко-этнографические архетипы ингушей. СПб., 2014. 292 с.
3. Акиева П.Х. Семантика ингушского обряда «вывода невесты к роднику» // Известия российского государственного педагогического

- университета им. А.И. Герцена. Аспирантские тетради. 2014. № 164. С. 173-179.
4. Аккиева С.И. Платки – традиционный атрибут женской одежды балкарок и кабардинок // Вестник Института ИАЭ. 2008. № 4(16). С. 151-156.
 5. Басханов В. Его имя не подлежит забвению. Шамиль Шамурзаев. // Газета Гумс. № 10-13 (8393-8396). От 9 февраля 2012 г.
 6. Богомолова М.А. Философско-аксиологические основания современного изобразительного искусства // Вестник Чувашского университета. 2008. № 1. С. 350-354.
 7. Бойцова Т. И. Изобразительное искусство Чеченской Республики / Хабарова М. В. Гр.: АО Издательско-полиграфический комплекс «Грозненский рабочий», 2018. 256 с.
 8. Буткевич Л.М. История орнамента. М., 2004. 267 с.
 9. Выставка произведений художников Чечено-Ингушетии, посвященном 50-летию образования СССР и 50-летию автономии Чечено-Ингушетии. Сост. А.М. Измайлов. Грозный, 1973. 54 с.
 10. Гарсаев Л.М. Прически и головные уборы вайнахских женщин // Ж. Нана. 2009. № 10. С. 29-37.
 11. Грабовский Н.Р. Экономический и домашний быт жителей Горского участка Ингушского округа // ССКГ. Тифлис., 1876. Вып. III.
 12. Джамбеков О.А., Джамбекова Т.Б. Устно-поэтическое творчество. Чеченские девичьи лирические песни // Чеченцы. Серия «Народы и культуры». Отв. ред. В.А. Тишков, З.И. Хасбулатова, Л.Т. Соловьева. М. 2012.
 13. Жизнь, отданная искусству. 26.09.2011. URL: <https://www.groznyinform.ru/news/culture/28857/> (дата обращения: 12.04.2022)
 14. Ильясов Л. Культура чеченского народа. М., 2009. 263 с.
 15. Магомедов А.М. Духовно-нравственное единство, культура межнационального общения и патриотизм в традициях народов Дагестана // Известия ДГПУ. 2014. № 2. С. 38-48.
 16. Мадаева З.А. Народные календарные праздники вайнахов. Грозный, 1990. 93 с.
 17. Маргошвили Л.Ю. Культурно-этнические отношения между Грузией и Чечено-Ингушетией. Тбилиси, 1990. 248 с.

18. Осмаев М.К. Роль и место женщины в общественном устройстве чеченцев // Известия Чеченского государственного университета. 2016. № 3. С. 59-62.
19. Хасбулатова З.И. Сохранение магии и магических ритуалов в семейной обрядности чеченцев в дореволюционном прошлом // Теория и практика общественного развития. 2014. № 4. С. 149-152.
20. Шавлаева Т. М. Из истории развития шерстяного промысла чеченцев в XIX – нач. XX вв.: историко-этнографическое исследование. Грозный, 2006. URL: <https://www.disserscat.com/content/iz-istorii-razvitiya-sherstyianogo-promysla-chechentsev-v-xix-nach-xx-vv-istoriko-etnografich?ysclid=I2m5y27sjt> (дата обращения: 02.02.2022)
21. Шамиль Шамурзаев. Каталог выставки произведений. Сост. В.Н. Калинин. Грозный, 1980.

