

Culture, Personality and Education

Мәдәният, шәхес һәм мәгариф

Культура, личность и образование



THE TATAR AVANT-GARDE AS A COMPONENT OF THE “MEDIAN CULTURE”

Yulduz Galimzyanovna Nigmatullina,

Kazan Federal University,
18 Kremlevskaya Str., Kazan, 420008, Russia,
ermakeev@mail.ru

This article reveals the role of the avant-garde tendencies of the visual arts of Tatarstan in forming the adaptive defending "mechanisms" of culture in the contemporary era of globalization, when destructive tendencies are becoming more active in peoples' lives. The individual artistic examples of the Tatar avant-garde artists¹ show how the contradictions of the era of globalization and modernization are reflected in the content and "language" of art. Much attention is paid to the social content of Tatar art. Empirical material has been systematized according to problem-thematic signs. The Tatar avant-garde is considered as a component of the "median culture".

Key words: the Republic of Tatarstan, visual arts, the Tatar avant-garde, "median culture", archetype, motif.

The visual arts of the Republic of Tatarstan are experiencing a difficult period, the difficulties and contradictions of which arise from a number of factors of common cultural and civilizational development. The present stage of civilization is characterized by the processes of globalization and modernization, accompanied by large-scale changes in the global community. Along with the positive trends the processes of globalization also have some negative aspects and lead to an aggravation of the contradictions of social, religious, national and ethnic plans. Negative phenomena occur in the spiritual life of society, human psychology, culture and art (art commercialization, consumer

attitude towards it and, as a result, a decrease of the ideological and artistic level of works) [1: 41]. The main threat to culture, which is caused by the processes of globalization, is the leveling of national differences and the trend towards the unification of different cultures [2], which lead to the problem of the survival of ethnic cultures. However, adaptive and protective “mechanisms” of culture come into force in the transitional periods of historical development [3]. They manifest themselves through the functioning of the so-called “median culture”, the presence of which is an essential condition for the development of a civilization.

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

The concept of “median culture”, used in the writings on culture and civilization, does not mean “mediocre” culture! “In a certain terminological sense”, B.S.Erasov says, “this area may be designated as the core of a culture or the central area of a culture” [2: 144], it is like a bridge between the elite and mass culture. The main function of the “median culture” is that it is a synthesizing spiritual core, “within it the extremes of the value orientations are removed: asceticism – hedonism, humility – willpower, one’s own – alien, sacred – demonic, national – anti-national, proletarian – bourgeois, etc.” [2: 144]. This very feature of the “median culture” contributes to the integrity and stability of the spiritual life of a society: the values of national significance are being affirmed.

Following the ideas of R.Retfeld, M.Singer and other culturologists, B.S.Erasov notes the existence of a “big” and “small” tradition in the structure of the “median culture”. “The “big” tradition includes teachings, philosophical, aesthetic and ethical principles, where the higher knowledge, meanings and values inherent in the civilization are expressed” [2: 138]. In addition to knowledge, this tradition also includes the system of symbolic means, the “grand style” expressed in the mainstream art forms” [2: 142]. The “small” tradition (in fact, national culture) “consists of traditions, beliefs, folk wisdom; it is formed by customs and resists innovations” [2: 139]. These traditions present different levels in the structure of the “median culture”. Their interaction is manifested in two ways: as a confrontation and as a productive dialogue. In our research, we rely on these basic concepts of the “median culture” in the works of B.S.Erasov.

The “median culture” is formed in different subsystems of culture, including the subsystems representing fiction, the visual arts and music. In terms of synergy (a general scientific discipline that studies complex dynamical, self-organizing systems with a high degree of probability and uncertainty) the “median culture”. appears as a “parameter of order” (the term by G.Khaken), a bearer of a “general rule”, a general law, a bearer of information, which it uses to communicate with the environment as well as with its separate components [4]. In different historical periods one or another subsystem or even a particular trend in literature and art comes to the foreground as the “parameter of order” and “median culture”. In the Soviet era, for example, the literature and art of socialist realism performed the functions of the “median culture”. What direction in the post-Soviet era art works in the “median culture”?

There may be different approaches to the study of society culture, including the “median culture”: from general to particular and from particular to general. In the first case, there is the task of a full and integrated review of the “median culture” of a society at a certain historical stage of civilization development as a complex dynamical (synergistic) metasystem in the unity of all its diverse components, structural connections and functions. In such an integrated plan the “median culture” of the Republic of Tatarstan has not yet been considered in science. Implementation of this approach will be possible only with the help of an integrated research in various fields of science. Another method of scientific research of the “median culture” is a “selection” of its individual component, an example of which can identify some specific features of the system in general. We consider the second way as the most reasonable. We consider the avant-garde trends in the visual arts of the Republic of Tatarstan as components of the “median culture” for the following reason.

The contemporary visual arts of Tatarstan represent a varied panorama of different styles and realistic and avant-garde trends, which are in a complex interaction. However, the main trend is the convergence of cultural positions. The leadership role of avant-garde trends is becoming more and more essential in this complex and contradictory process. They often act as a “parameter of order”, bearing the function of the attractor which attracts realistic movements of art. This is explained by the fact that the avant-garde trends are an “open” art system, the “language” of which is able to overcome the strict canons of realist art and respond effectively to the “requests” of the modern era.

In the Tatar visual arts such modernistic and avant-garde searches started to be called the Tatar avant-garde. Initially, this term referred to the works of the contemporary Tatar modernist artists. Firstly, in the 1980s-1990s, the group of Tatar artists “Genghis Khan” was formed, its members living in the Republic of Bashkortostan (Nail Latfullin, Rinat Kharisov, Vasil Khannanov, Rasih Akhmetvaliev, and others). The name “Genghis Khan” is associated with the notion of “winner” in art among the artists [5]. At the moment of their unification this was “the union of dissimilar, fully developed masters, which excluded the centrifugal forces of competition and rivalry within the group” [5: 10]. Researchers note unanimously that the representatives of this group combine in their works ethnic traditions, techniques of archaic stylization and primitivism with creative principles of the

avant-garde art of Russia and Western Europe, transforming them in accordance with the achievements of Islamic culture [6: 186].

In 1999, another creative association of the Tatar artists – “Tamga” appeared in the Republic of Tatarstan. Its members were Khamza Sharipov, Madiyar Khaziev, Zinnur Minniakhmetov, Bulat Gilvanov, Riat Mukhamedinov, Alphiya Ilyasova, Hamid Latipov and others. With the course of time, this union became international: the artists from the Chuvash Republic (Praski Vitti), from the Republic of Bashkortostan (Salavat Gilyazetdinov) and others joined it. “Tamga” is the ancient Turkic word that means a generic sign, a symbol. In the introduction to the program of the group its organizer and leader, Khamza Sharipov, explains its basic creative tasks: “The artists of the group work in the style of “ethnic avant-garde”. “The characteristic feature of this trend is the combination of the global art experience with the avant-garde trends of the 20th century with the national traditions. The main goal is the reflection of the world not only through the individual, but also through the originality of the ethnic originality of vision, through the specifics of national thinking, manifested in the line, spot, color, rhythm, peculiarity of the stylization of natural forms, in the collective memory living in us in the form of fundamental concepts and archetypes” [7].

Both creative associations gained recognition and credibility in Russia and Western Europe, participating in numerous exhibition projects (the art project “Khabar” (“News”) (2007), “The Wheel” (2008), “Urman Arte” (2008) and “Stamps” (2014)).

The creative group “Tamga” also cooperates with the movement representing ethnofuturism in the visual arts and literature of the Finno-Ugric peoples. The term, the cultural and aesthetic program of ethnofuturism emerged in Estonia, in Tartu, in the late 1980s. It denotes a new way of thinking of the Finno-Ugric peoples, combining deep commitment to the traditions of their culture with the postmodern worldview [8]. In this regard, we note that the Tatar avant-garde should not be “bound” to postmodernism (for more inf.: [9]). But this idea of the revival of the “roots”, the ancient traditions of national culture is close to the artists of the Tatar avant-garde, and this idea unites them with ethnofuturists.

One of the conditions of the “median culture” formation is to have a productive dialogue between different areas and styles of art, the dialogue that provides not only their survival in the present con-

ditions, but also mutual enrichment and further development. The art of the Republic of Tatarstan has been developing as a realistic method and style for a long time, and not just because it used to exist in the historical and artistic context of the culture of socialist realism. The realistic style of creativity, the realistic style of creative thinking have strong local roots in Tatar classical literature as well as in other arts, and they corresponded to the artistic and aesthetic needs of Tatar society in different historical epochs. The traditions of realist art have a significant impact on the relatively young Tatar avant-garde. However, the role of modernist trends increased in the art of the Republic of Tatarstan of the late 20th–early 21st centuries. Abstracting from the specifics of everyday life, the avant-garde artists convey a picture of the world through symbols and signs which help them express their feelings, emotions and thoughts about the essential problems. Trying to be understandable, the artists of the Tatar avant-garde avoid (not without the influence of the realistic traditions) the depth of abstraction and remain within the figurative painting. In their works they rely on the “big” and “small” traditions of the culture and decipher the codes of Western European, Russian, Eastern and national art through symbolism, mythology, archetypes of the national culture.

For this reason, we believe, their credibility in art increases, and the negative attitude of the venerable artists – “the traditionalists” – towards them is gradually changing. These traditionalists are often influenced by the avant-garde trends (a bright example – the works of a classic of Tatar realism, a national artist of Russia and the Republic of Tatarstan, I.V.Rafikov [10: 16-24]).

