

ОРНАМЕНТ В ТАТАРСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Арефьева Светлана Муллануровна, кандидат педагогических наук, доцент, Набережночелнинский институт Казанского федерального университета (г. Набережные Челны, РФ). E-mail: arefeva-sveta@mail.ru

Арефьева Ксения Ивановна, аспирант, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (г. Москва, РФ). E-mail: nikelage@gmail.com

Горячева Ольга Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, Набережночелнинский институт Казанского федерального университета (г. Набережные Челны, РФ). E-mail: olganikgpor@mail.ru, ORCID iD 0000-0002-1156-9679

В статье, посвященной искусству казанских татар, исследуется семантика орнаментальных мотивов с точки зрения семиотики искусства. Актуальность работы связана с пониманием взаимосвязи формирования элементов орнаментики с жестом и звуком, которые в ходе эволюции способствовали созданию изобразительного языка. Зафиксированные жесты в начертании слов стали знаковыми, указывающими на связь со смысловыми значениями. Обнаруженное взаимодействие раскрывается через описание и метод анализа орнаментики во всех её видах: геометрическом начертании, зооморфном, растительном, комбинированном, религиозном, эпиграфическом, геральдическом, воплощенных у казанских татар в предметах декоративно-прикладного искусства.

Изучение художественных традиций казанских татар с современных позиций, обращение к примерам из музейной и коллекционной базы предметов орнаментального искусства, их классификация на изобразительный, комбинированный и неизобразительный виды орнаментов определили научную новизну.

Цель работы заключалась в том, чтобы, признавая значительную роль сюжетности и образности в художественном мышлении, проанализировать этнокультурные особенности татарского искусства через семантику орнаментальных мотивов, проявляющихся в создании новых образов на основе художественных и композиционных знаний.

В работе использован метод ретроспективного анализа развития культуры татар, свидетельствующей о древности сложения их орнаментального искусства: от тюркоязычных кочевых племен, угорского населения Волго-Камья, оседлого проживания на территории Волжской Булгарии (XII–XIII века), Золотой Орды (XIII–XV века), Казанского ханства (XVI–XVI века) до Российского государства.

Авторами делается вывод о весомой роли фантазии в изобразительном искусстве, моделирующей новые изобразительные знаки. При этом сообщается об утрате прямой семантики орнаментальных мотивов, которые сохранились лишь в формообразовании, что объясняет их использование в современном дизайне как прямых цитат или полистилизма.

Практическая значимость работы проявляется в постижении художественной системы татарской культуры через изучение орнаментальных мотивов, выраженных в декоративно-прикладном искусстве.

Ключевые слова: орнамент, семантика, татарское искусство, культура, орнаментальные мотивы, символ, ислам.

ORNAMENT IN TATAR CULTURE

Arefyeva Svetlana Mullanurovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Naberezhnye Chelny Institute of Kazan Federal University (Naberezhnye Chelny, Russian Federation). E-mail: arefeva-sveta@mail.ru

Arefyeva Kseniya Ivanovna, Postgraduate, Kosygin State University of Russia (Moscow, Russian Federation). E-mail: nikelage@gmail.com

Goryacheva Olga Nikolaevna, PhD in Philology, Associate Professor, Naberezhnye Chelny Institute of Kazan Federal University (Naberezhnye Chelny, Russian Federation). E-mail: olganikgor@mail.ru., ORCID iD 0000-0002-1156-9679

This article is devoted to the art of Kazan Tatars and explores the semantics of ornamental motifs for the semiotics of art. Relevance of the work is in understanding the relationship of forming the ornamental elements with a gesture or sound, which changed in the process of evolution contributed to the creation of visual language. Fixed gestures in marks of words became symbolic, indicating the relationship with meaning. The discovered interaction is revealed through the description and method of analysis of ornamentation in all its forms: geometric, zoomorphic, floral, combined, religious, epigraphic, heraldic, embodied in Kazan Tatars in the objects of decorative and applied art.

Studying the artistic traditions of Kazan Tatars from a modern perspective, addressing the examples from the museum and collection base of ornamental art objects, their classification into combined, graphic and non-graphic types of ornaments determined scientific novelty.

