

ON SPECIFIC FEATURES OF NATIONAL FIGURATIVE THINKING IN FINE ARTS

**Mikhail Konstantinovich Yao,
Juliana Gennad'evna Yemanova,
Rasyh Farukovich Salahov,**

Kazan Federal University,
2 Tatarstan Str., Kazan, 420021, Russia,
yao@mail.ru, emanova@mail.ru, rasih@mail.ru

This article presents the author's conception of national specificity in fine and applied arts. To identify specific features of the art of Tatarstan the authors consider aesthetic ideas from European Christian and Muslim fine arts. The paper defends the idea that national art is not limited in its originality of themes and storylines, but creates its own distinct language and artistic morphology. Through comparative analysis of the creative works of Tatar artists H.Yakupov and I.Zaripov¹, the article reveals inner stylistic commonalities as evidence of shared culture, confirming the formation of underlying principles of the artistic image in national art.

Key words: national creative thinking, national art, Tatar fine arts, Islamic art, Christian art, painting, national aesthetics, arts and crafts.

The purpose of this study is to answer the following questions: what are 'national fine arts'? What are the origins of their specificity? Why do we find common features in the works of artists of the same nationality though each of them is distinguished by their own creative originality?

In considering the originality of the artistic image in the visual art of Tatarstan and factors determining its characteristic features, we should first explore the history of the question. The specificity of Tatar culture in general, and art in particular, has been studied since Karl Fuchs in the first half of the 19th century. At that time, the ethnographic collections of Fedor Likhachev, and later of his son Andrew were founded. The heirs of the latter collection provided Kazan with many everyday pieces and items of Tatar art as well as the collection of Russian and European art. P.Dulsky, N.I.Vorobyov, P.E.Kornilov and other researchers have made major contributions to Tatar Art studies. Of particular importance for these authors are the works of F.H.Valeyeva (*"Narodnoye dekorativnoye iskusstvo Tatarstana"*, *"Ornament kazanskikh tatar"*, etc.) as well as an article by F.H.Valeyeva – Suleimanova, *"Tatarskoye natsionalnoye iskusstvo : problema ethno-kulturnogo yedinstva"* [1]. Specificity in national culture was also studied by such authors as S.Aydarov, I.Aliyev, A.Khalikov, M.Hasanov, and S.Chervonnaya, etc.

We believe that the determining factor in the national identity of fine art is not the storyline (what is painted), but the underlying principles behind formation and implementation of the artistic image (the way it is painted). An artistic image is a mapping feature of human thinking, which in turn depends on many interrelated factors, among them – spiritual values, ways of life, the material world surrounding humans, their homes, folklore and religion.

Research on the specifics of cultural development may be based on the works of L.N.Gumilev, who was devoted to ethnogenesis, wherein two types of cultural development are distinguished: sedentary (settled) and nomadic [2], for all their apparent differences, they are equivalent (ambivalent).

Christian culture is the culture of a sedentary people. Despite the fact that this culture is based on dualisms, where physical is opposed to spiritual, it creates a system of values that emphasizes material wealth – creation of a Thing. In this case, the concept of property is understood as a concept reflecting possession of a Thing, an object or objects. Therefore, the Thing, in the broad sense of the word, is the center of attention. Art reflecting life should adequately represent the Thing (or things, objects, man, etc.) and Space. The Thing is created through regular work and a well-organized system.

¹ see color insert to the article – M.Y.

It is difficult to associate the image of the eternal wanderer, the nomad, with regular, systematic work. The creation of things, as well as their possession, is not the most important thing for a nomad. A nomad feels no attachment to land, he is always on the move, and space is perceived as something integral. It is well known that even the turban – as the last vestment, is always with him. It adorns his head and constantly reminds him of impending connection with nature.

As sedentary peoples – Christians, and nomadic peoples – Muslims, each have their own sense of space, time, subjectivities, and themselves. A similar understanding of art is impossible for these two types of cultures. Their different arts inevitably have different structures, functions, tasks and languages, each of them reflecting different and special understandings of perspective, their own particular possibilities for ornamentation.

Christians and Muslims have a different understanding of God and build a different relationship with him. For centuries, religion was the mold for art. The icon is a product of the artist's work in the European Christian world. In this context, the word is not to be understood as an image on wood or other materials, but as a materialized, spiritual image of God or the Holy. Thus, with all the spiritual essence of an icon – it is an inspired Thing, and art is the Bible for the illiterate.

According to H.Beltinga, a prominent German art critic, Christians believed that the original images (icons) were endowed with supernatural powers. "God and the Saints, according to expectations, were reflected in them [i.e., in icons – *Author's Note*] and sent their message through them. The expectation of grace was directly linked with them and it affected a believer more than the suggested concept of God or the idea of the afterlife" [3: 458]. Middle Age Christian art actively communicated with the viewer – a representative of the congregation, it taught him and proved its truth. Christian art required maximum credibility, adequacy, an active dialogue with the viewer, and a consistent presentation of its stories. In the era of the Renaissance, Christian art had the task of convincingly materializing ideal models (e.g. God), so as to excite the people. Consequently, it was a time when drawing was developed, where the techniques of painting light and shade, volume and space were improved.

In the Muslim world the role of art was different: it dates back to an era when in the nomad's consciousness, the nomad of the steppes and deserts, there was "no pedestal to put a Thing on".

The World of Art was syncretic and not meant to create specific models. Moreover, any image of Man, especially that of the Saint or God, was suggested to be futile, being material and final, while the transcendent form was never final or frozen. Thus, Muslim culture developed in philosophy and poetry. Art in Islam does not separate the artistic image from its spiritual essence, but rather inextricably binds them.

Omar Khayyam depicts the syncretic nature of Islamic art in the following way: "*The whole world is a flowing pattern of metaphors and symbols*" [4: 149]. To be approved Muslim faith does not need an icon – a model of spiritual material. A Muslim's soul speaks to God without any material prompts or handmade images. "*Art is not the Bible here, more likely it is 'Gulistan', a heavenly garden, which you can reach through art. Therefore, the figurative morphology of this language of art does not accept a visual adequacy, which is the simulation of space on a plane and is based on optical sensations of the color scheme. Regional Arabic and religious Muslim foundations are based on the traditions of the peoples who had adopted Islam*" [5: 181].