How do the artists of the Tatar avant-garde respond to the challenges of the globalization era? The works of the artists of the Tatar avant-garde are developing in the atmosphere of tumultuous, often tragic events that shake the world, in the atmosphere of resentment about the sharp social and property stratification of society, with anxious expectations of natural disasters and concern for “tomorrow” of the national culture. The artists are especially anxious about such a phenomenon as the commercialization of social and cultural activities, which is the consequence of the spiritual impoverishment of society and also the loss of moral relations between people and nations. Under such circumstances the ancient archetypes and the results of the collective unconscious revive in the artists' perception of the world, and the symbolic images of modern society appear on their basis. Those ar-

chetypes are actualized, their content expressing a threat to the existence of humanity and society.

1. Archetypal motif of the empty city

The concept of the unconscious by C.G. Jung presents the archetypes of the Shadow (the dark, negative half of a human psyche) and the archetype of the Empty City (the negative form of social community) as hazardous [11]. The Shadow archetype is embodied not only in the symbolic images of the devil, werewolf and evil sorcerer, but also in the satirical images of people of modern society. [11]

The archetype of the Empty City is also reconstructed in different ways: in the literal sense – as the city left by the inhabitants due to some reason, and in symbolic terms, the meaning of which was aptly defined by Y.Manin: the Empty City “is the form of a society deprived of its soul and not waiting for filling, a corpse which has never been a living body” [12: 33].

The Empty City motif (in a symbolic content) is developed by Zinnur Minniakhmetov [9: 25-32] in the paintings of the series “White Exhibition” (1996) and “Good” (2006). Aesthetic appreciation of the reality is conveyed by the artist by means of the generalized characteristic of “the hero of time” psychology. The concept of the Empty City has undergone a certain evolution in these cycles, which represents a “symbolic process”. “Its beginning,” says C.G.Jung, “is almost always characterized as a **deadlock** or a similar desperate situation; the purpose of the process is, in general, **higher consciousness or enlightenment**. The initial situation is transferred to a higher level through them” [13: 302].

The main stages of the symbolic process in the paintings of Z.Minniahmetov are the following:

a) *The situation that leads to deadlock.*

In the paintings of the series “White Exhibition” the city and the people living in it are depicted in the style of primitivism. As S.Chervonnaya rightly noted, the Silhouettes of the people are reminders of jugs, empty vessels of irregular shape, wooden blanks [14]. The black line delineates the contours of objects in white, which are associated with the images of “men-blanks”. The images are colorless, which symbolizes their impersonality and spiritual emptiness. The artist places these “men-blanks” in the most unusual positions in the paintings, sometimes upside down; they are busy, gathering into crowds on the street for some obscure reason...this free treatment of “heroes” expresses the author’s mockery of the

“playing” relations of people in real life. The artist condemns carelessness, a lack of spirituality, an indifference to what is happening outside their privacy through the bizarre images of “men-blanks”.

b) *The situation of deadlock.*

In the series of paintings with an ironic title “Good” (2006) the archetypal motif of the Empty City, a city without soul, is realized in a highly critical, grotesque plan. Z.Minniahmetov represents greed, arrogance and self-confidence of a “character” of the time with the help of a successfully found method – the disclosure of a character through the plastic of gestures (hands rest on the body sides). The artist called this gesture the “gesture of peace”, thus underlining the psychology of the “owners” of life, which is typical and common in modern society. One of the paintings in this series, which has the author’s extensive annotation (“This is all a huge place called earth, and where I live”), depicts houses in a brick-red color, elongated like barracks, with black roofs, black facades or black window frames, with many closely planted windows. It seems that a primitive beast had crawled from somewhere and flooded the city. There are many dissimilar people and cars in the streets of the city. The citizens depicted in the picture are faceless characters who have dark spots instead of faces. All of them have thickset figures, feet widely apart, their hands resting on the body sides. This “gesture of peace” is the main recurring detail. Conventionally designated trees with black trunks are “ousted” from the city (they occupy a small upper corner of the picture). This is how the artist sees the “city without soul”.

c) *Breaking the deadlock*

Life-affirming mood is expressed symbolically in the paintings of “The Joy of Being” (2009) and “The Flowers of the World” (2009). The schematic images are filled with “flesh and blood” in the painting “The Joy of Being”; they are painted in the rainbow colors of the surrounding nature. In the center there are images of a man and a woman (drawn in the style of neo-primitivism), but without the “gesture of peace”: their arms are straight and easy on the knees, faces and figures painted in green, orange, yellow, purple tones. The brushwork of Z.Minniahmetov was influenced to some extent by the pointillism designed by the French artist, Georges Seurat (1859-1891). This is a “method to break each color spot into thousands of colored specks of the main and additional colors” [15: 66]. The lines lose their graphical clarity, making the illusion of human dissolution in the surrounding nature. The subtle silhouettes of the

houses far away are also buried in the summer colors. The "partitioned" color becomes the main means of expression. The name of the painting – "The Joy of Being" corresponds to the artist's worldview; his optimism is based on the anthropological understanding of life.

Some other variants of interpretation of the archetype of an Empty City as a deserted city (or a house), abandoned by residents for various reasons, have become widespread in the modern painting of the Republic of Tatarstan. First of all, these are the image-memories about old Bulgarian cities devastated by invaders. The paintings by Riat Mukhametdinov, dedicated to the Bulgars ("The Call of Stones" 1997; "The Black Chamber", 1997; "The Window of an Abandoned House", 1999), reproduce the archetype of an ancient city through the metonymic images and details which concentrate a capacious universal sense: social and national specifics are sidelined. The black chamber, like a guardian of the century, is similar to a giant with black socket-windows, with stone debris at the foot, looking like hands. The painting "The Window of an Abandoned House" shows a broken window boarded crosswise, with the ruins of a wooden hut inclined by the wall of the house. The image is interpreted as a symbol of a ruined life, an obliterated story.

The motif of the Empty City is also actualized in the light of modern social problems (the state of the Russian backwoods). A striking example is the picture "Abandoned House" (2010) by B.Gilvanov, which depicts a dirty, dilapidated porch with some abandoned peasant utensils on it (woven baskets, shovels, hoes, etc.) and the door with a huge lock. (This is the compositional center of the picture). All of this suggests that the owners have left this house for a long time, perhaps, forever.

In the pictures on the theme of the Kazan Khanate history the archetype of the Empty City is actualized as an image of "the khan Kazan" demolished to the ground after the conquest of Ivan the Terrible (Sh.Shaydullin. "Kazan", 1989; F.Khalikov. "Radiant Kazan", 1999; "Kazan of the 16th century", 1999; M.Khaziev. "The Kazan Tsarina", 2010; "The Oriental City", 2008, etc.). Many artists have a desire for the fantasy "replenishment of the emptiness" of the ruined city, for the artistic reconstruction of its initial appearance. "Vivid artistic imagination, overturned into the past," says S.Chervonnaya, "is inextricably interwoven in the works of such type with the avid interest of the artists for the exact, meticulous details of the national

history, which were reconstructed with archaeological care, especially in everything that relates to its Islamic coloring" [16: 47]. As an example of such an art historical reconstruction the researcher cites the painting by Kanafi Rafikov. The cycle of his paintings: "Anxious" (1976), "Christening" (1976), "Syuyumbike – the Concubine" (1988) – is perceived as a "requiem for the Khanate of Kazan". The paintings of this cycle were created in the expressionistic style, they were based on the contrast of a black color (the symbol of extinction) and a "silver glow" (the symbol of spiritual power). The artist aspired to restore the beauty of the ruined city with the force of his imagination. As can be seen even from a few examples, the archetypal motif of the Empty City underlies a variety of options for its actualization.

2. "Horror"-images

The anxiety of the artists about modern people living in the world of the temptations of civilization, which mutilate their souls and blind their minds, is expressed in "horror"-images (versions of the Shadow archetype) – grotesque images of humanoid monsters, zoomorphic creatures and various kinds of chimeras. All this explains the interest in the archetypal images, fairy tales and myths, which existed even in the pagan pre-Islamic era. Archetypes, which appeared in the deep layers of the collective unconscious, "come alive" in the form of wizards, witches, wood goblins, water sprites, shurales and albasts (evil spirits who cast a spell on people and who usually live in the dense forests, like shurale and goblins), etc.

In accordance with the spirit of the times, these "horrors" in the works of artists of the Tatar avant-garde are often associated with the images of modern people (ghosts-vampires in the cycle "Evening Days" by Z.Minniahmetov), as well as the cosmic beings (cycle "Chimera" (1993) by B.Gilvanov; "Karakchi" ("bugaboo") (1995), "Bakcha Iyalere" ('The Owners of the Garden') (2000) by T.Massalimov).

One more thing that provokes an interest is a tendency to rethink traditional mythological images which function as negative in the works of some authors and as positive characters in the works of others (e.g. su anasy (water sprite) and shurale).

In B.Gilvanov's picture "The Bewitching Comb" a water sprite, an ugly creature with long locks of hair, is passing her magic golden comb to a woman who is in fright pressing one hand to her cheek and reaching out the other hand for the

comb. The effect is that the heroines are alike: the same ovals of the faces and narrow eyes; a long veil on the woman's head resembles the hair of the water sprite. One gets the impression that this is a sinister collusion between a person and a witch. The background of the painting consists of the vague silhouettes of obscure creatures with their arms outstretched, as they are also eager to get the bewitching comb, the symbol of power over the human soul.

A different image of a water spirit, which is close to the literary prototype of the poem "Su Anasy" by G.Tukay, was created by V.Khannanov ("Water Spirit". Dedication to G.Tukay, 1993) – an image of a gracious hostess of the river with jewels in her ears and a golden comb in her hands, looking like the moon illuminating the water kingdom.

Most of the paintings were painted according to G.Tukay's fairy tales, and there Shurale is represented as a "material part", a structural element of the forest: one time it looks like a quaint bush, then like a stump, then like a "revived" rhizome.