The purpose of this work was to recognize the significant role of plot and imagery in artistic thinking, to analyze the ethnocultural features of Tatar art through the semantics of ornamental motifs, manifested in the creation of new images based on artistic and compositional knowledge.

The used method is a retrospective analysis of the development of the Tatar culture, testifying to the antiquity of the composition of their ornamental art: from the Turkic-speaking nomadic tribes, the Ugric population of the Volga-Kama, settled residence on the territory of the Volga Bulgaria (12 – 13th centuries), the Golden Horde (13 – 15th centuries), the Kazan Khanate (14 – 16th centuries) to the Russian State.

The authors conclude that fantasy plays a significant role in the visual arts, which models new graphic characters. At the same time, the loss of direct semantics of ornamental motifs, which were preserved only in the formation, as reported, which explains their use in modern design as direct quotes or polystylism.

The practical significance of the work is manifested in the comprehension of artistic system of the Tatar culture through the study of ornamental motifs expressed in decorative and applied art.

Keywords: ornament, semantics, Tatar art, culture, ornamental motifs, symbol, Islam.

Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-221-230

Введение

Урбанизация и межкультурные коммуникации приводят к ассимиляции культур и единообразию современной жизни. Актуальность темы находится в русле повышения национального самосознания, что способствует обращению к традициям в различных областях культурной жизни.

Орнаментальное искусство обладает глубоким смысловым содержанием и художественной наполненностью, несмотря на отсутствие самостоятельности и трансформацию в отдельное произведение. Е. В. Синцов, отмечая синкретизм декоративного искусства, пишет, что «орнамент – одно из древнейших порождений человеческой творческой деятельности <...>, про-

шедший сквозь времена, культуры, цивилизации, самым фактом своего нетленного бытия призванный быть напоминанием о колыбели, из которой вышло всё искусство» [16, с. 8]. Система построения узоров формировалась народами с давних времен. В ходе генезиса декоративно-прикладного искусства сложилась такая композиционная организация, при которой в орнаменте просматривалось ритмическое чередование элементов с математической логикой, что в конечном итоге привело, по выражению Ю. Я. Герчука, к «искусству порядка», характеризовалось которое «соотнесением целого с его частями, наделяя вещь способностью генерировать ритмы времени, воплощая глубинные представления своей эпо-

хи о структуре окружающего мира» [10, с. 32]. Мотив орнамента, пластически оформленный в единое целое, прошел эволюцию от реалистического характера изображения до символически стилизованного, что в равной степени можно отнести к орнаменту вообще и этническим традициям в декоративно-прикладном искусстве татар в частности.

Цель работы

Татарская культура органично связана с мусульманским искусством. Для народов тюркской группы орнаментальное искусство имеет едва ли не первостепенное значение, в связи с отсутствием в их культуре живописи с западноевропейскими традициями. Изучение семантики архетипических мотивов традиционной орнаментики как проекции человеческого сознания с позиции современности является целью нашей статьи. Это предполагает постановку следующих задач: 1) выявление в ходе эмпирического анализа материала семантически типичных особенностей татарского орнамента; 2) определение сущностных значений орнаментальных мотивов в историческом развитии; 3) выявление сюжетной основы и композиций.

Материалы и методы

Предметной базой работы послужили музейные коллекции Государственного Эрмитажа (г. Санкт-Петербург), Государственного музея изобразительных искусств и Национального музея Республики Татарстан (г. Казань), городского краеведческого музея г. Мензелинска, музея прикладного творчества деревни Деуково Мензелинского района и частные собрания жителей Республики Татарстан. Прием визуализации помогает достичь поставленной в работе задачи по выявлению сюжетной и композиционной специфики материалов.

В работе использован метод ретроспективного анализа развития культуры татар, свидетельствующей о древности сложения их орнаментального искусства: от тюркоязычных кочевых племен, угорского населения Волго-Камья, оседлого проживания на территории Волжской Булгарии (XII–XIII века), Золотой Орды (XIII–XV века), Казанского ханства (XVI–XVI века) до Российского государства.