References

1. Akaev V.Kh., Abdulaeva E.S. *Chechentsy. Seriya «Narody i kul'tury»* [Chechens. Series “Peoples and Cultures”]. ed. V.A. Tishkov, Z.I. Khasbulatova, L.T. Solov'eva. M., 2012.
2. Akieva P.Kh. *Rozhdenie. Svad'ba. Smert'. Istoriko-etnograficheskie arkhetyipy ingushey* [Birth. Wedding. Death. Historical and ethnographic archetypes of the Ingush]. SPb., 2014, 292 p.
3. Akieva P.Kh. *Izvestiya rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena. Aspirantskie tetrad*, 2014, no. 164, pp. 173-179.
4. Akkieva S.I. *Vestnik Instituta IAE*, 2008, no. 4(16), pp. 151-156.
5. Baskhanov V. *Gums*, 2012, no. 10-13 (8393-8396).
6. Bogomolova M.A. *Vestnik Chuvashskogo universiteta*, 2008, no. 1, pp. 350-354.
7. Boytsova T. I. *Izobrazitel'noe iskusstvo Chechenskoj Respubliki* [Fine Arts of the Chechen Republic]. 2018, 256 p.
8. Butkevich L.M. *Istoriya ornamenta* [The history of the ornament]. M., 2004, 267 p.
9. *Ystavka proizvedeniy khudozhnikov Checheno-Ingushetii, posvyashchennom 50-letiyu obrazovaniya SSSR i 50-letiyu avtonomii Checheno-Ingushetii* [Exhibition of works by artists of Chechen-Ingushetia,

- dedicated to the 50th anniversary of the formation of the USSR and the 50th anniversary of the autonomy of Checheno-Ingushetia] / A.M. Izmaylov. Groznyy, 1973, 54 p.
10. Garsaev L.M. *Zh. Nana*, 2009, no. 10, pp. 29-37.
 11. Grabovskiy N.R. *SSKG. Tiflis*. 1876. Issue III.
 12. Dzhambekov O.A., Dzhambekova T.B. *Chechentsy. Seriya «Narody i kul'tury»* [Chechens. Series "Peoples and Cultures"]. ed. V.A. Tishkov, Z.I. Khasbulatova, L.T. Solov'eva. M., 2012.
 13. *Zhizn', otdannaya iskusstvu* [Life devoted to art]. 26.09.2011. <https://www.grozny-inform.ru/news/culture/28857/>
 14. Il'yasov L. *Kul'tura chechenskogo naroda* [Culture of the Chechen people]. M., 2009, 263 p.
 15. Magomedov A.M. *Izvestiya DGPU*, 2014, no. 2, pp. 38-48.
 16. Madaeva Z.A. *Narodnye kalendarnye prazdniki vaynakhov* [Folk calendar holidays of the Vainakhs]. Groznyy, 1990, 93 p.
 17. Margoshvili L.Yu. *Kul'turno-etnicheskie otnosheniya mezhdu Gruzией i Checheno-Ingushetией* [Cultural-ethnic relations between Georgia and Checheno-Ingushetia]. Tbilisi, 1990, 248 p.
 18. Osmaev M.K. *Izvestiya Chechenskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2016, no. 3, pp. 59-62.
 19. Khasbulatova Z.I. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*, 2014, no. 4, pp. 149-152.
 20. Shavlavaeva T. M. *Iz istorii razvitiya sherstyanogo promysla chechentsev v XIX – nach. XX vv.: istoriko-etnograficheskoe issledovanie* [From the history of the development of the Chechen wool industry in the XIX – early. XX centuries: historical and ethnographic research]. Groznyy, 2006. <https://www.dissercat.com/content/iz-istorii-razvitiya-sherstyanogo-promysla-chechentsev-v-xix-nach-xx-vv-istoriko-etnografichy-sclid=l2m5y27sjt>
 21. *Shamil' Shamurzaev. Katalog vystavki proizvedeniy* [Shamil Shamurzaev. Catalog of the exhibition of works] / V.N. Kalinkin. Groznyy, 1980.

ДАНИЕ ОБ АВТОРЕ

Хамзатова Зарема Рахмановна, ассистент кафедры музееведения и культурологии

*Чеченский государственный университет им. А.А. Кадырова
ул. Асланбека Шерипова, 32, г. Грозный, Чеченская Респу-
блика, 364024, Российская Федерация
z.khamzatova@inbox.ru*

DATA ABOUT THE AUTHOR

Zarema R. Khamzatova, Assistant of the Department of Museology
and Cultural Studies

*Chechen State University named after A.A. Kadyrov
32, Aslanbek Sheripov Str., Grozny, Chechen Republic, 364024,
Russian Federation*

z.khamzatova@inbox.ru

SPIN-code: 6988-6175

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9563-3174>

Researcher ID: AAC-9389-2020

Поступила 29.11.2022

После рецензирования 08.12.2022

Принята 10.12.2022

Received 29.11.2022

Revised 08.12.2022

Accepted 10.12.2022