Unlike Christian art, images of living creatures are forbidden in Muslim art – this fact is well-known. However, the *Quran* contains no prohibition on image painting, it is found only in the hadith: *Into the house where there are visual images, angels will not enter* [6: 722]. Therefore, in Islam, the art of painting, sculpture, etc. does not exist in the way Europeans understand it. Arabic scholars interpret the meaning of this hadith as a matter of integration, which religion realized in relation to the peoples of the East, who were so different in appearance. *The religious nature of this prohibition is obvious, but besides the dogmatic meaning, it arises from the logic of the artistic image in Muslim consciousness. Therefore, the most developed type of fine arts of many peoples professing Islam, along with calligraphy, is applied art. Painting as an art form with such genres as thematic painting, portrait, still life, etc.* [6: 722] did not develop in Muslim art.

Artistic images developed, however, in architecture, calligraphy, miniature and decorative book arts and applied arts and crafts. Ornamentation plays a significant role in Islamic art. For Europeans ornamentation had already formed as a decorative component in the epoch of Renaissance, and its function was to complement and decorate an object. Ornamentation plays a different role in the Muslim East: its essence in the Islamic world was

wonderfully formulated by the researcher of Muslim art G. von Gryunebaum: *Disorder worries Europeans, while regularity surprises Muslims*. Thus, he emphasized the difference between the desire of the European mindset to reflect the world in geometric formulas of harmony and the way the same harmony is understood in the aesthetics of Islam, where it was interpreted as *a habit of the divinity which it may refuse at any time* [7: 216]. Ornamentation here is a sign, a symbol, i.e., not an additional decorative element, but a semantic, compositional component to the artistic image. Therefore, it is often inextricably bound with calligraphy – a graphical image of the word. *The ideological reason for using ornament is in its integrative powers, its whole, tangible, and simultaneously, its abstract image, infinite in time, having almost no contact with forms in the visual world. A Muslim does not tolerate visual deception and calls for obliqueness, avoiding materialization of entities. Man, as an image, is an accidental phenomenon in 'Gulistan', even the images of plants in the heavenly garden are born of fantasy* [6: 182].

A Muslim views a specific image with its visually localized shell separate from spirituality. Muslim art is not limited to an informational function, it is more important to see the harmony and consistency in the art given to the world by the Almighty. The role of applied arts and crafts in the formation of aesthetic ideas is determined by some factors peculiar to arts and crafts, as integral components of visual art. The consistency of applied arts and crafts is specified by four factors: the harmony of the object shape, its suitability to the function it is meant for, the organic qualities of the material used and the appropriateness of the decor. These factors are extrapolated to all visual objects that have any aesthetic value, even to those types of art that were not developed in Muslim art. We have already mentioned the Islamic rejection of visual illusion – when a Muslim meets works of easel painting, he sets the same requirements as for the decorative arts.

He gets puzzled about how and why the flat surface of the picture destroys the flatness of the wall with its illusory three-dimensionality. The Eastern artist never breaks flatness for the sake of illusion; the images on tile panels, carpets, fabrics, and miniatures that adorn the houses of Easterners are fundamentally flat. Their beauty is determined mainly by the fact that the artist appreciates the beauty of flatness more than the imitation of three-dimensional space. For this reason, the Italian lin-

ear perspective, the ability to create illusion of volume on a flat surface is not always accepted in the East. A person of Eastern culture believes that an image is organic only if it hangs on the wall and does not break space emphasizing its flatness. Eastern Muslim Art is characterized by the predominance of the 'carpet principle' in a composition arrangement, built on details completely filling up the flat image, where no empty space is allowed like a mosaic surface filled with smalt, like the patchwork and leather mosaics traditional in Tatarstan. The carpet principle also predetermined an applicative compositional technique, in which details are set along the surrounding background and produce the impression that they are put over flatness. The rhythm of the composition is in harmony with the rhythm of traditional ornamentation, which is manifested in the distribution of color accents and stains. The inherent quality of a work of ornamental art is in its decorativeness, in which the artwork has the bright, cheerful feature of decor. These ideas had been laid deep in human consciousness since childhood.

The atmosphere depicted above was characteristic of the everyday life of the Tatar people in the late 19th and early 20th centuries. Kazan and its adjacent areas provide vivid examples of it. The situation can be described as a passionate impulse, which is manifested in the rapid development of the people's spiritual life, their aesthetic values and beliefs, and resulted in the emergence of a profoundly particular national culture. This culture is characterized both by general Muslim features and by its own specific features. Long before that time, Tatar culture acquired features which were not purely nomadic, but rather sedentary ones with age-old traditions. These traditions were naturally combined with the traditions of Islam. Another distinguishing feature was that this culture united two origins (frequently opposing each other in other cultures): where urban culture was interwoven with rural culture and in which they did not contradict each other. The unifying factor was the absence of serfdom in the history of the Tatar people, i.e., generally speaking, the urban and rural populations were not socially divided like Russian serfs and urban dwellers – commoners.

G.Valeyeva-Suleimanova writes about facts that are important for understanding of the origins and specificity of this national artistic thinking: by the beginning of the 20th century ...*Kazan Tatars had created advanced forms of artisanal products, arts and crafts enterprises, which enabled them to produce mass circulated goods, serving the needs*

of almost all the regional groups of the Tatars, even the Bashkirs, and partly the Kazakhs... The high level of social and economic organization of artistic crafts and trades encouraged the birth of mass culture among Kazan Tatars... which was a transitional form on the way from traditional folk art to 'high culture'² [1]. In other words, a person born in the first third of the 20th century lived under a particular cultural universe, which naturally combined moral, ethical, social, religious and aesthetic perceptions in a unified concept, despite all the tragic vicissitudes of that time. Moreover, starting from the 16th century such conditions gave rise to other major European styles, i.e., by the beginning of the 20th century Tatar culture had all the factors that later determined the emergence and development of a great holistic artistic style.

Like any style of art, Tatar culture had its ideologies, many of them wanted the art and culture of the native people to develop in the framework of European art in general, and in Russian realistic trends in particular. G.Tukay, Derdmend (Z.Ramiev), G.Kamal, G.Ibragimov, and K.Atlati (K.Atlasov), etc., expressed their own view on the artistic style. The views of these national writers, publishers, educators and community leaders on the formation of professional Tatar fine art did not always coincide. In 1910, the historian and public figure H.Atlati (1876 – 1938) wrote about the development of Tatar national culture in the newspaper 'Yoldyz' 'Star', as follows: "... to adopt European culture based on Islam and befriend them like body and soul" [1]. Another writer, scientist, politician and educator G.Ibragimov (1887 – 1938), who made major contributions to national culture, was eager to introduce a new notion of "the artist" to the consciousness and public opinion of the Muslim population. Thus, he defined European realistic art as a guideline in his article "Visual Arts," published in the newspaper 'Yoldyz' on February, 26, 1910 [8: 286]. In our opinion that was a methodological mistake. Later, it would be a strategy in the attitude of the new Soviet regime towards national art. The problem was that the basics of European art were to be transferred onto fundamentally different national grounds, which had already established its own aesthetic principles. At the same time, an entire system of priorities was being established in which the European academic

school of painting played a leading role, a priori accepted as the only professional one. The national aspect was assigned a secondary role – it was allowed to have original forms only. In Russia, academic fine arts education developed in the 18th century and people professing Islam were affected by the process only in the 20th century. Undoubtedly, it had a progressive educational influence. However, it had its disadvantages: in particular, education was based on European art concepts at the head of which was the principle of visual adequacy, the simulation of existing physical objects. It was understood and is currently understood as being inappropriate for the culture of particular religions, still, it has its rationale. European art was imposed on Muslim nations, and the national aspect was found in the storyline and form, thus the strongest part of regional art was not so much the subject of the painting, as the use of artistic means and components inherent in the national consciousness.