Изучением орнамента в целом и декоративно-прикладного искусства казанских татар в частности занимались отечественные и зарубежные исследователи: С. Г. Батырева, А. Мягмарсайхан [3], О. А. Беляева, Л. В. Миненко [4], Ф. Х. Валеев, Г. Ф. Валеева-Сулейманова [7; 8; 9], Л. Н. Дони-на [13], Ф. Г. Вагапова [6; 17], J. Bonner [18].

Обсуждение

Исследуя орнаменту казанских татар как элемент народной культуры, авторы обращаются к орнаменту с культурологических позиций символических функций, предполагающих отношение к орнаменту как к знаку. Литовский фольклорист А. Ж. Греймас утверждал, что «между предметом и знаком имеется тесная взаимосвязь» [11, с. 15], которая позволяет интерпретировать смысловое содержание орнамента через эволюцию знаков, понять, вслед за французским ученым Л. Бенуас, «их функциональную связь с окружающим миром при помощи анализаторов» [5, с. 6]. Орнаментация, наделенная семантикой, дает этническую характеристику орнаментальной культуры в виде многочисленных композиционных вариаций знаков, позволяет выделить универсальные и уникальные черты конкретного этноса. П. Э. Капар, О. Н. Горячева акцентируют внимание на том, что «знаковая модель <...> передает геометрию символического пространства» [12, с. 311]. Даже самые простые по начертанию геометрические мотивы имеют полисемантическую символику, которая часто трансформируется в легенды, затем – в историю. Они дают дополнительную ценность материальному объекту, помогают объединить множественное в единстве.

Общность этнического орнамента закладывалась на нескольких уровнях, отмечают И. А. Бабич, Р. М. Валеев, Р. Р. Фахрутдинов [2, с. 37]:

1) магическо-охранительном, определяющем первоначальную функциональность, усложненные мотивы использовались в виде «оберегов»;

2) пластифицирующем (структурном), когда был выработан условный код использования приемов расположения элементов между собой: от ленточных до ковровых, от центрально-лучевых до геральдических;

3) декоративном, при преобладании эстетической функции над утилитарной. Хаотичные линии, пятна стали располагаться в ритмическом

порядке; наблюдался повышенный интерес к форме и детализировке мотивов;

4) формообразующем (синкретичном) – слиянии пластичной поверхности и декора, что привело к новому формообразованию: рисунок, нанесенный на поверхность, стал подчеркивать архитектуру сосуда и соотноситься с его антропометрикой, например, «голова», «ручки», «тулово».

Специфические черты орнаментики казанских татар позволяют выделить изобразительный, комбинированный и неизобразительный виды орнамента.

Результаты

Первоначально в процессе развития орнаментальных мотивов были освоены геометрические понятия, выражающие смыслопорождающее сознание человека, существующего в пространстве и времени. Изобразительный вид орнамента представлен наиболее широко, включая геометрический, зооморфный, растительный мотивы. Геометрический орнамент включал в

себя природные закономерности симметрии и ритма, порядка и непрерывности. В знаковом воплощении – это круг, квадрат, крест и их производные (см. рис. 1).

Основным художественным первоэлементом в геометрическом орнаменте является точка. Истоки ее возникновения кроются в оформлении керамики в виде «ямочек» – элементов орнаментики волго-камских племен эпохи мезолита», – отмечают Ф. Х. Валеев и Г. Ф. Валеева-Сулейманова [8, с. 7]. Символика точки – это концентрация энергии Творца. Она может быть выражена «предметно» приглушенно, а также абстрактно полнозвучно (способна имитировать линии, фактуры, текстуры и показывать связь с пространством).

Круг является порождением точки, означает цельность, непрерывность, совершенство и в то же самое время – законченность, слаженность и мягкость. Он воплощает сущность бытия человека: равенство, цикличность, единообразие, бесконечность. С ним связывали нравственные



А. Бляха с сердоликом. Металл, скань, золочение.
XIX век



Б. Полотенце. Домотканый холст, шерсть, браное ткачество. 200х30. Конец XIX – начало XX века



В. Женский головной убор. Плотное, вышивка тамбуrom, браное ткачество. 27,8х32,2.
Начало XX века



