

УДК 7.072.2

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ТАТАРСКОЙ КНИГИ 1920–1930-х ГОДОВ

О.Л. Улемнова, кандидат искусствоведения

В становлении искусства графики Татарстана 1920–1930-х гг., представляющего собой сложное сочетание видов и жанров, стилей и направлений, сконцентрированных в небольшом временном отрезке, особое место принадлежит национальному книжному искусству. Расцвет его в этот период обусловлен, с одной стороны, общим подъемом графических искусств в России и Западной Европе, оказавшихся наиболее созвучными эпохе кардинальных социальных изменений, с другой стороны, – наличием древних традиций графической культуры ислама, распространенной в регионе, творчески переработанных молодым поколением национальных художников-графиков. Центрами их формирования были художественные учебные заведения нового типа в Казани – АРХУМАС* [1, с.9–10] и Полиграфическая школа им. А.В. Луначарского, в Москве – ВХУТЕМАС.

В конце 1910-х – начале 1920-х гг. татарская книга сохраняла внешние формы дореволюционного периода, для которого была характерна шрифтовая наборная обложка, с минимумом украшений (рамок, линеек, виньеток, которые часто заимствовались из русских изданий, а также инициалов, специально созданных для татарских книг) преимущественно в стиле модерн. Эти книжные украшения вплоть до нача-

ла 1930-х гг. более или менее активно применялись при оформлении книг и журналов. Но уже в середине 1920-х гг. наметились тенденции к изменению облика татарских книг и журналов и определились три направления развития: *орнаментально-шрифтовое*, продолжающее дореволюционные традиции оформления татарской книги; *фигуративное*, активно использующее описательно-повествовательный подход в иллюстрировании текста книги и раскрытии ее содержания на обложке; *конструктивистское*, основанное на новом понимании задач, стоящих перед художником и оперирующее новыми формальными методами.

Новые тенденции поначалу находили выражение в оформлении обложки, затем в иллюстрации и менее всего в общем ансамбле книги, в котором наряду с новыми формами продолжали зачастую наличествовать и устаревшие принципы оформления и декоры. Наиболее ярко в фигуративном направлении проявили себя Г. Арсланов, А. Коробкова, Д. Красильников, Б. Урманче и др. Эти художники создавали интересные композиции, находили новые образные решения, удачно соединяли выразительный пластичный рисунок, отличающийся достаточно высокой степенью обобщения, с вязью арабского шрифта.

* АРХУМАС – Казанские архитектурно-художественные мастерские. Одно из названий бывшей Казанской художественной школы (1895-1918), которая с 1918 г. неоднократно реорганизовывалась и переименовывалась, с 1935 г. – Казанское художественное училище [12, с.9-10].

С самого начала 1920-х гг. татарская периодическая и книжная печать остро нуждались в профессиональных графиках. Поэтому художник, знающий татарский язык, владеющий каллиграфией и имеющий даже минимальную профессиональную художественную подготовку, мог оказаться незаменимым. Таким художником стал приехавший в Казань в 1922 г. Гусман Валеевич Арсланов (1897–1941), получивший азы художественного образования в Пермских художественных мастерских. В начале 1920-х гг. он был единственным художником татарской печати и сотрудничал с целым рядом журналов и издательств. Не все, что создал Г. Арсланов в графике, равноценно по художественному качеству: порою сказывалась и спешка в работе, и недостаточная профессиональная подготовленность. Но его рисунки обладают едиными стилистическими признаками, его манера легко выделяется среди других авторов, может быть, потому, что они однообразны по исполнению, насыщены деталями, на взгляд современника, «в них мало оригинального, самобытного и современного» [3, с.11]. Но они ценны тем, что отражают реалии повседневной жизни, фиксируют разнообразие национальные типы. Особая заслуга принадлежит Г.Арсланову в создании и развитии советской татарской сатирической графики на страницах журнала «Чаян» [14, с.227–230].

Профессиональной удачей Г. Арсланова является обложка книги «Наша печать», решенная декоративно, на сопоставлении строгого ритма белых и красных вертикальных полос и витиеватости черных линий арабской вязи названия, четко выделяющегося на белом фоне, оставленном прерванными красными полосами, образующими фигурное поле.