Later, specific recommendations were offered at the First Congress of Soviet Writers, which stipulated that the art of the new country would be national in form and international in its content. Under that form we should understand primarily a national storyline, where content was the ideological doctrine of the totalitarian state, where the national aspect was assigned a secondary role, however ideology was the essence of the art. In dictionaries on aesthetics published during the Soviet period, the notion "national" is given in connection with the "international" in arts and is defined as "*a reflection of a particular work of art, a work of the artist and the artistic development of society, the dialectical relationship of something special, specific, unique, inherent in national culture, and something general, arising through comprehensive communication and interdependence of nations, the interaction of national cultures*" [9: 226]. Internationalization, however erased the boundaries between peoples and nations and did not mean progress in art. The international idea was meant to be non-national and an imperial echo is still heard in the way the term sounds.

Here we would like to emphasize that national identity reflects the features of national thinking which are not a qualitative feature of art, i.e., art may possess national features or may not. The presence of national features is not an absolute guarantee of artistic quality.

Thus, it is not only in the national plot structure of fine arts representing epic heroes and historical figures, heroes of everyday labor or national politi-

² In this context, the term 'mass culture' should be understood as a quantitative rather than a qualitative characteristic of art, i.e., without a negative connotation – as a culture covering a broad mass of the people. – Author's note.

cal leaders that national features can be found. The national essence declares itself at a subconscious level, it creates its own artistic morphology, which is evident in pictorial art. This fact can be exemplified by the creative works of two classic Tatar artists K. Yakupov and I. Zaripov. They both went down in history as national artists who dedicated most of their paintings to national topics and developed their own creative styles. Here we would like to emphasize that the purpose of our study is to reveal the morphology of national identity, with respect to achievements of the artists. They were not similar in any way and they were never like-minded in their creative work, moreover, they belonged to different generations.

One of them is the Honored Artist of the USSR and the Honored Art Worker of the TASSR, Kharis Abdrakhmanovich Yakupov (1919 – 2010), the brightest and most consistent artist of the Soviet era. Before the war (1941 – 1945) he graduated from Kazan Art College and after the war he took a course from famous Moscow artist B.V. Ioganson. Yakupov's work epitomizes socialist realism and he was its consistent creative worker, recognized and respected by authority. For a long time he was Chairman of the Union of Artists and created a series of images of outstanding people from everyday Soviet life.

Another example is the Honoured Artist of RSFSR and the Honored Worker of the Arts of Tatarstan, Ildar Kasimovich Zaripov (1939 – 2012), whose creative work developed in the late 60s of the 20th century. It is obvious how far the works of these two artists are from each other in creative style, the system of images and techniques of painting. I. Zaripov first graduated from the Kazan Art School, then V.I. Surikov's Moscow State Art Institute. Later, he took a studio in easel painting under the supervision of national artist of the USSR, D.K. Mochalsky. He was often in passive opposition to official art and was criticized by Soviet party leaders. Thus, it is not surprising that in Soviet times, this educated intellectual, whose studio was always friendly and open to anyone interested in art irrespective of their nationality or race was accused of nationalism. The reason for the charges was a TV interview in which the artist admitted that he enjoyed going to a Tatar village and that he loved to have Tatar tea in one of the village houses. It was this "Tatar tea" for which the artist was reprimanded by high-ranking Republican authorities. It was explained to him that the notion of "Tatar tea" did not exist as tea did not grow in Tatarstan.

Zaripov has always been considered a national painter and he himself spoke in traditional terms about his plot structures and his subjects. In such ways, he came off like a "naive village boy" although he was quite the opposite. We suggest taking a look at his paintings from a new angle. A man who developed spiritually in his ethnic environment, who kept up the traditions of the recent pre-revolutionary past, and who lived in a bucolic setting in accordance with folk traditions subconsciously learning what art should be like. He treated pictures like household items, like a plane, decorating the house in the same way as a carpet hanging on a wall. The main thing for him was not to create an illusion on a canvas, but to emphasize the ability of the object to protect, to warm the cold wall and to give comfort to a human being. That is why this artist's paintings have no depth of space. Or rather, why they are designed, flattened, looking more like a decorative carpet pattern than the illusion of a three-dimensional world. A national feature is revealed neither in the plot, nor in the colour scheme, but in the understanding of the function of painting for decorating the surrounding space.

The characters of his paintings are often likened to decorative elements of ornamentation disposed on a plane in accordance with his nationalistic way of thinking. Choose any canvas of I. Zaripov, for example, *The Tree of Life. Mother.* (1989) – this painting is profoundly national in style, not because it depicts a young mother wearing a headscarf in Tatar style with decorative ornaments in her braids, but because such a picture could be painted only by an artist who, since childhood, had absorbed the specific features of the national way of life and the system of values of his people. In spite of his professionalism, knowledge of academic drawing, the laws of perspective and of all that he carefully learned and mastered at the Art Institute. The artist naturally turns space into a planar background, which is not disturbed by a view of perspective, the bed and the window behind the woman do not add depth to the drawing and the painting is perceived as a decorative ornamental plate. You can feel the rhythm of such planar decorative work in the whole picture. It should be noted: this is neither a positive nor a negative aspect of creativity, it refers only to the integrity of the artistic nature and profound national organicity of the talent.