Г. Матрица в форме ромба. Бронза, литье. 2х2х0,5.
XIII–XIV века

Рисунок 1. Геометрический орнамент

категории и потому соотносили с добром, красотой и любовью. Форма выражала небесное совершенство – Бога, Солнце, Космос. Трансформация круга привела к символическому знаку – кругу с точкой в центре, выражающей нулевую точку коллективного сознания в момент единения со Всевышним. В реальной жизни эти орнаментальные мотивы часто сливались воедино. Например, в металлической бляхе с сердоликом XIX века, выполненной в металле неизвестным мастером в технике скани и золочения, из Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (см. рис. 1 А). Линия является антиподом точки, воплощением движения, изменчивости и «Творящей энергией Жизни». Выраженная волнообразной направляющей, начертанием напоминающая завитки в виде спиралей, семантика мотива сводится к выражению внутренней идеи саморазвития, сочетание металла с камнем воплощает идею компенсаторности и единства всего сущего.

Квадрат порождается пересечением двух горизонтальных и вертикальных линий, воспринимаемых как ограничение физической материи. Горизонталь – это воплощение земной жизни, тогда как вертикаль – мировая ось. Сливаясь в форме квадрата, эти направления семантически выводят к идее земного начала, где обитает человек, связанный с природными временными циклами и пространственными направлениями четырех сторон света; является символом постоянства, безопасности, равновесия, силы, тяжести и пропорциональности. «Квадрат – это символ Вселенной», – утверждает Асифа аль-Халлаб [1, с. 88].

Производные квадрата – это прямоугольник, трапеция, ромб, треугольник, меандр и проч. Ромб с периода неолита был связан с идеей благополучия и плодородия, а ромб с точкой в центре создавал аллюзию с «засеянным полем» (см. рис. 1 Б). Выполненное неизвестным мастером браной техники полотенце конца XIX – начала XX века представляет собой домотканый холст с добавлением шерстяных нитей, размером 200х30 см из Городского краеведческого музея г. Мензелинска Республики Татарстан. Остроконечные углы вызывают агрессивность, передают динамику и активность; тупой угол – нестабильность, вялость, негативность. В зависимости от положения треугольная форма может быть активной или пассивной. Так,

равнобедренный треугольник в положении вершиной вверх передает устойчивость, стремление вверх, к высшему единству, воплощает стихию воздуха, а расположенный вниз – передает сущность земли. Если эти треугольники совмещаются одной из сторон, то представляют собой ромб, являют символ женского и мужского начал, как продолжение рода, порождение нового, по утверждению Б. А. Рыбакова [15].

Крест изначально включает в себя сакральный смысл центра, упорядочивающего пространство (верх-низ, право-лево). Крестообразная фигура человека с разведенными руками воспринималась как живая «модель мировой оси и системы координат». Этот орнамент находим на фрагменте женского головного убора, вышитого тамбуром и выполненного из полотна в браной технике, размерами 27,8х32,2 (см. рис. 1 В). Датируется он началом XX века и находится в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан, г. Казань.

Геометрические мотивы представляются в народной орнаментации казанских татар в различных комбинациях. Так, соединенные квадрат и круг являются базовой формой звезды, розы, лотоса, концентрических кругов, круга с центральной точкой – представляют финальную стадию в процессе индивидуализации, когда устраняются несовершенства и земные желания для достижения духовной цельности и «рая». Например, бронзовая литая матрица размером 2х2х0,5 см в форме ромба XIII–XIV веков из Государственного Эрмитажа (см. рис. 1 Г) представляет собой сложносоставной вариант комбинирования различных элементов.

Все изогнутые фигуры, которые можно причислить к типу круга (эллипс, овал, параболы и их производные, окружности и полуокружности) воплощали солнце, которое в растительном орнаменте приобретает форму цветка. К настоящему времени геометрические орнаментальные мотивы сохраняют традиционную, довольно архаичную структуру, форму, колористику и другие технические характеристики, однако их исконное смысловое значение утрачено.

Большой интерес представляет изобразительный (зооморфный) орнамент, который идентифицировался с созданным образом животного, выражая родовой знак и интерпретацию силы

жизни. Образы черпались из природных наблюдений и носили позитивный или негативный характер. Их динамика, несмотря на экспрессивность выражений, логически выстраивалась в обобщенную форму поз, состояний, направлений движений.