Thus, for example, this image appears in the picture "Shurale" (1993) by B.Gilvanov. The long arms of Shurale, his "half-yard fingers" and long beard like a tree's roots, fit perfectly into the background of the symbolically depicted forest. However, Shurale's head resembles ancient masks, and the hand touches either a white tree trunk, or an ancient scroll. And this contrast of the "forest" details and the subtle signs of ancient culture create the possibility of different interpretations of the image of Shurale: this is a part of the forest kingdom, a symbol of cultural traditions, and a symbol of the rich imagination of the people.

H.Sharipov recreates the image of Shurale in a different way in the picture "Shurale with a Bird" (2011). His Shurale does not resemble a forestry monster. He is like a man. The identification marks of Shurale are a curved horn on his head and long fingers. The trees in the forest, depicted symbolically, resemble "the hands of believers" (one of the traditions of art – the likening of tree branches to the fingers) [17]. The background color of the forest is also unusual, based on the different shades of blue, purple and brown, it corresponds to the "state of mind" of Shurale who is carefully holding a bird (a bluebird?). The image of Shurale, made in blue, is associated with the blue grass and flowers at the foot of fabulous trees (the flowers in the paintings by H.Sharipov are the symbol of spirituality). The images of forests and Shurale are perceived as a whole, the forest – as a body and Shurale – as a good spirit, the "soul" of the forest.

In the creative process of reconstruction of the archetypal images there is a wide range of interpretations, revealing new meanings which are often of opposite content.

3. The mysterious power of space

The artists of the Tatar avant-garde project the questions and concerns connected with the perception of modern life onto the image of the natural-space environment. The artistic representation of the cosmic world differs from the images of the Earth's nature, which in most cases reproduce the beauty and harmony of cherished landscapes of the Volga, Kama, the towns and villages of the native lands in the paintings of the representatives of the Tatar avant-garde (R.Kharisov. "Berry-picking", 1996; M.Khaziev. "At the Apiary", 1995; "Indian Summer", 1997; L.Sharipov. "Etude", 1999, etc.).

Space as a sublime, infinite, boundless and incomprehensible phenomenon arouses artists' ambivalent feelings: admiration and fear. Relation to space becomes a philosophical problem for them: a human as a part of the universe – is he in harmony with space or in confrontation?

Solutions to this problem are different: from the approval of harmonious connection of a human with space to the apprehension of universal catastrophe and apocalypse. In any variants the general trend can be seen as an attempt to find some "encouraging" moments in the relationships between a human and space.

The forms of artistic representation of space themes are also different. In this regard, the general point is that the images placed into the space chronotope in the paintings of the artists of the Tatar avant-garde acquire philosophical sense, for the transmission of which the symbols, symbolic system and mythology of national and world art are frequently used.

Here are some examples. The idea of harmonious unity of God, the world and people dominates in the works of Khamza Sharipov and it is revealed through a pantheistic worldview. The artist inspires the earth's nature (according to Kh.Sharipov, "it's all alive") and the cosmic world as the beautiful creations of God.

The painting "The Kiss of Earth and Sky" (1998) expresses the meaning of his numerous works. In this picture the human mental features are transferred onto the natural phenomena. Mountains resemble the facial profile of a lying person, and the clouds bent over them outline the contours of a human face with the lips open for a kiss. Balance and harmony are achieved through the com-

positional vision of the theme: there are four color zones marked clearly on the picture, they denote earth, mountains, sky and clouds. The earth is depicted in warm mustard-yellow colors and in semi-circular shape, symbolizing the terrestrial globe (it also looks like a lake). The artist placed the signs of water on its surface – two ducks and a fish (the images appearing in the myths about the origin of the earth), the signs of the forest – the treetops reflecting the blue sky. In the center of the composition there are plants of light-green color, stylized according to the motifs of the Turkic ornament. The grass and flowers fluctuating in the wind create the effect of the "breathing of the earth." "The ancients believed that the earth, like a human body, has a pulse and arteries," said the researcher of the culture of Japan and China, E.V.Zavadskaya [18: 153]. Kh.Sharipov also tries to catch and pass this "arterial pulsation" in a conventionally symbolic form. The second color layer is the mountains (in this version – of a warm brown color). A pupil is hiding in the contours of trees in the background of the mountains, as if watching the sky, and the inscription "Khamza" is a sign of the virtual human presence in this marvelous natural-cosmic world. The sky image (the third level of the composition) is of a cold blue color. Maybe this color symbolizes the cold of space? However, gray clouds with iridescent color halftones are approaching the earth. The signs of distant space can be seen through the clouds: silver stars seem to be falling onto the ground (reflecting the lake on the background of the earth), and a silver crescent of the moon, looking like the half-closed eye of a person (the moon "sees" the earth!). The idea of the unity of the world is expressed through a dynamic rhythm of the painting. Kh.Sharipov uses the technique of "furrows", borrowed from the ancient Chinese painting, named "cun". This method presupposes the overlapping of light touches ("furrows") onto the individual part of the painting in order to transmit the effect of motion [18: 142]. The Kh.Sharipov's painting has the strokes of different colors, put onto all four color backgrounds. They rhythmically combine the earth, the sky and distant space into one harmonious system. A significant role in the approval of the unity of the world is given to the fact that Kh.Sharipov is under the spell of Japanese and Chinese art, whose picturesque traditions he is eager to understand in relation to his own creative work.

Kh.Sharipov perceives a human through "the focus of the global cycle" (J.Rowley [19:141]). However, the artist does not emphasize his idea of

the abandonment of a human in the cosmic world. In many paintings Kh.Sharipov outlines the theme of "observation", "watching attentively" each other (and a person too) of the separate spheres of the natural-cosmic world, and a human seems to be under the supervision and protection of the cosmic forces.

In the painting "Sagittarius" (1999) space is perceived through the eyes of the character of the work. A deep blue lake with the stars reflected on its surface is shown on the planar background. Above it, under the dome of the dark sky there is a single house with an "eye"-window, a tree and a green mountain looking like a cat with glowing eyes watching what is happening. Its tail hangs over the lake, like the crescent of the moon. The house, the tree and the mountain are shrouded in a grayish-white haze of clouds. They resemble an unusual animal which puts a huge paw onto the "cat"-mountain. The lake is surrounded by the quaint outlines of the dark hills, like the sky. The rider (the Sagittarius) flies above the lake, sitting on a long-legged horse, surrounded with the stars, with a bird flying by his side (a bird is the symbol of a human soul in Turkic mythology).

The basic intonation of the painting is defined by the inscription, the words of the folk song: "*Havadagy yoldyzlarny nigader sanamady, shul*" ("Yes, for some reason I did not count the stars in the sky"). This is a tone of sadness (*моң*) of the person, who is distraught at the sight of the greatness of the universe, but it also conveys a sense of pride, caused by a sense of involvement in the magnificence of the natural-cosmic world: the energy of the earth, water, sky and stars is flowing to this person.

In the effort to convey the variability and the dynamics of the natural world, Kh.Sharipov prefers to create color variations with the same graphic pattern on the same theme ("Up", "In the Forest, at Shurale's", "The Lake", "The Bird-Earth", etc.).

The idea of unity of the world and a human in the works of Kh.Sharipov is inseparably linked with the idea of the movement of the world in time, characterized with changes, destruction and rebirth ("Ancestor", "The Wheel of Time", "Here and Now"). The paintings by Kh.Sharipov, which are simple and unsophisticated at first sight, represent a complex system of signs. Its symbolic meaning, which comprises a plurality of conceptual layers, is revealed to the viewer gradually through the author's personal associative conceptions and knowledge of the national and world culture.

Madiar Khaziev, one of the active participants of the artistic association "Tamga", is close to Kh.Sharipov's ideas in the approach to the problem of "a human and space". He also sees the power and the greatness of human beings in their unity with nature, in the absence of fear in the face of the cosmic forces. M.Khaziev shows the influence of the natural-cosmic world on humans as the manifestation of the four elements: the Sun, the Stars, the Earth and the Water.

In the world of images created by M.Khaziev, the Sun (of golden yellow color) is the triumphant element. Whether an artist draws portraits, or still life paintings, landscapes or paintings on historical or mythological themes ("Indian Summer", 1997; "The Song about the Motherland", 2007; "Gran-ny", 2003; "Elegy of Autumn", 2008; "Memories of the Bulgars", 2008; "The Village. May", 2008, etc.) – he passes it all through the prism of sunlight. Space, where the Sun dominates, does not scare people. Images created by M.Khaziev happily absorb the heat and the light of the Sun. Drawing the "solar" landscapes, the artist uses the techniques of decorative-planar representation and impressionistic style, one of the main features of which was the dissolution of the depicted objects in the light and aerial environment. In the center of the painting "Elegy of Autumn" we can see three trees that resemble bouquets of the golden purple flowers in vases standing on the background of the autumnal color diversity of the earth. The mountains in the distance, and the sky, and the figure of a woman with a dog in the joyous autumnal garden – everything is pierced with the play of light and shadows, which gives dynamism and conviviality to the autumn landscape.

The sphere of the Sky functions in different ways. In some scenes the stars in the vicinity of the Moon ("Moon Girl", "Harvest Moon", "Lullaby", etc.) are seen as a symbol of a human's cosmic connection with the Universe. The close-up images of the silhouettes of a boy and a girl are hardly seen in the painting "In the Starry Night" (2008). Far away there are the contours of rural houses with glowing windows. The people and the houses are shrouded in colored "star" dust. M.Khaziev used the method of the "radiant" artists – the representatives of the avant-garde direction of the early 20th century. This method teaches us to perceive things through the prism of rays emanated from them (in this case – from the stars, from the light in the window of the house and from human figures); thereby the romantic character of assignation is emphasized. The human is not lost in the starry

night; on the contrary, this human plays a central role in the life of nature.