The particular nationalist originality of I. Zaripov's creative work is as obvious as the profound nationalist uniqueness of K. Yakupov, the patriarch

of socialist realism. Talking about the nationalistic originality of the artist is like trying to prove that milk is white. However, if such paintings are considered in terms of a nationalistic understanding of art, you will see that the works, made according to the traditions of the Russian School of Art, with its depth and facture, traditions laid down by P.Chistyakov, suddenly transform into the same decorative panels as the paintings of I.Zaripov. From this point of view, the works of K.Yakupov reveal information different from their subject matter. For example, *'Strong People'* (1964), on the one hand, this is a typical product of the 1960s, depicting simple countrywomen, collective farmers, as the best workers of agricultural industry; on the other hand, we see the artist avoids creating the depth of space which is an integral part of realistic art techniques. Space in the picture is closed with a green meadow, on which the lines of composition seem to rest. Between the foreground and the staffages at the upper edge of the picture not a single large-scale element can be found, just a bright, sunny, grassy plane. Due to the absence of rhythmic composition decreasing into depth, space behind the figures in the foreground loses its volume, turning into a decorative background just like the space of I.Zaripov. The figures of milkmaids, despite their specific and material features, acquire the function of decorative ornamental elements, skillfully arranged on the plane of a decorative carpet, which is no longer a painting. Easel painting of classical content suddenly becomes a kind of compromise between Western academicism and Eastern decorativeness. One should be a native of the Tatar cultural environment from the first quarter of the twentieth century to preserve, in spite of the training of the Russian academic school, the profound understanding of such simple (for an Eastern man) things as not to deceive his viewers by illusion of depth on a plane but show all its warming beauty. The same logic and understanding of planar art transforms the people in the back-

ground into decorative, fancy spots, against which the milkmaids look especially uplifting.

A paradoxical fact: even such different artists are internally close to each other. They are united by one thing - their national culture as a system of values and beliefs, embodied in visual images. It should be noted that a nationalist awareness of art is an inner quality of the soul nurtured by the intrinsic lifestyle and a specific worldview. National features are not evidence of talent and skill of an artist, but their presence in creative works adds to their harmonious unity and integrity.

References

1. *Valeeva-Suleymanova G.F.* Tatarskoe natsional'noe iskusstvo: k probleme etnokul'turnogo edinstva. URL: [http://www.tataroved.ru/institute/islamoved/publ/2/\(accessed: 01.12.2013\).](http://www.tataroved.ru/institute/islamoved/publ/2/(accessed: 01.12.2013).) (in Russian).
2. *Gumilev L.N.* Etnogenez i biosfera zemli. M.: AST: Astrel', 2010. 548 s. (in Russian).
3. *Bel'ting Kh.* Obraz i kul't. Istoriya obraza do epokhi iskusstva. M.: Progress – Traditsiya, 2002. 752 s. (in Russian).
4. *Yao M.K.* Obraznoe myshlenie v izobrazitel'nom iskusstve v svete idey L.N.Gumileva // *Evrasiystvo i problemy sovremennoy nauki: kollektivnaya monografiya* / sost. T.V.Sorokina; nauch. red. R.M.Valeev, R.R.Yusupov. Kazan. gos. un-t kul'tury i iskusstv. Kazan': IITs «Kul'tura», 2012. Ch.2. S. 179-183. (in Russian).
5. *Vlasov V.G.* Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva. V 8 t. SPb.: LITA, 2000. T.4. 832 s. (in Russian).
6. *Gryunebaum G.E.* fon. Osnovnye cherty arabomusul'manskoy kul'tury. M.: Nauka, 1981. 292 s. (in Russian).
7. *Chervonnaya S.M.* Iskusstvo Tatarii. M.: Iskusstvo, 1987. 352 s. (in Russian).
8. *Estetika: slovar'/pod obshch. red. A.A.Belyaeva i dr.* M.: Politizdat, 1989. 447 s. (in Russian).

List of illustrations

18. Zaripov Ildar. The Tree of Life. Mother (a part of the triptych). 1989.
19. Yakupov Karis. The Strong Men (a part of the triptych). 1964.

О СПЕЦИФИКЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Михаил Константинович Яо,
Юлиана Геннадьевна Еманова,
Расых Фарукович Салахов,
Казанский федеральный университет,
Россия, 420021, г.Казань, ул.Татарстан д.2,
yao@mail.ru, emanova@mail.ru, rasih@mail.ru

В статье представлена авторская концепция национального своеобразия татарской живописи и декоративно-прикладного искусства. Для выявления специфических особенностей искусства Татарстана рассмотрены основы эстетических представлений европейского христианского и мусульманского изобразительного искусства. Авторы отстаивают идею, что национальное в искусстве не ограничивается своеобразием тематики, сюжетных линий, а создает свой самобытный язык, свою морфологию искусства. На примере сравнительно-сопоставительного анализа творчества татарских художников Х.Якупова и И.Зарипова¹ выявлена их внутренняя стилистическая общность, обусловленная принадлежностью к одной культуре, что подтверждает факт глубинного принципа формирования и воплощения художественного образа в национальном искусстве.

Ключевые слова: национальное образное мышление, национальное искусство, татарское изобразительное искусство, мусульманское искусство, христианское искусство, живопись, визуальный художественный образ, декоративно-прикладное искусство.

Цель данного исследования – определить, что такое национальное изобразительное искусство, в чем причина его своеобразия, почему при знакомстве с творчеством художников разных народов отмечается не только индивидуальная и творческая неповторимость каждого, но и общность работ художников одной национальности.

Если рассматривать своеобразие художественного образа в живописи Татарстана и факторы, определяющие его особенности, то в первую очередь следует обратиться к истории данного вопроса: так, о своеобразии татарской культуры в целом и искусства в частности писали, начиная с К.Фукса, уже в первой половине XIX века. В это время складываются этнографические коллекции Федора Лихачева, а позднее его сына Андрея. Наследники последнего, наряду с собранием русского и европейского изобразительного искусства, передали Казани множество предметов быта и искусства татар. В дело изучения татарского искусства свою лепту внесли П.М.Дульский, Н.И.Воробьев, П.Е.Корнилов и другие исследователи; огромное значение для авторов данной статьи имели труды Ф.Х.Валеева («Народное декоративное искусство Татарстана», «Орнамент ка-

занских татар» и др.), а также статья Г.Ф.Валеевой-Сулеймановой «Татарское национальное искусство: к проблеме этнокультурного единства» [1]. Своеобразию национальной культуры посвящены работы таких авторов, как С.С.Айдаров, И.Н.Алиев, А.Х.Халиков, М.Х.Хасанов, С.М.Червонная и др.

Мы полагаем, что определяющим фактором национального своеобразия изобразительного искусства является не сюжетная сторона (*что изображено*), а глубинные принципы формирования и воплощения художественного образа (*как изображено*). Художественный образ – это отображение художественного мышления человека, которое в свою очередь определяется многими взаимосвязанными между собой факторами, среди которых – духовные ценности, жизненный уклад, материальный мир, окружающий человека, жилище, фольклор и, конечно, религия.