Мотив птицы выражал проявление духовной жизни, но в то же самое время указывал на высшее состояние существа и выполнялся в татарском орнаменте контурно, с раскрытыми крыльями, двумя головами и разветвленными в стороны хвостами. С образами птиц связаны многие поверья, сказки и легенды. Например, золотое височное кольцо XII – начала XIII века, оформленное зернью и сканью из Биляр, ныне находящееся в историческом музее г. Москвы, повествует о космогоническом мифе создания мира уткой (утками), известном с болгарских времен. Стая уток представлена в композиции серебряной бляхи с штампованным орнаментом из Золотой Орды (XIV век) из Государственного Эрмитажа, г. Санкт-Петербург как иллюстрация легенды о создании земли, образованной из комочка тверди, взятого по велению Всевышнего (Тенгри) со дна необъятного океана.

Археологи отмечают небольшое количество орнамента в «зверином стиле» у казанских татар. С принятием ислама звериные мотивы стали редкими и сильно стилизованными. Несмотря на различные примеры можно отметить, что их композиция выполнена в условно-декоративной манере (обобщенный реализм) с мирно-созерцательным выражением изображения облика персонажа и имеет назначение оберега. Это в равной степени относится к орнаментальным произведениям из Государственного Эрмитажа (г. Санкт-Петербург) и к браслету из Национального музея Республики Татарстан (г. Казань).

Растительная изобразительная группа орнаментов выражает в стилизованном виде природу. Это самый распространенный в культуре казанских татар базовый компонент, свидетельствующий о важной роли земледелия.

Центральным символом татарского растительного орнамента является древо жизни, символизирующее устройство мира. В конечном счете для многих народов растительный орнамент – это воплощение мирового порядка и космоса. Его прототипом послужил степной куст, играв-

ший важную роль в языческих представлениях предков татар – болгар. Если ранние изображения небесного древа или древа жизни характеризуются симметрией, то есть передают символ жизни и смерти; восхождения; центра Вселенной, то со временем семантика уходит на второй план, уступая место декоративной функции. Например, симметричный по композиции геральдического типа орнамент на бархатной сумке для Корана из частной коллекции Низами Ибрагимова, вышитый серебряной нитью размерами 15,3х21 см неизвестным мастером. Или цветочная асимметричная стилизованная трехчастная композиция на шелковом полотнце (так называемое «казанское» начала XX века), оформленная тамбурной вышивкой с позументом, золоченой нитью с блестками из Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. У казанских татар древо жизни предстает в виде гармоничной композиции, состоящей из ствола, стеблей, ростков, бутонов; распустившихся цветов и плодов. Букет символизирует единение мужского и женского начал, воплощенных в семье. Такова композиция начала XX века на бархатном калфаке с монетами неизвестного мастера, оформленном золотым шитьем, из Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. Если композиция приобретает пышность, благодаря многочисленным деталям, то это указывает на повседневные заботы хозяина вещи, как на бархатном калфаке неизвестного мастера конца XIX века, оформленном золотым шитьем с блестками и канителью, из Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан.

Климатический и природный факторы влияли на уникальность элементов растительных орнаментальных мотивов в татарском искусстве. Из степных мотивов преобладают изображения тюльпана, гвоздики, незабудки, мака. Среди луговых мотивов часто можно увидеть стилизованные изображения колокольчиков, цветов шиповника и ромашки. Среди садовых растений популярны мотивы астр, пионов, георгин, анютиных глазок. Растительный орнамент получил широкое распространение во всех видах народного изобразительного творчества, характеризуется обилием цветочных мотивов, сложностью их трактовки, богатством цветовых сочетаний. Они отражают

специфику местной флоры и насыщены символами плодородия. Семантика растительных мотивов трансформировалась со временем, мотив «тюльпан», традиционно воспринимаемый в средневековом обществе как человек (юноша), предавший себя Богу, в современном мире означает символ возрождения и стремления к великим достижениям, а «роза», символизирующая жизненную и духовную силы, сегодня указывает на тепло, любовь, добро и милосердие.