The sphere of the Earth reminds us of a colored carpet or a tapestry in the painting "For Water" (2008). The artist condenses the objects and human figures (the outlines of the mountain, village houses and trees that look like girls), pulling them one onto another. Following the traditions of Cubism, the artist gives many subjects the geometric shapes of squares, rectangles and triangles. The illusion of the unity of the world texture appears. The human and the surrounding nature represent integration due to the common design of the images and a muted, almost worn out graphic picture. But in this picture the images of people are also enlarged, their figures are thrusting upward, like trees to the sun.

The element of Water is the main one in the painting "Shower" (2004). A continuous flow of water is violently attacking the world. The outlines of the town houses and a telegraph pole far away, the silhouette of a girl with a yoke, the outlines of trees, the rickety fence of the front garden are barely visible through the veil of water. There are elongated figures in the center of the picture: men wearing caps, women wearing hats, and finally, the tallest figure – a girl with bags in her hands. Her head almost reaches the "sky" (the top of the picture). People are not afraid of the element; they are enjoying the life-giving water. As can be seen from the examples given above, the common moment of the depiction of the four spheres of the natural-cosmic world is "consolidation", exaltation of a human, who is at the mercy of the elements.

Another idea can be traced in solving the problem of "a human and space", shown in the paintings of the artists of the Tatar avant-garde: space is an enemy of a human and people underestimate the danger coming from space. Mankind is too careless, so it can become a victim of the mysterious and cruel forces of nature and unexpected natural disasters. Infinite and incomprehensible space terrifies artists and they warn us about the danger using the language of symbols and mythological images. To Talgat Masalimov, danger seems to be in the form of the image of a blood-red cloud in the clear blue sky, like a cloud resembling a primitive beast-monster ("Red Cloud", 1997). The trees in his painting "The Weeping Willow" (1994) are bemoaning the earth, flooding it with an ocean of tears, just like living beings. Praski Vitti (Vitali Petrov) represents the universe in the form of a fire maze which is full of mysterious signs ("Fire maze"). Space is filled with a mysterious power in

the works of artist and poet, Hamid Latipov: it is a harmonious cluster of planets, stars in the bottomless darkness of the universe, their shapes are similar to the amusing writings or hieroglyphs of an unknown language ("Space picture", 1999). In the painting by Kh.Latipov "Eaters of the Sun" (1995), there are two dragons with open mouths (the images of Turkic mythology), which are attacking the sun from both sides.

Nail Baiburin (also a member of the association "Genghis Khan") creates a postmodern collage (a painting "Dancing at the club in the winter and at night, or eclipse of the Moon", 1998). There the material that is different in its content and form is combined: a scene from the life of the country club, framed with a symbolically depicted lunar eclipse and inscriptions about what happens in the club and in the nature of the night. One of the phrases, placed twice on the "frame" of the main part of the painting, expresses the tragic subtext of the picture: "It was from the Moon that the girl with water who splashed the stars out of her bucket, had gone". In Turkic mythology the goddess Zohra living on the Moon is known as a patroness of the deprived and the defenseless. Her image – a blue silhouette of a girl with a receding yoke, moving away – is reflected on the wall of the country club. And the phrase is repeated: "Has gone...". The people were left without the protection of the good goddess, being in captivity of the mysterious forces of nature.

The concern for the future of humanity, caused by global changes in the life of nature, sharpens the interest of the artists of the Tatar avant-garde in the myth about Noah's ark. The most dramatic variant of transformation of this theme is created by Nail Latfullin (1952 – 1992), the first head of the "Genghis Khan" association. In the painting "Boat" (1992), created not so long before the artist's premature death, N.Latfullin gives his original interpretation of the theme of Noah's Ark – not as a symbol of salvation, but as a symbol of despair and frustration. Like so many of his other works, the picture represents a "plot-metaphor". A stranded boat is depicted on the background of the abstract image of a space structure in the form of large bright horizontal stripes of black, red, blue, green and yellow colors (each color stripe has its semantics and, probably, has some features of the Universe, but in this color polyphony the dominant role is given to the funeral colors of black and red). The conventional plot boils down to the fact that there is a huddle of desperate people in the boat (they are shown as fragmentary through the broken

swirling graphic picture, conventionally transmitting their feelings). In the center of the boat there is a huge figure of a single-wing angel reaching upwards to the sky. This figure stands with an outstretched hand, with a red blood sign on the palm. The angel seems to be asking for people to be spared, invoking God for help.

The theme of "a Human and Space" is one of the major ones in the works of Ildar Khanov [20]. He is congenial to N.Latfullin's ideas about the scale and the expressivity of representation of the cosmic world and its impact on a human life. However, developing the space theme, I.Khanov shifted the accents: he believes that the fault lies primarily on a human in the conflict between a human and nature. Using the achievements of civilization unreasonably, mankind disrupts the balance in the natural-cosmic world. I.Khanov criticizes the inhumanity of modern civilization, which leads to wars and environmental disasters. I.Khanov's monumental paintings "The Bonfire of Humanity" (1965), "Hiroshima" (1965) and "Apocalypse" (1974) are a warning of an impending disaster: destructive energy dominating in the world can lead to universal madness, savagery and self-destruction. The line between the earth nature and space is erased in these paintings. There is an impression that the images created by the artist, exist directly in outer space. The meaning of the images in the pictures "Hiroshima" and "Apocalypse" is revealed in several aspects. The first of them relates to the organization of a particular scene: in "Hiroshima" there is a tragedy of people who have undergone atomic bombing; in "Apocalypse" there is a biblical story of doomsday. Psychological symbolism interweaves into the plot. The mental states of people such as pain, despair, horror and madness are transmitted through the plastic of the pictorial forms (crazy facial expressions, eyes that seem to be blind, wide open screaming mouths, outstretched hands, as if seeking for a savior, the crouched figures of people huddled together) and through the rhythmic pattern of a chaotic motion, restrained only by the efforts of the central figure, the image of a person, the only one who managed to keep sanity, patience and desire to help people in the situation of general madness. In the center of the painting "Apocalypse" there is a figure of a woman, which is clutched by both children and adults, like the last hope of salvation. In the mass of people huddled in fear and terror some biomorphic figures can be seen (the image was often used by the surrealists). People's figures twisted in pain remind of a fetus in the womb, and the dead bodies

lying on the ground seem like a heap of stones. The figures of the people, resembling a triangle in the mass, seem to burn in a giant fire of the cosmic chaos... In I.Knanov's words, the tragic picture of a catastrophe is "a warning, a cry from the depth, an appeal to God and to conscience of mankind" [21: 47].

An effective role of the Tatar avant-garde as a component of the "median culture" is expressed in the fact that it has evolved into the formation of a new "Eurasian" identity and worldview, which has a dual ideological and psychological basis. On the one hand, the artists of the Tatar avant-garde strengthen the ethnic identity by means of art and confirm the idea of a cultural individuality of the people, thereby contributing to the "ethnic mobilization" of the masses (I.Zaripov. "At Home", 1971, "In the village", 1989; M.Khaziev. "The Song about the Homeland", 2007; "Rose-colored Evening", 1999; "Mother's Prayer", 1995; "Landscape with a Yellow Cabin", 2008; Kh.Latipov. "At the Lake", 1995; "In the Native Land", 2005; "Outskirts of Kazan", 2005; "The Melody of Kazan", 2005; R.Gaysin. "The Blue City", 1998; "Mother's hands", 1998; "The soul of the village", 1999, etc) [10: 49]. At the same time they are developing a sense of belonging to the spirit, culture and customs of other peoples of Russia in the public mind, they consider it to be a historical necessity to go beyond their civilization, to look into the other cultural worlds (the paintings of the artists of the Tatar avant-garde on the theme of "Eurasia": "The Cow" (1996), "The Abduction of Europe" (2008) by V.Khannanov, B.Gilvanov's triptych "Eurasia" (2009), "World Tree" by Khamza Sharipov (2002)) [10: 51–60].

Using the example of the creative works of some artists of the Tatar avant-garde we tried to show that the "median culture" which is essential for the normal civilizational development of society is based on the dialectical opposition of different ideological and artistic concepts, on the "polyphony" of different points of view about the pressing issues of today, but not on the compromises. This very basis (of comparing and contrasting) has been a platform for forming ethical and aesthetic ideals which embody national values. The phenomenon of "emergence" appears – the phenomenon of the appearance of a new "surplus" content in the art system and in the whole.

The art of the Tatar avant-garde functions actively in the "median culture" due to the fact that it has a high generalizing power and a possibility of stimulating the recipient's associative processes.

The effectiveness of the artistic and expressive means in the works of the artists of the Tatar avant-garde is explained by the invariant features of the "language" of this style. This is primarily due to the nature of compositional elements in the picture: not the cause-effect relation, but the functional one. Images are extracted from the usual everyday context; they "coexist" by means of similarity or contrast, or on the basis of following each other.

The image included in such a functional system of relations must have a certain symbolic meaning. Semiotic and symbolic expression of the author's concept provides the capacity of artistic generalization. The semantics of the images should be clear and the symbols should be "recognizable". Therefore, the artists often use signs, symbols, myths and folk art, as well as traditional symbols found in the works of world art as the "material" for creating an image.

The Tatar avant-garde is an open artistic system: it is known for the vague boundaries between styles. Neo-primitivism (the style used by many Tatar artists) and stylistic techniques of expressionism, cubism, impressionism, suprematism, post-modernism and other styles can peacefully coexist in the works of the artists of the Tatar avant-garde. However, the universal synthesizing basis of the Tatar avant-garde is supposed to be the traditions of ethnic and sub-ethnic art, according to which the transformation of motifs, images and styles of art occur.