О специфике развития культур мы можем судить на основании работ Л.Н.Гумилева, посвященных этногенезу, где выделяются два типа развития культуры – оседлой и кочевой [2]; при всей их очевидной разнице они амбивалентны. Христианская культура – культура

¹ См. иллюстрации к статье на цветной вклейке – М.Я.

оседлых народов. Несмотря на то, что эта культура основывается на дуализме, противопоставлении физическому духовного, она создает ценностную систему, ставящую во главу угла материальное благополучие – создание Вещи. Понятие собственности здесь – это прежде всего понятие владения Вещью, предметом или предметами. Поэтому Вещь в самом широком понимании является центром внимания. Искусство, отображающее жизнь, должно максимально адекватно изображать Вещь (или вещи, предметы, человека и т.д.) и Пространство. Вещь создается благодаря регулярному труду и четко организованной системе. Трудно соединить образ вечного странника – кочевника – с регламентирующим его во всем регулярным, системным трудом. Да и создание вещи, а также владение ею – далеко не самое главное в сознании кочевника. Кочевник не привязан к земле, он вечно находится в движении, а пространство воспринимает как неотъемлемую часть самого себя. Общеизвестно, что даже чалма – последнее облачение, которое всегда при нем, – украшает голову и постоянно напоминает о грядущем соединении с природой.

Как оседлый человек – христианин, так и кочевник – мусульманин – имеют каждый свое ощущение пространства, времени, предмета, самого себя. Невозможно ожидать от этих двух типов культур одинакового понимания искусства. Различные искусства неизбежно имеют различную структуру, функции, задачи и язык, в каждом из них отражено свое, особенное понимание перспективы, рисунка и колорита, своеобразно раскрыты возможности орнамента.

У христианина и мусульманина разные понимания Бога, и каждый по-разному строит отношения с ним. На протяжении веков религия была формообразующей темой искусства. Продуктом творчества художника в европейском, христианском мире является Икона. В данном контексте это слово следует понимать не как изображение на дереве или другом материале, а как материализованный, спиритуальный образ Бога или Святого. Итак, при всей духовной сущности икона – это одухотворенная Вещь, а искусство – это библия для неграмотных.

По мнению Х.Бельтинга, крупнейшего немецкого искусствоведа и культуролога, христиане считали, что подлинные образы (иконы) наделены сверхъестественной силой. «Бог и святые, согласно ожиданиям, являлись в них [т.е. в иконах – прим. авторов] и вещали через них. С этим связывалось непосредственное

ожидание благодати, трогавшее верующего зачастую больше, чем, внушавшиеся понятия о Боге, или мысль о загробной жизни» [3: 458]. Христианское искусство средневековья активно общалось со зрителем – представителем пасты, оно обучало его, доказывало свою истинность. Христианскому искусству требовалась максимальная убедительность, адекватность, активный диалог со зрителем, последовательное информационное изложение сюжетов. С эпохой Возрождения в искусство приходит задача – максимально убедительно воплощать, материализовывать идеальные модели (например, Бога), так волновавшие воображение людей. Именно поэтому развивается в это время рисунок, совершенствуются способы передачи светотени, объема и пространства.

Иная роль искусства в мусульманском мире: оно во многом уходит корнями в эпоху, когда в сознании кочевника, человека степи, пустыни, не было пьедестала, на который оно поставило бы Вещь. Мир искусства здесь синкретичен и освобожден от задачи создания конкретной модели. Более того, он объясняет, что любое изображение Человека, а тем более Святого или Бога тщетно, так как оно материально и конечно, тогда как трансцендентное не может иметь конечные, застывшие формы. Вот почему мусульманская культура активно развивается в философии и поэзии. Искусство в исламе не отделяет художественный образ от его духовной сущности, скорее, неразрывно соединяет с ним.

Синкретичный характер искусства ислама хорошо передает Омар Хайям: «Весь мир – поток метафор и символов узор» [4: 149]. Для утверждения веры мусульманину не нужна икона – материальная модель духовного. Его душа общается с Богом без материальных подсказок – рукотворного образа. «Искусство здесь не Библия, а скорее «гюлистан» – небесный сад, до которого можно возвыситься благодаря искусству. Вот почему здесь в образной морфологии языка искусства практически не уделяется внимания визуальной адекватности – имитации на плоскости пространства и отталкивающегося от оптического ощущения цветового строя. Региональное арабское и религиозное мусульманское начала вобрали в себя традиции народов, принявших ислам» [4: 181]. В отличие от христианского, в мусульманском искусстве запрещено изображение живых существ – этот факт общеизвестен. Однако в Коране нет запрета на изображение, он содержится в хадисе: «В дом,

где есть изображения, не войдут ангелы» [5: 722]. Именно поэтому в исламе нет искусства живописи, скульптуры и т.п. в европейском понимании этих видов. Арабисты объясняют смысл этого хадиса объединительными задачами, которые выполняла религия по отношению к народам Востока, имевшим отличия во внешнем облике. «Религиозный характер этого запрета очевиден, но он имеет не только догматический смысл, а вытекает из самой логики художественного образа в мусульманском сознании. Вот почему у многих народов, исповедующих ислам, наиболее развитым видом изобразительного искусства, наряду с каллиграфией, является декоративно-прикладное. Собственно живопись – как вид искусства с такими жанрами, как тематическая картина, портрет, натюрморт и т.д.» [5: 722] в мусульманском искусстве не сложился.

Зато художественный образ получил развитие в архитектуре, каллиграфии, книжной миниатюре и декоративно-прикладном искусстве. Особую роль в мусульманском искусстве играет орнамент. Уже в эпоху Возрождения в сознании европейца орнамент сформировался как декоративный компонент, его функция – дополнить и украсить предмет. Иная роль у орнамента на мусульманском Востоке: суть его в исламском мире замечательно сформулирована исследователем мусульманского искусства Г.фон Грюнебаумом: «Европейцев тревожит беспорядочность, а мусульман удивляет регулярность», тем самым подчеркивая различия между стремлением европейского мышления к отражению мира в геометрических формулах гармонии и пониманием той же гармонии в эстетике ислама, где она трактовалась «как привычка божества, от которых оно в любое время может отказаться» [6: 216]. Орнамент становится здесь знаком, символом, т.е. не дополнительным декоративным, а смысловым, составляющим компонентом художественного образа. Вот почему он так часто неразрывно слит с каллиграфией – графическим образом слова. «Идейная причина использования орнамента лежит в его объединительных возможностях, цельном, ощущаемом и, в то же время, абстрактном образе, бесконечном во времени и почти не контактирующим с формами визуального мира. Мусульманин не терпит визуального обмана и призывает к условности, не допускающей материализации сущностей. Человек, как персонаж, в гюлистане случайное явление, даже изображение растений в райском саду – это

изображение фантазийных райских растений» [4: 182].