В 1926 г. Г. Арсланов создал иллюстрации к «Собранию сочинений» Г. Тукая. В его рисунках преобладали юмористические и сатирические интонации, однако в целом издание было мало удачным, возможно, не столько

из-за низкого уровня самих рисунков, сколько из-за неудовлетворительного качества перевода их в типографские клише. В 1927 г. поэмы Г. Тукая «Шурале», «Новый Кисекбаш», «Мияубике» вышли в свет отдельными изданиями с теми же иллюстрациями. В них рисунки Г. Арсланова были переведены в ксилографию профессиональным гравером, что придало им большую выразительность, остроту и законченность.

Среди книжной продукции Татарстана начального периода выделяется «Шурале» Тукая, оформленное Баки Урманче (1893–1990), изданное в 1923 г. в типографии «Восток». Это издание не до конца оценено искусствоведами. П. Дульский в своем исследовании, посвященном татарской книге, не сообщает о нем вовсе [3], другие исследователи лишь вскользь упоминают о нем, не определяя значение этого издания для татарского искусства книги [10, с.33; 15, с.6; 6, с.164]. Между тем это первое и единственное в 1920-е гг. книжное издание Г. Тукая на татарском языке, в котором осуществлена профессиональная попытка его решения как целостного художественного произведения, в котором гармонично сочетаются разнообразные элементы книжных украшений со шрифтом, учитывается соотношение текстовых блоков, иллюстраций и размеров листа. В стилистике оформления очевидно влияние стиля модерн и русской детской книги начала XX в., в то же время ярко выражено национальное своеобразие. Уже здесь найдены многие образные и композиционные решения, которые Б. Урманче будет развивать в дальнейшем.

Другим ярким мастером книжной обложки и книжно-журнальной иллюстрации середины 1920-х гг. был Дмитрий Николаевич Красильников (1903–1952). Он активно сотрудничал с казанскими и московскими издательствами и татарскими журналами «Аул яшьляре» («Сельская молодежь»), «Азат хатын» («Свободная женщина»), «Ударниклар» («Ударники»), «Октябрь баласы» («Дитя Октября»). Большая за-

слуга принадлежала Д.Красильникову в формировании облика татарской детской книги в конце 1920-х гг. Цветная обложка в 2–3 краски, серия страничных черно-белых иллюстраций, отличающихся реалистическим подходом в раскрытии темы, – общие черты для оформленных им книг. В то же время обложки, выполненные художником почти одновременно, разностильны, в них ощущаются разнообразные влияния от конструктивизма (Н. Исанбет. «Маленькие техники», 1928) до «пламенеющей графики» С. Чехонина (И. Хайруллин. «Золотые колосья», 1928) и др. Тем не менее обложки Д. Красильникова интересны своими композиционными решениями, ритмической и пространственной организацией. Иллюстрации основаны на современном художнику жизненном материале, полны острой наблюдательности, отличаются уверенной и выразительной пластикой.

Заметную роль в развитии татарской книжно-журнальной графики сыграла Александра Николаевна Коробкова (1905–1998), много работавшая в журналах «Аул яшьляре» и «Азат хатын» в 1925–1927 гг. над созданием обложек, типовых заставок, иллюстраций к рассказам и повестям, печатавшимся на страницах журналов. Ей особенно удавались женские образы, сочетающие национальную пластику с реалиями современности, мягкость и лиричность с эмоциональным напором неофигов новой феминистической идеологии.

Пионером конструктивистского направления в татарской графике стал Фаик Шакирджанович Тагиров (1906–1978), органично соединивший в своем творчестве древние традиции арабграфичной книги, арабской каллиграфии, свойственное искусству ислама неизобразительное мышление с приемами европейского авангарда. «Восточный конструктивизм» Тагирова – наиболее значительное явление в татарской книге 1920-х гг. и одна из интереснейших страниц истории советской конструктивистской книги.