References

1. Yerasov B.S. Tsivilizatsii. Universalii i samobytnost. M.: Nauka, 2002. 502 s. (in Russian).
2. Vanyurikhin G.I. Tvorcheskije podkhody k upravleniyu organizatsiyami i protsessami // Filosofiya tvorchestva. Diskurs kreativnosti, sovremennye kreativnye praktiki. Yekaterinburg, 2010. S. 41-54. (in Russian).
3. Nigmatullina Y.G. Tipy kultur i tsivilizatsiy v istoricheskom razvitii tatarskoy i russkoy literatur. Kazan: Fen, 189 s. (in Russian).
4. Nigmatullina Y.G. Sinergeticheskiy aspekt v issledovanii khudozhestvennogo tvorchestva. Kazan: Fen, 2008. 56 s. (in Russian).
5. "Chingiskhan". Tvorcheskoye obyedineniye. M., 2008. 154 s. (in Russian).
6. Chervonnaya S.M. Sovremennoye islamskoye iskusstvo narodov Rossii. M.: Progress, 2008. 552 s. (in Russian).
7. Gosudarstvenniy muzey izobrazitelnykh iskusstv Respubliki Tatarstan: Vystavka gruppy "Tamga" (05.07.2013). (in Russian).
8. Khuzangay A. Etnofuturisticheskiye tendentsii v sovremennoy kulture uralo-povolzhskikh narodov //

- Yur-Yar. 9-y Mezhdunarodniy etnofuturisticheskiy festival. 2004. № 10. S. 70. (in Russian).
9. Nigmatullina Y.G. *Zapozdaliy modernizm. Kazan: Fen, 2002. – 176 s.* (in Russian).
 10. Nigmatullina Y.G. *Tatavangard i sovremenniy tsivilizatsionniy protsess. Kazan: Fen, 2002. 68 s.* (in Russian).
 11. Yung K.G. *Psikhologiya bessoznatelnogo. M.: AST, 1998. 400 s.; Yung K.G. Dusha i mif. Shest arketipov. M.: AST, 2005. 386 s.* (in Russian).
 12. Manin Y. *Arkhetip Pustogo goroda // Arbor mundi. Mirovoye derevo. 1992. № 1/92. S.33.* (in Russian).
 13. Yung K.G. *Analiticheskaya psikhologiya i psikhoterapiya. SPb.: Piter, 2001. 512 s.* (in Russian).
 14. Chervonnaya S.M. *Vse nashi bogi s nami i za nas... Etnicheskaya identichnost i etnicheskaya mobilizatsiya v sovremenном iskusstve narodov Rossii. / S.M.Chervonnaya. M.: TSIMO, Institut etnologii i antropologii RAN, 1999. 298 s.*
 15. Friman J. *Istoriya iskusstv. M.: AST: Astrel, 2003. 144 s.* (in Russian).
 16. Istoki i evolyutsiya khudozhestvennoy kultury tyurkskikh narodov. Kazan: Zaman 2008. 392 s. (in Russian).
 17. Shukurov S.M. *Iskusstvo i taina. M.: Aleteya, 1999. 247 s.* (in Russian).
 18. Zavadskaya Y.V. *Besedy o zhivopisi Shi-Tao. M.: Nauka, 1978. 181 s.* (in Russian).
 19. Rowley J. *Printsipy kitayskoy zhivopisi. M.: Nauka, 1989. 160 s.* (in Russian).
 20. Nigmatullina Y.G. *Mir glazami Ildara Khanova // «Kazan». 2008. № 7. S. 119-127.* (in Russian).
 21. Drevo zhizni Ildara Khanova. Kazan: Idel-Press, 1998. 111 s. (in Russian).

List of illustrations

1. Gilvanov B. *The Bewitched Comb. 2006, oil on canvas, 55x70 cm.*
2. Gilvanov B. *Abandoned House. 2010, paper and pencil, 40x30 cm.*
3. Baiburin N. *Dances in the Club in Winter and at Night, or Eclipse of the Moon. 1988, oil on canvas; wood, tulle, photo 60x60 cm.*
4. Minnakhmetov Z. *A series of "Good" (The Gesture of the World). 2005, oil on canvas, 107x117 cm.*
5. Masalimov T. *The Owners of the Garden. 2000, pastel on cardboard, 93x96 cm.*
6. Masalimov T. *The Red Cloud. 1999, pastel on paper, 49,5x59,5 cm.*
7. Sharipov Kh. *The Horseman. 1999, oil on canvas, 60x60 cm.*
8. Sharipov Kh. *Shurale with a Bird. 2011, oil on canvas, 50x65 cm.*
9. Latipov Kh. *Space Picture. 1999, pastel on cardboard, 40x60 cm.*
10. Khanov I. *Apocalypse. 1974, oil on canvas, 246x764 cm.*
11. Sharipov Kh. *The Kiss of Earth and Sky. 1999, applique' work, gouache, 21x30 cm.*
12. Minnakhmetov Z. *The Flowers of the World. 2009, oil pastel, 61x86 cm.*
13. Khaziev M. *In the Starry Night. 2008, oil on canvas, 46x56 cm.*
14. Mukhametdinov R. *The Black Chamber. 1998, pastel on paper, 48x44 cm.*
15. Minnakhmetov Z. *A series of "The White Exhibition". 1997, pastel on paper, 62x84 cm.*
16. Minnakhmetov Z. *The Joy of Being. 2007, pastel on paper, 100x120 cm.*
17. Masalimov T. *The Weeping Willows. 1994, pastel on paper, 50x60 cm.*

ТАТАВАНГАРД КАК КОМПОНЕНТ «СРЕДИННОЙ КУЛЬТУРЫ»

Юлдуз Галимзяновна Нигматуллина,
Казанский федеральный университет,
Россия, 420008, г.Казань, ул.Кремлевская, 18,
ermakeev@mail.ru

В статье рассматривается роль авангардных направлений в изобразительном искусстве РТ в формировании адаптивных, защитных «механизмов» культуры в современную эпоху глобализации, когда в жизни народов активизируются разрушительные тенденции. На отдельных примерах творчества художников татавангарда¹ показано, как в содержании и «языке» искусства отражаются противоречия эпохи глобализации и модернизации. Основное внимание уделяется общественно-социальному содержанию татарского искусства. Эмпирический материал систематизирован по проблемно-тематическому признаку. Татавангард рассматривается как компонент «срединной культуры».

Ключевые слова: Республика Татарстан, изобразительное искусство, татавангард, «срединная культура», архетип, мотив.

¹ См. иллюстрации к статье на цветной вклейке – Ю.Н.

Изобразительное искусство Республики Татарстан переживает сложный период, трудности и противоречия которого обусловлены рядом факторов общекультурного и цивилизационного развития. Современный этап цивилизации характеризуют процессы глобализации и модернизации, сопровождающиеся крупномасштабными изменениями в мировом сообществе [1]. Наряду с положительными тенденциями процессы глобализации несут и отрицательные моменты, приводят к обострению противоречий социального, религиозного, национально-этнического планов. Негативные явления возникают и в духовной жизни общества, психологии людей, в культуре и искусстве (коммерциализация искусства, потребительское отношение к нему и, как следствие, снижение идейно-художественного уровня произведений) [2: 41]. Основная угроза культуре, которая вызвана процессами глобализации, – это нивелировка национальных различий, тенденция к унификации культур разных народов [2], в связи с чем остро встает проблема выживания этнических культур.

Однако в переходные периоды исторического развития вступают в силу адаптивные, защитные «механизмы» культуры [3]. Проявляются они через функционирование так называемой «срединной культуры», наличие которой является одним из необходимых условий развития той или иной цивилизации.

Понятие «срединная культура», используемое в трудах по проблемам культуры и цивилизации, не означает «посредственная» культура! «В определенном терминологическом смысле, – отмечает Б.С.Ерасов, – эта сфера может быть обозначена как «ядро культуры» или центральная зона культуры» [2: 144], она является как бы соединительным звеном между элитарной и массовой культурой. Основная функция «срединной культуры» состоит в том, что она является синтезирующим духовным стержнем, «в ее рамках снимаются крайности ценностных ориентаций: аскетизм – гедонизм, покорность – воля, свое – чужое, священное – бесовское, народное – антинародное, пролетарское – буржуазное и т.д.» [2: 144]. Именно эта функция «срединной культуры» способствует достижению целостности и стабильности духовной жизни общества: утверждаются ценности общенационального значения.

Вслед за Р.Ретфилдом, М.Сингером и другими культурологами Б.С.Ерасов отмечает на-

личие «большой» и «малой» традиции в структуре «срединной культуры». «Большая» традиция включает учения, философские, эстетические и этические принципы, в которых и выражаются высшие знания, смыслы и ценности, присущие данной цивилизации» [2: 138]. Помимо знаний, к этой традиции относится и система символических средств, «большой стиль», выраженный в господствующих формах искусства» [2: 142]. «Малая» традиция (по сути, народная культура) «состоит из преданий, верований, народной мудрости; она формируется обычаями и сопротивляется инновациям» [2: 139]. Эти традиции представляют различные уровни в структуре «срединной культуры». Их взаимодействие проявляется в двух вариантах: и как противостояние, и как продуктивный диалог. В своем исследовании мы опираемся на эти основные положения концепции «срединной культуры» в трудах Б.С.Ерасова.

«Срединная культура» формируется в разных подсистемах культуры, в том числе и в подсистемах, представляющих художественную литературу, изобразительное искусство, музыку. В плане синергетики (общенаучной дисциплины, изучающей сложодинамические, самоорганизующиеся системы с большой степенью вероятности и неопределенности) «срединная культура» предстает «параметром порядка» (термин Г.Хакена), носителем «общего правила», общей закономерности, носителем информации, которой она обменивается как с внешней средой, так и с отдельными своими компонентами [4]. В разные исторические периоды в качестве «параметра порядка», «срединной культуры» на первый план выдвигается та или иная подсистема или даже то или иное течение в литературе, искусстве. В советскую эпоху, например, функции «срединной культуры» выполняли литература и искусство социалистического реализма. Какое направление в искусстве постсоветской эпохи функционирует в системе «срединной культуры»?