В представлении мусульманина конкретность образа, его визуально локализованная оболочка отделяет его от духовности. Мусульманское искусство не ограничивает себя информационной функцией, куда важнее увидеть в искусстве гармонию и согласованность, дарованные миру Всевышним. Роль декоративно-прикладного искусства в формировании эстетических представлений определили некоторые факторы, свойственные декоративно-прикладному искусству, как неотъемлемые компоненты визуального художественного образа. Состоятельность декоративно-прикладного искусства объективно задается четырьмя факторами: гармоничностью формы предмета, соответствием функции, для которой он предназначен, органичностью использованного материала и уместностью декора. Эти факторы экстраполируются на все визуальные объекты, имеющие эстетическое значение, даже на те виды искусства, которые не получили развития в мусульманском искусстве. Выше уже говорилось о неприятии визуальной иллюзии – встречаясь с произведением станковой живописи, мусульманин предъявляет к нему те же требования, что и к декоративному искусству. Он оказывается в недоумении – как и зачем плоская поверхность картины разрушает своей иллюзорной трехмерностью плоскость стены? Художник Востока никогда не нарушает плоскость ради иллюзии, изображения на изразцовых панелях, коврах, тканях, миниатюрах, что украшают быт восточного человека, принципиально плоскостны. Их красота во многом определена тем, что художник ценит прелесть плоскости больше, чем имитацию на ней трехмерного пространства. Вот почему линейная итальянская перспектива, умение на плоскости создать иллюзию пространства далеко не всегда принимается на Востоке. Человек восточной культуры считает органичным такое изображение, которое висит на стене и при этом не прорывает пространство, а подчеркивает его плоскостность. Для искусства мусульманского Востока свойственен «ковровый принцип» организации композиции, который построен на полном заполнении деталями всей плоскости изображения, на которой не должно оставаться пустого места, как нет пустого места на заполненной смальтой поверхности мозаики, как складывается из лоскутов аппликация и традиционная для Татарстана кожаная мозаика. Ковровый

принцип определил и композиционный прием – аппликативность, когда детали несколько обособлены от окружающего фона и производят такое впечатление, будто они наложены на плоскость. Ритмика композиции согласуется с ритмикой традиционного орнамента – это проявляется в распределении цветовых акцентов и пятен. Неотъемлемым качеством предмета прикладного искусства является декоративность, исходя из которой художественное произведение имеет яркий, мажорный характер декора. Все эти представления глубоко закладываются в сознание человека с детства.

Именно такая атмосфера сложилась в быту татарского народа в конце XIX – начале XX века. Наиболее ярко это проявилось в Казани и прилегающих к ней районах. Данную ситуацию вполне можно рассматривать как пассионарный толчок, одним из показателей которого является стремительное развитие духовной жизни народа, формирование его эстетических ценностей и представлений, вылившихся в глубоко своеобразную национальную культуру. Этой культуре свойственны как общемусульманские, так и свои особенные черты. Татарская культура уже задолго до этого времени стала культурой не кочевого, а оседлого народа, имеющего свои вековые традиции. Эти традиции получили органичное соединение с традициями ислама. Еще одной особенностью является то, что эта культура соединила в себе два, часто противостоящих у других народов начала, когда культура городская органично переплетается с сельской и они не противостоят друг другу. Объединяющим фактором стало то, что в истории татарского народа практически не было крепостного права, то есть городское и сельское население по большому счету не были социально разделены, как русские крепостные крестьяне и жители городов – мещане. В работе Г.Валеевой-Сулеймановой приводятся факты, значимые для понимания истоков и своеобразия национально-художественного мышления: к началу XX века «... казанские татары создали развитые формы ремесленного производства, предприятия художественных промыслов, что позволило им выпускать массовую, тиражируемую продукцию, обеспечивающую нужды почти всех территориальных групп татар и даже башкир, отчасти казахов.... Высокий уровень социальной и экономической организации художественных ремесел и промыслов способствовал зарождению среди казанских татар массовой культуры ..., которая была

своего рода переходной формой от народного традиционного искусства к «высокой культуре»² [1].

Иными словами, человек, рожденный в первой трети XX века, несмотря на все трагические перипетии этого времени, жил в среде своеобразного культурного универсума, в котором органично соединялись в единой концепции нравственно-этические, социальные, религиозные и эстетические представления. Здесь можно добавить, что именно такие условия, начиная с XVI века, порождали большие европейские стили, т.е. к началу XX века в культуре татарского народа уже были налицо все факторы, определяющие возникновение и развитие целостного большого художественного стиля.

Как и всякий художественный стиль, формирующаяся татарская культура имела своих идеологов, многие из них страстно желали, чтобы культура и искусство родного народа получили развитие в рамках европейского искусства вообще и русского реалистического в частности: так или иначе о художественном стиле высказывались и Г.Тукай, и Дэрдменд (З.Рамиев), и Г.Камал, и Г.Ибрагимов, и Х.Атласи (Х.Атласов) и др. Взгляды этих национальных литераторов, издателей, просветителей и общественных деятелей на формирование татарского профессионального изобразительного искусства не всегда совпадали. Историк и общественный деятель Х.Атласи (1876-1938) в 1910 году в газете «Йолдыз» писал о пути развития татарской национальной культуры следующим образом: «...перенять европейскую культуру на основе ислама, сдружив их как тело с душой» [1]. Другой писатель, ученый, политический деятель и просветитель Г.Ибрагимов (1887-1938), много сделавший для национальной культуры, стремился ввести в сознание и общественное мнение мусульманского населения новое понятие – художник. Так, в статье «Изобразительное искусство», напечатанной в газете «Йолдыз» от 26.02.1910 года, он в качестве ориентира определял европейское реалистическое изобразительное искусство [7: 286]. На наш взгляд, именно здесь была допущена методологическая ошибка. Позднее она станет стратегической линией отношения

² В данном контексте термин «массовая культура» следует понимать как количественную, а не качественную характеристику искусства, т.е. без негативного оттенка – как культуру, охватившую широкие массы народа. – прим. авторов.