Комбинированная (антропоморфно-полиморфная) группа орнаментов интерпретирует границы человека с высшими силами, определяя границы «своего – чужого». Культурная самоидентификация привела к рождению антропоморфных символов стилизованного изображения человека, а также к появлению смешанных элементов с зооморфными элементами – птицами.

Восточные и западные исследователи едины во мнении, что исламское искусство не имеет персонального интереса к человеку и игнорирует его плотскую природу как объект изучения и подражания. В искусстве ислама не отражались проблемы духовной жизни человека. Отсутствие интереса к ним связано с ментальностью мусульманина, живущего в соответствии с доктринами Корана: «Аллах лучше знает» [14, с. 18]. Запрет на изображение всего живого с принятием ислама в орнаменте казанских татар привел к своеобразной бессюжетности и инперсональности. Не случайно в нем большую часть занимают растительные мотивы, сюжеты в сложной, трудно угадываемой изобразительности. Как правило, элементы узоров вплетаются друг в друга. Потому они иногда сравниваются с «плетенкой» других народов скандинавских стран.

Неизобразительный орнамент выражался через символы воззрения и ассоциировался, в первую очередь, с религиозными и этническими взглядами. Например, расстояние между микрокосмом и макрокосмом воспринималось в виде идеографического образного языка природы, выражающегося методом концепций, сложившихся в уме. Духовный мир предстает в виде обратной картинке. Отсюда – двойственность в прочтении орнаментов. С одной стороны – значение надписей, с другой – внешняя «красивость» начертания.

Малая форма, где нанесены письмена, получила широкое применение в орнаментации чекан-

ных блях (круглых, квадратных и др.) из Золотой Орды, использовавшихся в виде подвесок, как на примере из Государственного Эрмитажа. У этой бляхи статичная композиция – с центральным полем и круглым ободком по краю. Она сделана чеканкой, штамповкой, чернением, с надписью благожелательного послания. Большую популярность в Волжской Булгарии имели текстильные изделия различного назначения с арабской вязью в стилистике «куфи». Например, шелковое покрывало, вышитое гладью золоченой нитью и дополненное кружевами, из Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан.

Эпиграфический (каллиграфический) неизобразительный орнамент использовался в декоре бытовых предметов. Включенный же в состав украшений, он становился знаковым индикатором принадлежности к вере. Распространению его способствовало принятие ислама. В декоративно-прикладном искусстве казанских татар получил развитие «куфи» – еще с домонгольского периода, а «наسخ» – с середины XVIII века. Данный орнамент проявил свои характерные черты больше всего в книжном искусстве и шамаилях. Однако в достаточном количестве его можно встретить в ювелирном искусстве и текстиле.

«Геральдический» комбинированный орнамент представлял собой абсолют принципа геометризации и зеркальной симметрии. Это композиции в виде щита, гербовых фигур, бризур. Здесь духовная, психическая, телесная зоны распределяют между собой пространство по горизонтали и вертикали. Например, палка, скипетр, меч – в своей сути выражают справедливость и мир.

Преимственность в культуре прослеживается, с одной стороны, в связи с ассимиляцией образов в модернистской массовой культуре. Использование природного начала в орнаментах создает преобразованную реальность, которая избавляется от прямых выражений современности: прогресса, культуры, цивилизации и др. С другой стороны, орнамент – это всего лишь та среда, где природа, погруженная в человеческое сознание, проявляет себя как фрагмент новой искусственной реальности. Проводится аналогия с традиционными представлениями: обетованной землей в космическом океане – это образ обретенного Рая.

В XX веке произошел переход из религиозных символов в область культурного феномена.

Орнамент, потеряв первоначальное значение, стал репродуцироваться в метафоре, например, космополитизм, пролетарский интернационализм – все это рождало миф о социальной общности – «дружбе народов». Традиция как инструмент власти, как часть маркетингового механизма глобальных корпораций привела к транскультурному использованию традиционных орнаментов, к семиотической игре. Воплощенный в массовых видах творчества орнамент казанских татар стал основой для дизайнерских поисков.