Возможны разные подходы к изучению культуры общества, в том числе и «срединной культуры»: от общего к частному и от частного к общему. В первом случае ставится задача по возможности полного и всестороннего рассмотрения «срединной культуры» общества на определенном историческом этапе развития цивилизации как сложодинамической (синергетической) метасистемы в единстве всех ее разнородных компонентов, структурных связей

и функций. В подобном комплексном плане «срединная культура» РТ еще не рассмотрена в науке. Реализация такого подхода станет возможной только благодаря комплексному исследованию в разных областях науки. Другой путь научного исследования «срединной культуры» – «выделение» ее отдельного компонента, на примере которого можно определить некоторые специфические особенности системы в целом. Нам представляется целесообразным пойти вторым путем. В качестве компонента «срединной культуры» мы рассматриваем авангардные направления в изобразительном искусстве РТ по следующей причине.

Современное изобразительное искусство Татарстана представляет пеструю панораму разных стилей, направлений, реалистических и авангардистских, находящихся в сложном взаимодействии. Однако основная тенденция – это сближение культурных позиций. В этом сложном, противоречивом процессе все более и более возрастает лидирующая роль авангардных направлений. Именно они зачастую выполняют функцию «параметра порядка», функцию аттрактора, притягивающего к себе реалистические течения в искусстве. Объясняется это тем, что авангардные направления являются «открытой» художественной системой, «язык» которой способен преодолеть строгие каноны реалистического искусства, действительно откликнуться на «запросы» современной эпохи.

В татарском изобразительном искусстве подобные модернистские и авангардистские поиски стали называться татавангардом [5]. Первоначально этим термином обозначали творчество современных татарских художников-модернистов. Сначала, в 1980-1990 годы, сформировалась группа татарских художников «Чингисхан», живущих в Республике Башкортостан (Наиль Латфуллин, Ринат Харисов, Василь Ханнанов, Расих Ахметвалиев и др.). Название «Чингисхан» ассоциируется у художников с понятием «победитель» в искусстве [6]. Это – «единство непохожих, союз сложившихся, на момент их объединения, мастеров, что исключило внутри группы центробежные силы конкуренции и соперничества» [6: 10]. Исследователи единодушно отмечают, что в своем творчестве представители этой группы сочетают этнические традиции, приемы архаической стилизации, примитивизма с творческими принципами авангардного искусства России и Западной Европы, трансформируя их в соответ-

ствии с достижениями мусульманской культуры [7: 186].

В 1999 году в Республике Татарстан возникло другое творческое объединение татарских художников – «Тамга» (Хамза Шарипов, Мадияр Хазиев, Зиннур Миннихметов, Булат Гильванов, Риат Мухаметдинов, Альфия Ильясова, Хамид Латипов и др.). С течением времени это объединение становится интернациональным по составу: к нему присоединяются и художники из Чувашии (Праски Витти), из Республики Башкортостан (Салават Гилязетдинов) и др. Тамга – старинное тюркское слово, означающее родовой знак, символ. В предисловии к программе этой группы ее организатор и руководитель Хамза Шарипов поясняет ее основные творческие задачи: «Художники группы работают в стиле «этнический авангард». Характерной особенностью этого направления является соединение мирового художественного опыта и авангардных тенденций XX века с национальными традициями. Основная цель – это отражение мира не только через индивидуальное, но и своеобразие этнического видения, через специфику национального мышления, проявляющуюся в отношениях линии, пятна, цвета, ритмики, в особенности стилизации природных форм, в коллективной памяти, живущей в нас в виде фундаментальных понятий и архетипов» [8].

Оба творческих объединения завоевали признание и авторитет как в России, так и в Западной Европе, участвуя в многочисленных выставочных проектах (артпроекты «Хабар» («Весть») (2007), «Колесо» (2008), «Урман Артэ» (2008), «Почтовые марки» (2014)).

Творческая группа «Тамга» сотрудничает также с движением, представляющим этнофутуризм в изобразительном искусстве и литературе финно-угорских народов. Сам термин и культурно-эстетическая программа этнофутуризма возникли в Эстонии, в г.Тарту, в конце 1980-х годов. Он означает новый тип мышления финно-угорских народов, объединяющий приверженность к глубинным традициям родной культуры с постмодернистским мироощущением [9]. В связи с этим отметим, что татавангард не следует «привязывать» к постмодернизму (См. подр. об этом: [10]). Однако идея возрождения «корней», древних традиций национальной культуры близка художникам татавангарда, и эта идея объединяет их с этнофутуристами.

Одним из условий формирования «срединной культуры» является наличие продуктивного диалога между различными направлениями и стилями в искусстве, диалога, обеспечивающего не только их выживание в современных условиях, но и взаимообогащение и дальнейшее развитие. В течение длительного времени изобразительное искусство РТ развивалось как реалистическое по методу и стилю, и не только потому, что оно находилось в историко-художественном контексте культуры соцреализма. Реалистический тип творчества, реалистический тип художественного мышления имеют прочные национальные корни и в татарской классической литературе, и в других видах искусства и соответствовали художественно-эстетическим потребностям татарского общества в разные исторические эпохи. Традиции реалистического искусства оказывают значительное воздействие и на сравнительно молодой по историческому возрасту татавангард. Однако в искусстве РТ конца XX – начала XXI века возрастает роль модернистских направлений. Отвлекаясь от конкретики быта, событий повседневной жизни, художники-авангардисты передают картину мира через символы и знаки, через них выражают свои эмоциональные ощущения и интеллектуальные раздумья по поводу сущностных проблем. Стараясь быть понятными, художники татавангарда избегают (не без влияния реалистических традиций) крайней степени абстрагирования, остаются в рамках фигуративной живописи. В своих произведениях они опираются и на «большую», и на «малую» традиции культуры, расшифровывают коды западноевропейского, русского, восточного и национального искусства через символику, мифологию, архетипы народной культуры.

По этой причине, как нам кажется, возрастает их авторитет в искусстве, постепенно меняется негативное отношение к ним со стороны маститых художников-«традиционалистов», которые зачастую сами попадают под влияние авангардистских течений (яркий пример – творчество классика татарского реализма, народного художника России и РТ И.В.Рафикова [11: 16-24]).

Как реагируют художники татавангарда на вызовы эпохи глобализации? Творчество художников татавангарда развивается в атмосфере бурных, зачастую трагических событий, сотрясающих мир, атмосфере негодования по поводу резкого социального и имущественного

расслоения общества, тревожных ожиданий природных катаклизмов, беспокойства за «завтрашний день» национальной культуры. Особую тревогу у художников вызывает такое явление, как коммерциализация социальной и культурной деятельности, следствием которой являются духовное обнищание общества, утрата нравственных связей между людьми, да и народами также. В таких условиях в мироощущении художников оживают древнейшие архетипы, плоды коллективного бессознательного, и на их основе возникают символические образы современного общества. Актуализируются те архетипы, содержание которых выражает угрозу для существования человека и общества.

1. Архетипический мотив Пустого города

В концепции бессознательного К.-Г.Юнга как опасные архетипы выделены архетипы Тени (темной, отрицательной половины психики человека) и архетип Пустого города (негативной формы социального сообщества [12]. Архетип Тени воплощается не только в символических образах дьявола, оборотня, злого колдуна, но и в сатирических образах людей современного общества.

Архетип Пустого города также реконструируется в разных вариантах: и в прямом значении, как город, покинутый жителями вследствие каких-либо причин, и в символическом плане, смысл которого метко определил Ю.Манин: Пустой город «есть форма социума, лишенная его души и не ждущая наполнения, труп, никогда не бывший живым телом» [13: 33].

Мотив Пустого города (в символическом содержании) развивает Зиннур Миннихметов [10: 25-32] в картинах цикла «Белая выставка» (1996) и «Хорошо» (2006). Эстетическую оценку действительности художник передает посредством обобщенной характеристики психологии «героя времени». Концепция Пустого города в этих циклах претерпела определенную эволюцию, представляющую «символический процесс». «Его начало, – утверждает К.-Г.Юнг, – почти всегда характеризуется как тупик или подобная ему безвыходная ситуация; целью процесса является, вообще говоря, **просветление или высшая сознательность**. Через них первоначальная ситуация переводится на более высокий уровень» [14: 302].

Основные этапы символического процесса в картинах З.Миннихметова:

а) *Ситуация, приводящая к тупику.*

В картинах цикла «Белая выставка» город и живущие в нем люди изображены в стиле примитивизма. Силуэты людей напоминают, как верно заметила С.Червонная, кувшины, пустые сосуды неправильной формы, деревянные болванки [7]. Черная линия обрисовывает контуры предметов белого цвета, с которыми ассоциируются образы «человечков-болванок». Образы бесцветны, что символизирует их безликость и душевную пустоту. Этих «человечков-болванок» художник располагает на картинах в самых необычных позициях, иногда вниз головой; они занимаются делами, собираются, непонятно, с какой целью, толпами на улице... такое вольное обращение с «героями» выражает насмешку художника над «игральными» отношениями людей в реальной жизни. Через причудливые графические образы «человечков-болванок» художник осуждает беспечность, бездуховность, безразличие к тому, что происходит за пределами их частной жизни.