новой советской власти к национальному искусству. Эта ошибка заключалась в том, что на принципиально отличную национальную почву, уже создавшую свои эстетические принципы, стремились перенести основы европейского искусства. При этом создавалась целая система приоритетов, в которой главенствующую роль играла европейская академическая школа живописи, априори принимаемая как единственно профессиональная, национальному же отводилась второстепенная роль – только лишь формы. Обучение академическому изобразительному искусству в России начинает развиваться в XVIII столетии, а народы, исповедующие ислам, этот процесс затронул лишь в XX веке. Конечно, он носил прогрессивный, просветительский характер, однако в этом были и отрицательные стороны: образование строилось на основе европейских принципов искусства, во главу которых был поставлен принцип визуальной адекватности, имитации физически существующего. Это во многом воспринималось и ныне воспринимается как неприемлемое для культуры иной религии и, как мы видели, оно имеет логическое обоснование. Мусульманским народам навязывалось европейское искусство, а национальному отводилась лишь сюжетная, внешняя сторона, поэтому наиболее сильной стороной регионального искусства является не столько сюжет в живописи, сколько органическое использование художественных компонентов и выразительных средств, свойственных национальному сознанию.

Позднее на Первом Съезде советских писателей были даны конкретные рекомендации, суть которых состояла в том, что искусство новой страны должно быть национальным по форме и интернациональным по содержанию. Под формой здесь понималась прежде всего национальная сюжетика, содержанием же выступала идеологическая доктрина тоталитарного государства, т.е. национальному отводилась второстепенная роль, сущностью же искусства выступала его безмерная идеологизация. В словарях эстетики, изданных в советское время, термин «национальное» дается в связи с «интернациональным» в искусстве и определяется как «отражение в конкретном произведении искусства, творчестве какого-либо художника и художественном развитии общества диалектической взаимосвязи особенного, специфически неповторимого, присущего национальной художественной культуре, и общего, возникающего, благодаря всесторонней связи и взаимо-

зависимости наций, взаимодействию национальных культур» [8: 226]. Однако интернационализация, стирающая границы между народами и нациями, ничего плодотворного искусству не дала. Интернациональное попыталось превратить во вненациональное, однако и в этом термине слышатся отзвуки имперства.

Здесь мы хотим подчеркнуть, что национальное своеобразие есть отражение особенностей национального мышления и что это не является качественной характеристикой искусства, т.е. искусство может быть национальным, а может и не быть. Присутствие национального еще не является абсолютным залогом художественного качества.

Итак, национальное в изобразительном искусстве проявляется не только в национальной сюжетике – изображении героев эпоса или персонажей истории, героев трудовых будней или политических национальных лидеров и т.д. Национальная суть проявляется на подсознательном уровне, создавая свою морфологию искусства – это ярко проявляется в живописи. В качестве примера приведем творчество двух классических, самых ярких татарских художников – Х.Якупова и И.Зарипова. Оба они вошли в историю как национальные художники и большинство своих полотен посвятили национальной тематике. Мы предлагаем взглянуть на их творчество как на творчество мастеров, выработавших свою творческую манеру. Здесь мы хотели бы подчеркнуть, что цель нашего исследования – выявить морфологию национального своеобразия, при этом отдавая должное каждому из художников. Они не похожи друг на друга и никогда не были творческими единомышленниками и, более того, они принадлежали к разным поколениям.

Один из них – заслуженный художник СССР, заслуженный деятель искусств ТАССР Харис Абдрахманович Якупов (1919-2010), самый яркий и последовательный художник советской эпохи. До войны (1941-1945 гг.) он закончил Казанское художественное училище, а после войны учился у знаменитого московского художника Б.В.Иогансона. Х.Якупов – само воплощение социалистического реализма, последовательный его творец, признанный и почитаемый властью, долгое время бывший председателем Союза художников и создавший галерею образов героев социалистических будней.

Другой – заслуженный художник РСФСР, заслуженный деятель искусств ТАССР Ильдар

Касимович Зарипов (1939-2012), его творчество получило развитие в конце 60-х годов XX века. Очевидно то, как далеки они друг от друга и творческой манерой, и системой образов, и техникой исполнения своих полотен. И.Зарипов, окончивший сначала Казанское художественное училище, а потом Московский государственный художественный институт имени В.И.Сурикова и специализировавшийся в мастерской станковой живописи под руководством народного художника СССР Д.К.Мочальского, часто состоял в пассивной оппозиции официальному искусству, подвергался критике со стороны «партийного руководства». Характерно то, что в советское время его, глубоко интеллигентного художника, чья мастерская всегда была приветливо распахнута для всех, кто интересуется искусством, какой бы народности или расы они ни были, обвинили в национализме. Поводом для обвинения стало его телевизионное интервью, где художник признался, что с удовольствием приезжает в татарскую деревню и любит выпить в деревенском доме татарского чая. Именно за этот «татарский» чай художника вызвали «на ковер» к высокому республиканскому начальству, где авторитетно объяснили, что «татарского чая» не бывает, т.к. он не растет в Татарстане. И.Зарипов всегда считался национальным живописцем и традиционно говорилось о его национальной сюжетике, героях, да и сам он представлялся наивным «пареньком из деревни», хотя таковым и не был. Мы же предлагаем взглянуть на его полотна с другой стороны. Итак, человек, духовно сформировавшийся в национальной среде, хранящий устои недавнего дореволюционного прошлого, живущий в среде природы и народных традиций, на уровне подсознания усвоил то, каким должно быть искусство. К картине он относился как к утилитарному предмету быта, как к плоскости, украшающей дом, так же, как это делает ковер, висящий на стене. Главным для него является не возможность создать иллюзию на полотне, а наоборот, подчеркнуть способность предмета оградить человека, согреть собою холодную стену и подарить уют. Вот почему в полотнах этого художника практически нет глубины пространства. Вернее, оно проектируется, «распластывается», превращаясь, скорее, в декоративный ковровый узор, чем в иллюзию трехмерного мира. Национальное здесь проявляется ни в сюжете, ни даже в колорите, а в самом понимании функции картины – украшать

окружающее пространство. Персонажи его полотен зачастую уподоблены декоративным элементам орнамента, расположенным на плоскости в соответствии с его национальным пониманием. Возьмем любое полотно И.Зарипова: например, «Дерево жизни. Мама.» (1989 г.) – это полотно глубоко национально не потому, что изображает на фоне стены с шамаилем молодую мать в платочке, повязанном по-татарски, с декоративным украшением в косах, а потому, что такую картину мог написать только художник, с детства впитавший в себя особенности национального уклада своего народа и выработанную веками систему ценностей. Несмотря на свой профессионализм, знание академического рисунка, законов перспективы и всего того, что ему старательно прививали в художественном институте, художник естественно превращает пространство в плоскостной фон, который не нарушает изображенная в аксонометрии кровать, а окно позади героини не придает глубины рисунку и воспринимается как декоративная орнаментальная накладка. Во всей картине ощущается ритмика плоскостного, декоративного произведения. Повторимся, это не является ни положительной, ни отрицательной стороной творчества и свидетельствует лишь о цельности художественной натуры и глубокой национальной органичности таланта.