За 10 лет работы в области книжного оформления (1924–1933) Ф. Тагировым было оформлено немногим более 30 книг, а также 4 книги – совместно с А. Коробковой [11], но каждая из них стала явлением в искусстве оформления книги. В начальный период у Ф. Тагирова преобладали рисованные обложки, в которых использовались только шрифт и простейшие декоративные элементы: горизонтальные и вертикальные линейки и полосы, стрелки. Уже в 1924 г. в его работах появился новый прием – фотомонтаж, который стал важнейшей составляющей художественного языка конструктивизма и которому в 1920-е и в начале 1930-х гг. в советском агитационно-массовом искусстве придавалось большое значение (А. Мазитов. «Сборник для деревенских клубов» (1925), В. Уразай. «В желудке годов» (1925), А. Кутуй. «Кровавое воскресенье» (1925)).

К концу 1920-х гг. арсенал художественных средств Ф. Тагирова пополнился новыми приемами, среди которых: акциденция, в том числе мозаичный набор, который он широко применял как в книге, так и в плакате (С. Тагирова. «Научная библиография», 1925, 1929; Ф. Гладков. «Цемент», 1928); ритмический набор; выворот (Г. Мансуров. «Татарские провокаторы», 1927) и др.

Если сначала новаторство у Ф. Тагирова проявлялось преимущественно в книжной обложке, то в конце 1920-х гг. он стал настоящим конструктором книги, отвечая за все этапы ее оформления: макет, набор, акциденция, фотомонтаж, подбор и создание иллюстраций и др. Этот подход был реализован Ф. Тагировым в русскоязычных книгах, изданных в Москве: К. Эдшмид «Баски, быки, арабы» (1929), «Нью-Йорк» (1933). Не имея возможности вернуться в Казань из Москвы, где он учился с 1925 г., Ф. Тагиров все меньше мог влиять на развитие татарской книги Казани.

Тем не менее в начале 1930-х гг. конструктивистская книга, базирующаяся на акцидентной печати, оперирующей элементарными геометрическими

формами, ритмическим набором и другими авангардными приемами, получает в Казани широкое распространение. Это происходит во многом благодаря конструктору книги И.Я. Иванову (1904 г.р.), приехавшему из Москвы в 1930 г.

В Татполиграфе И. Иванову «пришлось проделать большую работу по перевоспитанию рабочей массы, преимущественно среди наборщиков, которые в первое время, еще не привыкшие к конструктивному стилю, к обложке без рисунка, к наборному шрифту дубового гарнитура, к композиции строк, переключенных на технику выворота – белые буквы на черном фоне, были очень консервативны. Все это сравнительно с прежней сухой, академической обложкой явилось для Казани большой новацией и произвело целую революцию в местном полиграфическом мире («От большевистской весны к большевистской осени», 1931) [5, с.43–44].

Особой заслугой И. Иванова было то, что он приобщал к новым методам художников и типографских рабочих Татполиграфа и оставил в Казани последователей, активно работавших до середины 1930-х гг. Среди них наиболее способным оказался наборщик по профессии Рахим Мухутдинов (1902 г.р.). Не имевший специального художественного образования, он настолько овладел новыми приемами оформления книги, что «легко справлялся с труднейшими проблемами компоновки» [5, с.44], оформил ряд изданий различного характера, гордо именуя себя в выходных данных «конструктором книги» (Н. Красавин. 30 передовых колхозов Татарии. 1934). Надо отметить, что в 1920–30-е гг. термин «конструктор книги» был общепринятым названием этой специальности, используемым и в официальных документах типографских учреждений, и в выходных данных, и как самоопределение художника.

Большую роль в развитии искусства книги в Казани играл Петр Максимилианович Дульский (1879–1956). Он был и первым историком татарского

книжного искусства, и художником-новатором русской и татарской книги Казани, и педагогом, воспитавшим плеяду молодых мастеров татарской книги как в Казанском художественно-театральном техникуме на художественно-графическом факультете, давшем в 1928–1929 гг. ускоренный выпуск художников-полиграфистов, так и в Полиграфической школе ФЗУ им. А.В. Луначарского (1922–1941), где печатникам и наборщикам прививались азы художественного образования и творческий подход к производственным процессам, где их знакомили и учили оперировать современными наборными методами оформления.