Выводы

В татарской культуре значительная роль отводится декоративно-прикладному искусству. Оно присутствует во многих сферах жизни народа: украшении музыкальных инструментов, национальных костюмов, предметов интерьера, оформлении книг и т. д. Изучив особенности орнаментальных мотивов удалось выявить следующие их виды: изобразительный, комбинированный и неизобразительный. В результате анализа музейных экспонатов, можно сказать, что в них использованы разные виды орнамента. Повышение национального самосознания и этнической идентичности татар как защитной реакции на стандартизацию жизни привело к сохранению и возрождению их культурных традиций. Эта тенденция сегодня выходит на уровень проблем, связанных с охраной внутреннего мира человека и созданных им духовно-культурных ценностей. В своей статье Е. В. Кузнецова, О. Н. Горячева, Г. Р. Патенко отмечают: «Процессы глобализации

и интеграции делают проблему национальной идентичности ключом к определению личной идентичности субъекта <...> эта национальная идентичность является основой для определения национальности субъекта и его места в социальном сообществе» [19, р. 907].

Орнамент казанских татар прошел длительную эволюцию: от магических древних представлений через религиозную семантику элементов, сюжетов, мотивов к универсальным символам, которые активно используются в современном искусстве и дизайне.

Художественная система орнаментов казанских татар, семантика, образная структура, выразительные средства которого входят в традиционный пласт народной культуры мусульман, является визуальной интерпретацией мифолого-религиозных представлений, концентрированным представлением о мире, что несет в себе отпечаток этнического культурного разнообразия.

Следует признать, что орнаментальное искусство – искусство мыслительное. Утраченная цивилизованным человеком на сознательном уровне семантика приводит к семиотическому соединению несоединимого, к отстраненному отношению к истории, но на уровне бессознательности. Национальный художественный образ воплощается в дизайне, правда, в завуалированном виде и многозначительно. Авторами замечено, что чем менее четкие контуры имеют очертания орнаментального мотива, тем больше возможностей для их модификаций.

Литература

1. Асифа аль-Халлаб. Эстетические основы исламского орнамента: дис. канд. искусствоведения. – М., 1999. – 179 с.
2. Бабич И. А., Валеев Р. М., Фахрутдинов Р. Р. К вопросу об общих художественных основаниях орнаментальности в культуре. Функциональный подход // Вестн. КАЗГУКИ. – 2016. – № 3. – С. 36–39.
3. Батырева С. Г., Мягмарсайхан А. Символика традиционного орнамента в дизайне монгольского кашемира // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 21–34. – Doi: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.002.
4. Беляева О. А., Миненко Л. В. Знаково-символический язык орнаментальной культуры на предметах декоративно-прикладного искусства // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 87–94.
5. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы / пер. с фр. А. Калантарова. – М.: АСТ: Астрель, 2004. – 158 с.
6. Вагапова Ф. Г. Виды и типы орнаментов в оформлении татарских рукописных книг (XVII – начало XX века) // Филология и культура. – 2012. – № 3 (29). – С. 168–172.
7. Валеев Ф. Х. Татарский народный орнамент. – Казань, 2002. – 295 с.
8. Валеев Ф. Х., Валеева-Сулейманова Г. Ф. Древнее искусство Татарии. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1987. – 166 с.

9. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Декоративно-прикладное искусство казанских татар. – М., 1990. – 210 с.
10. Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. – М.: Галарт, 1998. – 326 с.
11. Греймас А. Ж. Структурная семантика. Поиск метода / пер. Л. Зиминой. – М.: Акад. проект, 2004 (Киров: ОАО Дом печати – Вятка). – 367 с.
12. Горячева О. Н., Капар П. Э. Визуальное и пространственное воображение в художественном творчестве // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: сб. ст. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2015. – С. 302–311.
13. Дони́на Л. Н. Орнамент татарских чеканных ювелирных украшений: семантический аспект // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. – Вып. 8. – С. 661–670.
14. Коран. – М.: Белый город, 2012. – 114 с.
15. Рыбаков Б. А. Происхождение и семантика ромбического орнамента // Музей народного искусства и художественные промыслы: сб. тр. Науч.-исслед. ин-та художественной промышленности. – М. Изобраз. искусство, 1972. – Вып. 5. – С. 127–134.
16. Синцов Е. В. Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жесткопластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке. – Казань: Фэн, 2003. – 304 с.
17. Donina L. N., Vagapova F. G. Factors of Sufi Ideology Influence on the Fofmation of the Tatar Hand-Written Book Traditions // Journal of Sustainable Development. Special Issue. 2015. – Vol. 8, no. 7. – P. 147–153.
18. Bonner J. Islamic Geometric Patterns. – New York, 2017. – 616 p.
19. Kuznetsova E., Goryacheva O., Patenko G. The problem of national identity. Concepts of ethnos and nation // 3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM. – 2016. – Book 3, vol. 2. – P. 907–916.