Национальное своеобразие творчества И.Зарипова очевидно, как очевидна и глубокая национальная неповторимость патриарха соцреализма Х.Якупова. Говорить о национальном своеобразии этого художника, казалось бы, то же самое, что доказывать, что молоко – белого цвета. Однако если взглянуть на его полотна глазами человека с национальным пониманием искусства, то мы увидим, что работы, выполненные в традициях русской художественной школы, с объемностью и фактурностью рисунка, заложенных еще П.Чистяковым, вдруг превращаются в те же декоративные панно, что и картины И.Зарипова. При этом взгляде работы Х.Якупова раскрывают иную, чем их сюжет, информацию. Например, «Сильные люди» (1964 г.). С одной стороны, это типичное произведение 1960-х годов, изображающее простых селянок – колхозниц, передовиков сельскохозяйственного производства; с другой стороны, нетрудно заметить, как избегает он глубину пространства – неотъемлемую часть техники реалистического искусства. Пространство на картине замкнуто зеленым лугом, в который

словно бы упираются линии построения. Между передним планом и стаффажами у верхней кромки картины нет ни одного масштабного элемента, но есть яркая, солнечная плоскость травы. Благодаря отсутствию уменьшающейся в глубину ритмики композиционного построения, пространство за фигурами переднего плана утрачивает свою объемность, превращаясь в такой же декоративный фон, что и пространство И.Зарипова. Фигуры доярок, при всей их конкретности и материальности, несут в себе функцию декоративных орнаментальных элементов, умело расположенных на плоскости уже не картины, а декоративного ковра. Станковое полотно классического для своего времени содержания вдруг оказывается своеобразным компромиссом между западным академизмом и декоративностью Востока. Надо было быть выходцем из татарской культурной среды первой четверти двадцатого века, чтобы, пройдя российскую академическую школу, сохранить в себе глубинное понимание таких простых для человека Востока вещей, как то, что не следует обманывать зрителя иллюзией глубины на плоскости, гораздо лучше показать всю ее согревающую привлекательность. То же следование логике понимания плоскостного искусства превращает персонажи заднего плана в декоративные, орнаментальные пятна, на фоне которых особенно мажорно выглядят героини полотна.

Парадоксально, но факт: даже такие разные художники оказываются внутренне близкими друг другу. Их объединяет одно – национальная культура как система ценностей и представлений, воплощающаяся в визуальные образы. Повторимся, национальное понимание искусства есть глубинное качество души, возвращенное органичным, своеобразным укладом

жизни и мировоззрением. Национальное – это отнюдь не качественная характеристика таланта и мастерства человека искусства, но присутствие его в творчестве художника придает его произведениям гармоничное единство и цельность.

Литература

1. *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Татарское национальное искусство: к проблеме этнокультурного единства. Режим доступа: <http://www.tataroved.ru/institut/islamoved/publ/2/> (дата обращения 1.12.2013).
2. *Гумилев Л.Н.* Этногенез и биосфера земли. М.: АСТ: Астрель, 2010. 548 с.
3. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс – Традиция, 2002. 752 с.
4. *Яо М.К.* Образное мышление в изобразительном искусстве в свете идей Л.Н.Гумилева // Евразийство и проблемы современной науки: коллективная монография / сост. Т.В.Сорокина; науч. ред. Р.М.Валеев, Р.Р.Юсупов. Казан. гос. ун-т культуры и искусств. Казань: ИИЦ «Культура», 2012. Ч.2. С. 179-183.
5. *Власов В.Г.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. СПб.: ЛИТА, 2000. Т.4. 832 с.
6. *Грюнебаум Г.Э. фон.* Основные черты арабo-мусульманской культуры. М.: Наука, 1981. 292 с.
7. *Червонная С.М.* Искусство Татарии. М.: Искусство, 1987. 352 с.
8. *Эстетика: словарь/под общ. ред. А.А.Беляева и др.* М.: Политиздат, 1989. 447 с.

Список иллюстраций

18. Зарипов Ильдар. Дерево жизни. Мама (часть триптиха) 1989 г.
19. Якупов Харис. Сильные люди (часть триптиха) 1964 г.

СЫНЛЫ СЭНГАТЬТӘ ОБРАЗЛЫ МИЛЛИ ФИКЕРЛӘУ ҮЗЕНЧӘЛЕГЕ ТУРЫНДА

**Михаил Константинович Яо,
Юлиана Геннадьевна Еманова,
Расыйх Фарук улы Сәләхов,**
Казан федераль университеты,
Россия, 420021, Казан ш., Татарстан ур, 2 нче йорт,
yao@mail.ru, emanova@mail.ru, rasih@mail.ru

Мәкаләдә татар сынлы һәм декоратив-гамәли сәнгатенең милли үзенчәлеге турында автор концепциясе тәкъдим ителә. Татарстанның сәнгать үзенчәлекләрен билгеләүдә Европа

илләрендәге христиан һәм мөселман сынлы сәнгәтә эстетик күзаллау нигезләренә таянып эш ителде. Авторлар фикеренчә, сәнгәтәгә миллилек, тематика, сюжет сызыкларының үзенчәлеге белән генә чикләнеп калмыйча, үзенә бер төрле мөстәкыйль үсешкә ия булып, сәнгәти төзелеш тудыра. Татар рәссамнары Х.Якупов һәм И.Зарипов¹ иҗатларын чагыштырып анализ ясау мисалында аларның бер мәдәнияткә караган эчке стилистик уртаклыкка ия булуы ачыклана, бу исә милли сәнгәтә сәнгәтчә образ формалашуның һәм гәүдәләнешенң принциплар тирәнлеген раслый.

Төп төшенчәләр: образлы милли фикерләү, милли сәнгәт, татар сынлы сәнгәте, мөселман сәнгәте, христиан сәнгәте, сынлы сәнгәт, визуаль сәнгәти образ, декоратив-гамәли сәнгәт.

Иллюстрациялар исемлеге

18. Зарипов Илдар. Тормыш агачы. Өни (триптих өлеше) 1989 ел.

19. Якупов Харис. Көчле кешеләр (триптих өлеше) 1964 ел.

¹ Мәкаләгә иллюстрацияне төсле кушымтадан кара – М.Я.