б) *Ситуация тупика.*

В цикле картин с ироническим названием «Хорошо» (2006) архетипический мотив Пустого города, города без души, реализуется в острокритическом, гротескном плане. Алчность, наглость, самоуверенность «героя» времени З.Миннихаметов передает при помощи удачно найденного приема – раскрытия характера через пластику жеста (руки упираются в бока). Этот жест художник назвал «жестом мира», подчеркнув тем самым типичность и распространенность в современном обществе психологии «хозяев» жизни. На одной из картин этого цикла, имеющей пространную авторскую аннотацию («Это то все огромное место, которое называется земля и на которой я живу»), – дома в городе кирпично-красного цвета, вытянутые, как казармы, с черными крышами, с черными фасадами или с черными оконными рамами, с множеством тесно посаженных окон. Создается впечатление, что первобытные чудовища приползли откуда-то и заволокли город. На улицах города множество похожих друг на друга людей и машин. Изображенные на картине жители города – безликие персонажи, у которых вместо лиц – темные пятна. У всех у них – коренастые фигуры, широко расставленные ноги, руки упираются в бока. Этот «жест мира» – главная повторяющаяся деталь. Условно обозначенные деревья с черными стволами «вытеснены» из города (они занимают небольшой верхний угол картины). Таким представляется художнику «город без души».

в) *Выход из тупика.*

Жизнеутверждающее настроение символически выражено в картинах «Радость бытия» (2009) и «Цветы мира» (2009). В картине «Радость бытия» схематичные образы наполняются «плотью и кровью»; они разрисованы радужными красками окружающей их природы. В центре – образы мужчины и женщины (нарисованы в стиле неопримитивизма), но без «жеста мира»: руки выпрямлены и спокойно лежат на коленях, лица и фигуры расписаны в зеленых, оранжевых, желтых, фиолетовых тонах. На живописную манеру З.Миннихаметова в определенной мере повлиял пуантилизм, разработанный французским художником Жоржем Сёра (1859-1891). Это «метод разбивать каждое цветное пятно на тысячи цветных пятнышек основного и дополнительного цветов» [15: 66]. Линии теряют графическую четкость, отчего возникает иллюзия растворения человека в окружающей его природе. Да и едва заметные силуэты домов вдали также утопают в красках лета. «Расчлененный» цвет становится главным выразительным средством. Название картины – «Радость бытия» соответствует мировоззрению художника; его оптимизм основан на антропологическом осмыслении жизни.

Широкое распространение в современной живописи РТ получили иные варианты осмысления архетипа Пустого города как города (или дома) опустевшего, покинутого жителями по разным причинам. Это, прежде всего, образы-воспоминания о древнебулгарских городах, разоренных завоевателями. Картины Риата Мухаметдинова, посвященные Булгарам («Зов камней», 1997; «Черная палата», 1997; «Окно покинутого дома», 1999), воспроизводят архетип древнего города через метонимические образы и детали, концентрирующие в себе емкий, общечеловеческий смысл: социальная и национальная конкретика отступает в них на второй план. Черная палата, как страж веков, похожа на великана с черными окнами-глазницами, с каменными обломками у подножия, похожими на руки. На картине «Окно покинутого дома» изображено заколоченное крест-накрест окно с разбитыми стеклами, с остатками деревянной избы, наклоненной стеной дома. Образ воспринимается как символ исковерканной жизни, переречеркнутой истории.

Мотив Пустого города актуализируется и в свете современных социальных проблем (состояние деревень российской глубинки). Яркий пример – картина Б.Гильванова «Покинутый

дом» (2010), на которой изображены грязное, обветшалое крыльцо с брошенной крестьянской утварью (плетенные корзины, лопаты, мотыги и т.п.) и дверь, запертая на огромный замок. (Это композиционный центр картины). Все это говорит о том, что хозяева надолго, может быть, навсегда, оставили свое жилище.

В картинах на темы из истории Казанского ханства архетип Пустого города актуализируется как образ «ханской Казани», снесенной с лица земли после ее завоевания Иваном Грозным (Ш.Шайдуллин. «Казань», 1989; Ф.Халиков. «Казань светозарная», 1999; «Казань XVI в.», 1999; М.Хазиев. «Казанская царица», 2010; «Восточный город», 2008 и др.). У многих художников возникает стремление к фантазийному «восполнению пустоты» разрушенного города, художественному реконструированию его прежнего облика. «Бурная художественная фантазия, опрокинутая в прошлое, – пишет С.Червонная, – сложно переплетается в произведениях такого рода с жадным интересом художников к точным, скрупулезным деталям национальной истории, реконструируемым со всей археологической тщательностью, особенно во всем, что касается ее исламской окраски» [16: 47]. В качестве примера подобной художественной реконструкции исследователь приводит историческую живопись Канафия Рафикова. Цикл его картин: «Тревожно» (1976), «Крещение» (1976), «Сююмбике-наложница» (1988) – воспринимается как «реквием по Казанскому ханству». Картины этого цикла созданы в экспрессионистическом стиле, основаны на контрасте черного цвета (символа исчезновения) и «серебряного свечения» (символа духовной энергии). Художник силой своей фантазии стремится восстановить красоту разрушенного города. Как видно даже из нескольких примеров, архетипический мотив Пустого города лежит в основе самых разных вариантов его актуализации.

2. Образы-«страшилки»

Тревога художников за современного человека, находящегося в мире соблазнов цивилизации, уродующих его душу, ослепляющих его разум, выражается в образах-«страшилках» (вариантах архетипа Тени) – гротескных образах человекоподобных монстров, зооморфных существ, различного рода химер. Все это во многом объясняет интерес к архетипическим образам, сказкам, мифам, бытовавшим еще в языческую, доисламскую эпоху. Архетипы,

возникшие в глубинных пластах коллективного бессознательного, «оживают» в виде колдунов, ведьм, леших, водяных, шурале, албасты (злых духов, насылающих порчу на людей, живущих обычно, как шурале и лешие, в дремучих лесах) и др.

В соответствии с духом времени, подобные «страшилки» в произведениях художников тавангарда нередко ассоциируются с образами современных людей (призраки-вампиры в цикле З.Миннихметова «Вечерние дни»), а также с космическими существами (цикл Б.Гильванова «Химеры» (1993); Т.Массалимов «Карачкы» («Страшилище») (1995), «Бакча иялэре» («Хозяева сада») (2000)).

Вызывает особый интерес тенденция к переосмыслению традиционных мифологических образов, которые у одних художников функционируют как отрицательные, у других – как положительные персонажи (например, су анасы (водяная) и шурале.).

В картине Б.Гильванова «Приворотный гребень» водяная, уродливое существо с длинными космами волос, передает свой волшебный золотой гребень женщине, которая испуганно прижимает одну ладонь к щеке, а другую протягивает к гребню. Эффект состоит в том, что героини похожи друг на друга: одинаковый овал лица, узкие глаза; длинное покрывало на женщине напоминает копну волос водяной. Создается впечатление, что перед нами зловещий сговор человека с ведьмой. Фон картины составляют смутные силуэты непонятных существ с протянутыми руками, также жаждущих заполучить приворотный гребень, символ власти над душой человека.

Иной образ водяной, близкий к литературному прототипу из стихотворения Г.Тукая «Су анасы», создает В.Ханнанов («Водяная». Посвящение Г.Тукаю, 1993) – образ доброй хозяйки реки, с драгоценными украшениями в ушах, с золотым гребнем в руках, похожим на луну, освещающую водяное царство.

Большинство картин написано по мотивам сказки Тукая, и в них Шурале представлен как «материальная часть», структурный элемент лесного мира: он похож то на причудливый куст, то на пень, то на «ожившее» корневище.

Таким, например, этот образ предстает в картине Б.Гильванова «Шурале» (1993). Длинные руки Шурале, «в пол-аршина пальцы» и длинная борода, похожая на корни дерева, органично вписываются в фон условно изображенного леса. Однако голова Шурале напоми-

нает древние маски, а рука касается то ли белого ствола дерева, то ли древнего свитка. И этот контраст «лесных» деталей и едва уловимых знаков древней культуры создает возможность различных истолкований образа Шурале: это и часть лесного царства, это и символ преемственности культурных традиций, это и символ богатой фантазии народа.

По-иному воссоздает образ Шурале Х.Шарипов в картине «Шурале с птицей» (2011). Его Шурале не похож на лесное страшилище. Он напоминает человека. Опознавательными знаками Шурале являются кривой рог на голове и длинные пальцы. Деревья в лесу, условно изображенные, напоминают «руки верующих» (одна из традиций мусульманского искусства – уподобление ветвей деревьев пальцам рук) [17]. Цветовой фон леса также необычен, основан на разных оттенках синего, сиреневого и коричневого, он соответствует «душевному состоянию» Шурале, который бережно держит в руках птицу (птицу счастья?). Образ Шурале, выполненный в голубом цвете, ассоциируется с голубой травой и цветами у подножия сказочных деревьев (цветы на картинах Х.Шарипова – символ духовности). Образы леса и Шурале воспринимаются как единое целое, лес – как тело, Шурале – как добрый дух, «душа» леса.

В творческом процессе реконструкции архетипических образов намечается широкий спектр различных толкований, выявления новых смыслов, зачастую противоположных по содержанию.

3. Таинственные силы космоса

Вопросы и сомнения, связанные с восприятием современной жизни, художники татавангарда проецируют и на изображение природно-космической среды. Художественное отображение космического мира отличается от образов земной природы, которые в картинах представителей татавангарда в большинстве случаев воспроизводят красоту и гармонию милых сердцу пейзажей Волги, Камы, городов и сел родного края (Р.Харисов. «За ягодами», 1996; М.Хазиев. «На пасеке», 1995; «Бабье лето», 1997; Л.Шарипов. «Этюд», 1999 и др.).

Космос как явление возвышенное, беспредельное, необъятное и непонятное вызывает у художников двойственное чувство: восхищение и страх. Отношение к космосу для них становится философской проблемой: человек как часть мироздания – в гармонии с космосом или противостоянии?

Пути решения этой проблемы различны: от утверждения гармонической связи человека с космосом до предчувствия вселенской катастрофы, апокалипсиса. В любых вариантах просматривается общая тенденция – попытка найти какие-нибудь «обнадеживающие» моменты во взаимоотношениях человека с космосом.

