

О СПЕЦИФИКЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Яо Михаил Константинович

Еманова Юлиана Геннадьевна

Салахов Расых Фарукович

Высшая школа искусств им. С.Сайдашева Института филологии и
межкультурных коммуникаций Казанского федерального университета

Россия, 420021, ул. Татарстан д.2

emanova-yao@mail.ru, rasah@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. Зарипова 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; в частности, огромное значение для авторов данной статьи имели труды Ф. Х. Валеева («Народное декоративное искусство Татарстана», «Орнамент казанских татар» и др.), а также статья Г. Ф. Валеевой - Сулеймановой «Татарское национальное искусство: к проблеме этнокультурного единства» [1]. Своёобразие 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 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 паствы, 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» [5:181]. 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» [6:722]. Именно поэтому в исламе нет искусства живописи, скульптуры и т.д. 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.» [6: 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» [7: 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 допуская материализации сущностей. Человек, как персонаж, в гулистане случайное явление, даже изображение растений в райском саду – это изображение фантазийных райских растений» [6:182].

В представлении мусульманина конкретность образа, его визуальнолокализованная 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 вв. 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 органическое соединение с традициями ислама. Еще одной особенностью является то, что эта культура органично 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 способствовали зарождению среди казанских татар массовой культуры ..., которая была своего рода переходной формой от народного традиционного искусства к «высокой культуре»¹[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

¹В 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.

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 [8: 286]. На наш взгляд, именно здесь была допущена методологическая ошибка. Позднее она станет стратегической линией отношения 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: в частности, 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 взаимозависимости наций, взаимодействию национальных культур» [9:226]. Однако интернационализация, стирающая границы между народами и нациями, ничего плодотворного искусству не дала. Интернациональное попытались превратить во вне **национальное**, 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.) (см. рис. 1) – 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 глубину 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 природы 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.) (см. рис. 2). 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 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.

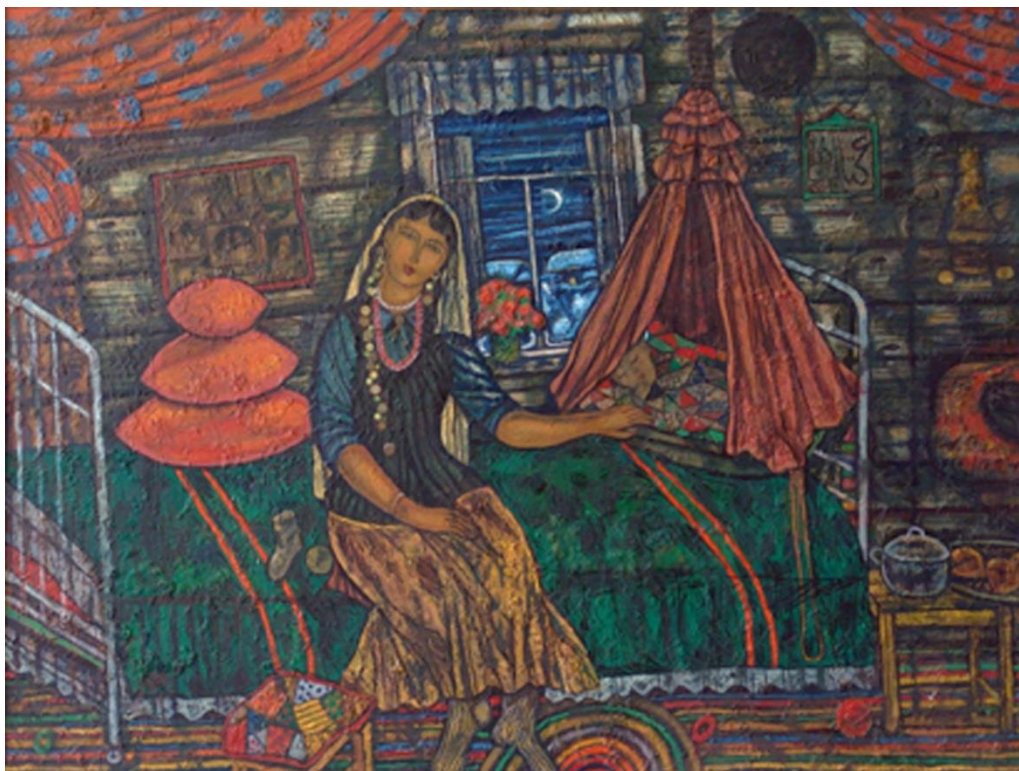
Парадоксально, но факт: даже такие разные художники оказываются внутренне близкими друг другу. Их объединяет одно – национальная культура как система ценностей и представлений, воплощающаяся в визуальные образы. Повторимся, национальное понимание искусства есть глубинное качество души, взращенное органичным, 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. *Лирика. Из персидско-таджикской поэзии /сост. и прим. А.Хакимова.- М.: Художественная литература, 1987.- 462 с.*
5. *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.
6. *Власов В.Г.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. – СПб.: ЛИТА, 2000. – Т.4.– 832 с.
7. *Грюнебаум Г.Э. фон.* Основные черты арабо-мусульманской культуры. – М.: Наука, 1981. – 292 с.
8. *Червонная С.М.* Искусство Татарии. – М.: Искусство, 1987. – 352 с.
9. *Эстетика: словарь/под общ.ред. А.А.Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.*

Рисунок 1



Ильдар Зарипов «Дерево жизни. Мама» (часть триптиха) 1989 г.

Рисунок 2



Харис Якупов «Сильные люди» (часть триптиха) 1964 г.