П. Дульский не только в теории, а большей частью на практике готовил новые кадры для полиграфических учреждений Казани. Под его руководством, непосредственным наблюдением, часто по его собственным эскизам выходили в свет издания Полиграфшколы. Особое внимание в школе уделялось изучению восточного искусства, восточных шрифтов, нового татарского шрифта яналиф. В татарских классах выполнялись композиционные работы на основе восточных мотивов, изучались характерные особенности восточных узоров, которые применялись в украшениях обложек. Эти задания прорабатывались и в гравюре на линолеуме [2, с.21–22]. В одном из отзывов проверяющей школы инстанции констатировалось: «Школа в особенности имеет крупную будущность по линии татарского отделения, которое в татарском мире является единственным культурным источником в области создания красивой и изящной книги» [2, с.23].

В целом художественное оформление изданий Полиграфшколы конца 1920-х – начала 1930-х гг. строилось на применении акцидентного набора. Причем из элементов типографского набора строились не только декоративное убранство обложек, декоративные линейки и заставки, но и конструировались изобразительные мотивы. К числу особенно интересных образцов

акцидентного набора относятся книжные знаки, исполненные учениками Полиграфшколы [7, с.16].

Уже в 1929 г. при Татполиграфе действовал производственный кружок, активное участие в работе которого принимали П.М. Дульский и П.Е. Корнилов (возможно, ими же этот кружок и был инициирован). На заседаниях, на которых присутствовали от 10 до 25 человек, заслушивались доклады на разнообразные темы, как производственные, так и художественные, представляющие широкий спектр книжного и графического искусства России. Например, П. Корниловым были представлены доклады: «О гравере И.Н. Павлове», «О достижениях татарской книги за годы революции», «Художественные достижения Нижполиграфтреста». На заседаниях кружка также устраивались выставки работ художников-полиграфистов [12, с.17]. Таким образом, в процессе полиграфпроизводства осуществлялось знакомство работников с новейшим художественным опытом, происходило повышение профессионального уровня.

П. Дульский как действующий художник книги тоже отдал дань акцидентии, оформив в конструктивистском стиле ряд изданий, среди которых особенно любопытна его собственная книга «Актуальная графика» (1935). В ней в контекст советского графического искусства введены наиболее интересные образцы казанской книжно-журнальной и промышленной графики. В. Кричевский выделяет эту книгу как одну из последних конструктивистских книг в советском искусстве 1930-х гг.: «обложка выполнена сбитым шрифтом грубовато, что только украшает ее, усиливая ощущение технической сути». Название книги – результат авторского поиска термина для того, что ныне называют графическим дизайном. Удивительно, но факт: это первая, последняя и, наверное, самая неизвестная русская книга на столь широкую (без жанровых сужений) тему. В 1935 г. такая вещь могла появиться только на правах рукопи-

си, в ничтожно малом тираже (200 экз.) и в провинции [8, с.84].

В начале 1930-х гг. в татарскую печать приходит все больше татарских художников: Джагфар Булат (1903–1981), Гусман Мусин (1908–1942), Мукадас Рахматуллин, Габдулла Гали, Исхак Сулейманов, Яхин, Тиригулов и др. Это были в основном учащиеся и выпускники Казанского художественно-театрального техникума (КХТТ) второй половины 1920-х гг. В формировании этого поколения татарских художников важную роль сыграл Баки Урманче, который преподавал в КХТТ с 1927 по 1929 г. и большое внимание уделял графическому образованию, был инициатором организации производственной графической группы в техникуме.

Как наиболее сильный и самостоятельный мастер выделялся в этом новом поколении татарских художников книги Шакир Нигматович Мухамеджанов (1900–1972). В начале 1930-х гг. он был приглашен на работу в Татгосиздат, где стал организатором графического бюро (художественной редакции), объединив в единый творческий коллектив лучшие кадры казанских графиков [9, с.15]. Обложки книг, выполненные Мухамеджановым для Татгосиздата в начале 1930-х гг., выделялись в многочисленной продукции издательства профессионализмом, оригинальными композиционными находками, индивидуальной манерой, созвучной эпохе ар-деко (Б. Доминов. «Учись рисовать», 1929; В. Хосой. «Текстильщик Ходзи», 1931).