References

1. Asifa al-Khallab. *Esteticheskie osnovy islamskogo ornamenta: diss. ... kand. iskusstvovedeniya [Aesthetic foundations of Islamic ornament. Diss. PhD of Art History]*. Moscow, 1999. 179 p. (In Russ.).
2. Babich I.A., Valeev R.M., Fakhruddinov R.R. K voprosu ob obshchikh khudozhestvennykh osnovaniyakh ornamentalnosti v kul'ture. Funktsional'nyy podkhod [On the General artistic foundations of ornamentation in culture. Functional approach]. *Vestnik KAZGUKI [Bulletin of KAZGUKI]*, 2016, no. 3, pp. 36-39. (In Russ.).
3. Batyreva S.G., Myagmarsaykhan A. Simvolika traditsionnogo ornamenta v dizayne mongol'skogo kashemira [Symbolism of traditional ornament in the design of Mongolian cashmere]. *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, 2019, no. 2 (13), pp. 21-34. (In Russ.), doi: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.002.
4. Belyaeva O.A., Minenko L.V. Znakovo-simvolicheskiy yazyk ornamental'noy kul'tury na predmetakh dekorativno-prikladnogo iskusstva [Sign-symbolic language of ornamental culture on objects of decorative and applied art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 39, pp. 87-94. (In Russ.).
5. Benuas L. *Znaki, simvol'y i mify [Signs, symbols and myths]*. Moscow, AST: Astrel Publ., 2004. 158 p. (In Russ.).
6. Vagapova F.G. Vidy i tipy ornamentov v oformlenii tatarskikh rukopisnykh knig (XVII – nachalo XX veka) [Types and types of ornaments in the design of Tatar handwritten books (XVII-early XX centuries)]. *Filologiya i kul'tura [Philology and culture]*, 2012, no. 3, (29), pp. 168-172. (In Russ.).
7. Valeev F.Kh. *Tatarskiy narodnyy ornament [Tatar folk ornament]*. Kazan, 2002. 295 p. (In Russ.).
8. Valeev F.Kh., Valeeva-Suleymanova G.F. *Drevnee iskusstvo Tatarii [Ancient art of Tartary]*. Kazan, Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1987. 166 p. (In Russ.).
9. Valeeva-Suleymanova G.F. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Kazanskikh tatar [Decorative and applied art of Kazan Tatars]*. Moscow, 1990. 210 p. (In Russ.).
10. Gerchuk Yu.Ya. *Chto takoe ornament? Struktura i smysl ornamentalnogo obraza [What is an ornament? Structure and meaning of the ornamental image]*. Moscow, Galart Publ., 1998. 326 p. (In Russ.).
11. Greymas A.Zh. *Strukturnaya semantika. Poisk metoda [Structural semantics. Search method]*. Moscow, Akad. Project Publ., 2004. 367 p. (In Russ.).
12. Goryacheva O.N., Kapar P.E. Vizual'noe i prostranstvennoe voobrazhenie v khudozhestvennom tvorchestve [Visual and spatial imagination in artistic creativity]. *Vizual'naya kommunikatsiya v sotsiokul'turnoy dinamike: sbornik statey [Visual communication in socio-cultural dynamics. Collection of articles]*. Kazan, 2015, pp. 302-311. (In Russ.).
13. Donina L.N. Ornament tatarskikh yuvelirnykh ukrasheniy; semanticheskiy aspekt [Ornament Tatar hammered jewelry: semantic aspect]. *Aktuel'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh statey [Actual problems of theory and history of art. Collection of scientific articles]*. St. Petersburg, 2018, pp. 661-670. (In Russ.).