К сожалению, множество татарских иллюстрированных книг 1920–1930-х гг. остались безмянными. В одних из них применены современные способы книжного оформления: фотомонтаж (А.Ахмат, А.Алиш. «Йолдыз», 1935), выворотный набор («Покоренный Кабан», 1932), найдены интересные композиционные решения (Рубин. «Мы в детстве», 1931). Другие характеризуются слабостью рисунка, наивностью образных решений и не поднимаются выше самодельного уровня.

Надо отметить, что на рубеже 1920–1930-х гг. в оформлении книг в Татарстане наблюдается разнообразие применяемых техник: гравюра на линолеуме, на дереве, литография, типографский набор и др. Ш. Мухамеджанов был одним из первых ксилографов-татар [4, с.78]. В миниатюрных видах Казани, украшающих «Спутник туриста по Казани» С.П. Сингалевича (1929), проявляются высокий уровень подготовки его как гравера, умелое владение резцом, стремление создать в листах особое художественное пространство, насытить лиризм даже индустриальные сюжеты. Эту тему Ш. Мухамеджанов стал осваивать одним из первых среди татарских художников.

Преподавателем гравюры на графическом отделении КХТТ в 1928–1929 гг. был Федор Семенович Быков (1885–1966), представитель дореволюционной школы ксилографов, в 1920-е гг. продолжавший активно работать в казанских издательствах. Его работы отличаются точностью натурального рисунка, ясными, уравновешенными композиционными построениями, твердой, уверенной линией, применением классических приемов гравирования. Основным жанром, в котором работал Ф. Быков, был портрет. Им созданы образы классиков татарской литературы Г. Тукая, Г. Ибрагимова, украшающие обложки собраний сочинений этих писателей (1929).

Особенно интенсивно в середине 1930-х гг. развивалась татарская иллюстрированная детская книга, над оформлением которой работали такие художники, как Г. Поляков, Р. Халиков, Г. Мусин, Н. Карпов, Б. Альменов. Применение цветной, многокрасочной литографии позволяло им создавать яркие, эмоциональные лирические образы природы, запоминающиеся сказочные персонажи.

В 1927 г. в Татарии начался переход на латинский шрифт – яналиф. Многие художники, в том числе Ф. Тагиров, принимали участие в разработке новых латинских шрифтов, новых ти-

пографских украшений, пропагандировали новые формы письменности. В новых условиях татарским художникам еще удавалось сохранять национальное своеобразие, проявляющееся в условности изобразительного языка рисованных обложек, в оперировании абстрактными формами, в преобладании орнаментально-декоративных композиций обложек, в активном использовании каллиграфических надписей, сохраняющих генетическую связь с арабской каллиграфией. Перевод татарской письменности в конце 1930-х гг. на кириллицу оказался губительным для татарской национальной графики и особенно для татарского искусства книги, лишив их важнейшей составляющей – арабской каллиграфии, которая являлась хранителем вековых традиций татарского искусства и потенциалом его развития.

К середине 1930-х гг. конструктивистские принципы оформления книги (так же, как конструктивизм в других видах искусства) были практически изжиты из художественной практики. Повсеместно внедрялся метод «социалистического реализма», реанимировавший нормы академического искусства, тяготевшего к большим художественным формам, ведущим к однообразию в оформлении (следованию «образцам»). Советское искусство становилось все более идеологизированным и унифицированным. Органичное преломление национальных графических традиций в татарской книге в 1920-е – начале 1930-х гг. заменилось этнографическим подходом в иллюстрировании и утерей татарской книгой своей национальной специфики. В литературе, в том числе национальной, короткие рассказы и очерки сменяли повести и романы, издавались собрания сочинений, порождающие серийный подход в их иллюстрировании. Книжные иллюстрации сближались с жанрово-бытовой картиной, национальная тема раскрывалась в сюжете, costume.

Художники или перестраивались на новый лад, как Ш. Мухамеджанов

(Издание сочинений Г. Тукая, 1938) и другие, или уходили в другие области искусства, где официоз не был столь ошутим. Так, Ф. Тагиров перешел в область создания шрифтов, соединяющую искусство, науку и производство, продолжая и в 1930–1950-е гг. осуществлять одну из основных установок конструктивистов: «художник – на производство!».

Ярким представителем неоакадемического направления стал Байназар Мустафьевич Альменов (1909–1976), приехавший в Казань в 1935 г. после окончания Пензенского художественно-педагогического техникума, где он учился у А.И. Постнова, ученика Д.Н. Кардовского, «мастера высокой культуры оформления книги в традициях петербургской школы графики» [13, с.153]. Для Б. Альменова, получившего художественное образование уже в 1930-е гг., неоакадемизм был ограничен, ему не приходилось «ломать себя», как, например, Ш. Мухамеджанову и др. На долгие годы Б. Альменов стал ведущим художником Татарского книжного издательства, создав множество иллюстраций к произведениям татарских писателей и поэтов.

Главной в творчестве Б. Альменова стала тукаевская тема. Художник неоднократно обращался к сказкам и стихам поэта (1936, 1939), «проявляя оригинальность и самостоятельность в разработке сюжетов и иконографии образов сказок Г. Тукая, а порою подлинную поэтичность и тонкость» [14, с.196]. Любимой техникой художника на долгие годы оставался рисунок пером, отличающийся точностью и выразительностью, наследующий лучшие традиции русской рисовальной школы. Художник сосредоточивал внимание не на разнообразии форм и художественных приемов, а на передаче нюансов, психологической характеристике персонажей, что свойственно лучшим произведениям Б. Альменова – иллюстрациям к произведениям Г. Тукая, Ш. Камала, ставшим класси-

кой татарской реалистической книжной графики.

Таким образом, в середине 1920-х гг. наступил принципиально новый этап в развитии татарского книгопечатания. Художественные учебные заведения нового типа, сама практика полиграфического производства воспитали целый ряд художников-графиков, создавших национальную школу книгопечатания, своеобразие которой определило взаимодействие канонов европейского изобразительного искусства и неисчерпаемого богатства национальной татарской графической культуры.

Татарская книга второй половины 1920-х – начала 1930-х гг. была широко представлена на всесоюзных и международных выставках, где получала высокую оценку специалистов, выводила татарское искусство на мировую арену. Укажем лишь основные выставки: выставка декоративного искусства в Париже (1925), Всесоюзная полиграфическая выставка в Москве (1927), Выставка графического искусства (1917–1929) в Академии художеств в Ленинграде, выставка «Искусство книги» (Париж, 1931; Лион, 1932), «Современное искусство СССР» в США (Сан-Франциско, Чикаго, Филадельфия, Нью-Йорк) в 1932–1933 гг., выставка объединения «Октябрь» в Москве, Берлине и городах Рейнской области (1930).

Новая татарская книга, прежде всего, конструктивистская, рожденная на стыке европейской и восточной традиций, явилась органичным развитием авангардистского потенциала национального искусства, основанного на древней арабской графике. Перевод татарской письменности на латинскую графику в конце 1920-х гг. и на кириллицу в конце 1930-х гг. оказался губительным для татарской национальной книжной графики, лишив ее важнейшей составляющей – арабской каллиграфии, которая являлась залогом сохранения вековых традиций татарского искусства и мощным потенциалом его развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ АРХУМАС: казанский авангард 20-х: ГМИИ РТ, Арт-Диваж галерея / И.И. Галеев [сост., текст], О.Л. Улемнова [сост., текст] и др. — М.: Издательство «Скорпион», 2005. — 168 с.: цв.ил.

² *Афанасьев А.* Полиграфическая школа в 1921–1927 гг. / А. Афанасьев // Полиграфическая школа ФЗУ имени А.В. Луначарского Т.С.С.Р.: Сб. — Казань, 1929 (на обложке — 1928). — 71 с.: ил.

³ *Дульский П.М.* Оформление татарской книги за революционный период / П.М. Дульский: Татар. науч.-иссл. эконом. ин-т, Кабинет искусств. — Казань, 1930. — 24 с.: 14 л.ил.

⁴ *Дульский П.М.* Несколько слов по поводу иллюстраций / П.М. Дульский // Спутник туриста по Казани: Сб. / Под общ.ред. Сингалевича С.Г. — Казань: Дом татарской культуры, 1929. — 78 с.: ил.

⁵ *Дульский П.М.* Актуальная графика / П.М. Дульский. — Казань, 1935. — 47 с.: ил.

⁶ *Зарипов Э.Я.* Художники книги / Э.Я. Зарипов // Здравствуй, книга! / Сб. Сост. и общ. ред. М.С. Глухова. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1989. — 252 с.: ил.

⁷ *Корнилов П.Е.* Акцидентные книжные знаки (Из практического опыта Полиграфшколы в Казани) / П.Е. Корнилов // Полиграфист. — 1930. — № 1–2. — С.16.

⁸ *Кричевский В.Г.* Типографика в терминах и образах: В 2-х т.: Том 2: 158 образов / В.Г.Кричевский. — М.: Издательство «СЛОВО» / SLOVO Publishing House, 2000. — 158 с.: ил.

⁹ *Лобашева И.Ф.* Шакир Мухамеджанов. Альбом-монография / И.Ф. Лобашева. — Казань: Татар. кн. изд-во, 2007. — 163 с.: цв.ил.

¹⁰ *Новицкий А.И.* Баки Урманче / А.И. Новицкий. — Казань, Татар. кн. изд-во, 1994. — 192 с.

¹¹ Пионеры конструктивизма: Фаик Тагиров, Александра Коробкова в Казани и Москве. К 100-летию со дня рождения Фаика Тагирова. Каталог выставки. Книжная графика. Рисунок. Гравюра: Национальная художественная галерея «Хазине» — филиал ГМИИ РТ: 24 ноября 2006 — 15 января 2007 / В.Г. Кричевский [текст], О.Л. Улемнова [сост., текст]. — Казань: «Заман», 2006. — 63 с.: цв.ил.

¹² Полиграфист. — 1929. — № 10-11. — С. 17.

¹³ *Соловьев В.Д.* Русские художники XVIII — XX веков. Справочник / В.Д. Соловьев. — 3-е изд., доп. и испр. — М.: Эксперт-клуб, 2005. — 1024 с.: ил.

¹⁴ *Червоная С.М.* Искусство Советской Татарии. Живопись, скульптура. Графика / С.М.Червоная. — М.: Издательство «Изобразительное искусство», 1978. — С. 227-230.

¹⁵ *Шагеева Р.Г.* Баки Урманче. Каталог юбилейной художественной выставки / Р.Г. Шагеева [вст.ст.] и др.: ГМИИ РТ. — Казань, 1987.

Аннотация

В статье рассматриваются этапы развития художественного оформления татарской книги в 1920–30-е гг. Прослеживается стилистическая эволюция татарской книжной графики. Раскрывается ее связь с европейской и арабо-графической традициями. Выделяются орнаментально-шрифтовое, фигуративное и реалистическое направления. Отмечается негативное влияние на развитие татарского национального искусства книги смены арабской письменности на латиницу и затем на кириллицу. Выявляются особенности художественного языка книжного оформления на примере творчества ведущих татарских художников книги Б. Альменова, Г. Арсланова, Ш. Мухамеджанова, Ф. Тагирова и др.

Ключевые слова: искусство книги, книжная графика, татарский, арабская каллиграфия, конструктивизм, реализм.

Summary

The article deals with the stages of the development of the design of the Tatar book in the 1920–30s. We can observe the stylistic evolution of the Tatar graphics of a book. Its connection with the European and Arabic graphical traditions is revealed. The author distinguishes the ornamental-type, figurative and realistic directions. The author points out the negative influence on the development of the Tatar national art, books, change of the Arabic writing into the Roman alphabet, and then — to the Cyrillic alphabet. By the example of the works of the leading Tatar artists of a book, such as B. Almenov, G. Arslanov, S. Mukhamedjanov, F. Tagirov and others, the peculiarities of the artistic language of the design of a book are revealed.