Способы художественного отображения космической темы также различны. В этом плане общим моментом является то, что образы, помещенные в космический хронотоп, в картинах художников татавангарда приобретают философский смысл, для передачи которого нередко используются символы, знаковая система, мифология национального и мирового искусства.

Приведем некоторые примеры. В творчестве Хамзы Шарипова доминирует идея гармонического единства бога, мира и человека и раскрывается она на основе пантеистического мировосприятия. Художник одухотворяет и земную природу (по словам Х.Шарипова, «она вся живая»), и космический мир как прекрасные творения бога.

Смысл многих его произведений выражает картина «Поцелуй земли и неба» (1998). На этой картине на природные явления переносятся психические свойства человека. Горы напоминают профиль лица лежащего человека, а склонившиеся над ними облака тоже обрисовывают контуры человеческого лица с раскрытыми для поцелуя губами. Уравновешенность и гармония достигаются через композиционное решение темы: на картине четко выделены четыре цветовые зоны, обозначающие землю, горы, небо, облака. Земля – в теплых тонах желто-горчичного цвета, полукруглой формы – символизирует земной шар (похожа также и на озеро). На ее поверхности художник поместил знаки воды – две плавающие утки и рыба (образы, встречающиеся в мифах о происхождении земли), знаки леса – отражающие синеву неба верхушки деревьев. В центре композиции – растения светло-зеленого цвета, стилизованные по мотивам тюркского орнамента. Колыхающиеся от ветра трава и цветы создают эффект «дыхания земли». «Древние верили, что у земли, подобно человеческому телу, есть пульс и артерии», – отмечает исследователь культуры Японии и Китая Е.В.Завадская [18: 153]. Х.Шарипов также пытается уловить и передать эту «артериальную пульсацию» в условно-символической форме. Второй цветовой пласт – горы (в данном варианте – теплого коричне-

вого цвета). В контурах деревьев на фоне гор «прячется» зрачок, словно наблюдающий за небом, и надпись «Хамза» – знак виртуального присутствия человека в этом дивном природно-космическом мире. Образ неба (третий уровень композиции) – холодного синего цвета. Может быть, этот цвет символизирует холод космоса? Однако серые облака с переливами цветовых полутонов стремятся к земле. Сквозь облака просматриваются приметы далекого космоса: серебристые звезды, словно падающие на землю (отражающиеся на фоне земли – озера), и серебристый серп луны, похожий на полузакрытый глаз человека (луна «видит» землю!). Идея единства мира выражена и через динамичный ритм картины. Х.Шарипов использует заимствованный из древнекитайской живописи метод «борозд» – цунь – накладывания на отдельные части картины легких штрихов («борозд») с целью передать движение [18: 142]. На картине Х.Шарипова штрихи разного цвета, нанесенные на все четыре цветовых фона, ритмически объединяют в одну гармоническую систему и землю, и небо, и далекий космос. Немалую роль в утверждении идеи единства мира играет и тот факт, что Х.Шарипов находится под обаянием японского и китайского искусства, чьи живописные традиции он стремится осмыслить применительно к собственному творчеству.

Х.Шарипов воспринимает человека «средоточием мирового круговорота» (Дж.Роули [19: 141]). Однако художник не акцентирует идею затерянности человека в космическом мире. Во многих картинах Х.Шарипова намечается тема «наблюдения», «присматривания» друг к другу (и к человеку тоже) отдельных сфер природно-космического мира, а человек как бы находится под наблюдением и защитой космических сил.

В картине «Стрелец» (1999) космос воспринимается глазами героя произведения. На плоскостном фоне изображено озеро глубокого синего цвета с отраженными в нем звездами. Сверху, под куполом темного неба, – одинокий домик с окошком-«глазом» и дерево, зеленая гора, похожая на кошку со светящимися глазами, наблюдающими за происходящим. Хвост ее свисает над озером, как серп луны. Домик, дерево и гора окутаны серовато-белой дымкой облаков. Они напоминают диковинного животного, положившего огромную лапу на гору-«кошку». Озеро окружают причудливые очертания темных, как небо, холмов. Всадник (стрелец) на длинноногом коне взлетает над

озером, в окружении звезд, рядом с ним летит птица (в тюркской мифологии птица – символ души человека).

Основную интонацию картины определяет надпись, слова из народной песни: *«Навадагы йолдызларны нигәдер санамадым, шул»* («Да, почему-то я не стал считать звезд на небе»). Это интонация грусти (мон) человека, растрепавшегося при виде величия мироздания, но она также передает и чувство гордости, вызванное ощущением сопричастности к великолепию природно-космического мира: к нему, человеку, стекается энергия земли, воды, неба, звезд.

Стремясь передать изменчивость, динамику мира природы, Х.Шарипов любит создавать цветовые вариации с одинаковым графическим рисунком на одну и ту же тему («Вверх», «В лесу у Шурале», «Озеро», «Земля-птица» и др.).

Идея единства мира и человека в творчестве Х.Шарипова неразрывно связана с идеей движения этого мира во времени, характеризующегося изменениями, разрушениями и возрождениями («Первопредки», «Колесо времени», «Здесь и сейчас»). Картины Х.Шарипова, на первый взгляд, простые и бесхитростные, представляют сложную знаковую систему. Ее символический смысл, содержащий множество смысловых пластов, раскрывается для зрителя постепенно через его личные ассоциативные представления и знание национальной и мировой культуры.

Мадияр Хазиев, один из активных участников художественного объединения «Тамга», в подходе к проблеме «человек и космос» близок к Х.Шарипову. Он также видит силу и величие человека в его единении с природой, в отсутствии страха перед космическими силами. Воздействие на человека природно-космического мира М.Хазиев показывает как проявление четырех стихий: Солнца, Звезд, Земли, Воды.

В мире образов М.Хазиева торжествует стихия Солнца (золотисто-желтый цвет). Пишет ли художник портреты, натюрморты или пейзажи, картины на исторические или мифологические темы («Бабье лето», 1997; «Песня о Родине», 2007; «Бабушка», 2003; «Элегия осени», 2008; «Воспоминания о Булгарах», 2008; «Деревня. Май», 2008 и др.) – он все пропускает сквозь призму солнечных лучей. Космос, в котором главенствует Солнце, не страшен человеку. Образы, созданные М.Хазиевым, радостно поглощают тепло и свет Солнца. В «солнечных» пейзажах художник использует прие-

мы декоративно-плоскостного изображения и импрессионистического стиля, одной из основных особенностей которого было растворение изображаемых предметов в световоздушной среде. В картине «Элегия осени» три дерева в центре напоминают букеты золотисто-багряных цветов в длинных вазах на фоне осеннего многоцветья земли. И горы вдаль, и небо, и фигурка женщины с собачкой в ликующем осеннем саду – все пронизано игрой света и тени, придающей осеннему пейзажу динамизм и праздничность.

Сфера звездного неба функционирует в разных вариантах. Звезды в некоторых картинах в соседстве с Луной («Лунная девушка», 2002; «День полнолуния», 2008; «Колыбельная» и др.) воспринимаются как символ космической связи человека со Вселенной. На картине «В звездную ночь» (2008) едва выделяются изображенные крупным планом силуэты юноши и девушки. Вдали – контуры деревенских домиков со светящимися окнами. И люди, и дома окутаны цветной, «звездной» пылью. М.Хазиев использовал прием художников-«лучистов» – представителей авангардного направления начала XX века – воспринимать предметы сквозь призму исходящих от них лучей (в данном случае – от звезд, от света в окошке родного дома и от человеческих фигур); тем самым подчеркивается романтический характер любовного свидания. Человек не теряется в звездной ночи – наоборот, ему отводится центральная роль в жизни природы.

Сфера Земли в картине «За водой» (2008) напоминает цветной ковер или гобелен. Надвигая друг на друга, художник уплотняет предметы и фигуры людей (очертания горы, деревенских домиков, деревьев, похожих на девушек). Следуя традициям кубизма, многим предметам художник придает геометрические формы квадрата, прямоугольника, треугольника. Возникает иллюзия единства фактуры мира. Человек и окружающая его природа представляют единое целое благодаря одинаковому оформлению образов и приглушенному, почти стертому графическому рисунку. Но и на этой картине образы людей укрупнены, их фигуры тянутся вверх, как и деревья, к солнцу.

В картине «Ливень» (2004) торжествует стихия Воды. Сплошной поток воды яростно обрушивается на мир. Сквозь водную пелену едва заметны контуры городских домов и телеграфного столба вдаль, силуэт девушки с коромыслом, очертания деревьев, покосившейся ог-

рады палисадника. В центре картины – три вытянутые вверх фигуры: мужчины в кепке, женщины в шляпе и, наконец, самой высокой фигуры – девушки с сумками в руках. Ее голова почти достигает «неба» (верха картины). Люди не боятся стихии, они наслаждаются животельной влагой. Как видно из приведенных примеров, общим моментом при изображении всех четырех сфер природно-космического мира является «укрупнение», возвеличение человека, находящегося во власти стихий.

В решении проблемы «человек и космос» в картинах художников татавангарда прослеживается и другая идея: космос – враждебная по отношению к человеку сила, люди недооценивают опасности со стороны космоса. Человечество слишком беспечно, поэтому оно может стать жертвой таинственных жестоких сил природы и неожиданных природных катаклизмов. Беспредельный и непонятный космос внушает страх художникам, и на языке символов и мифологических образов они предупреждают об опасности. Талгату Масалимову опасность мерещится в виде образа кроваво-красного облака на ясном синем небе, облака, похожего на первобытного зверя-чудище («Красное облако», 1997). А в его картине «Плакучие ивы» (1994) деревья, как живые существа, оплакивают землю, затопляя ее морем слез. Праски Витти (Виталий Петров) представляет Вселенную в виде огненного лабиринта, заполненного таинственными знаками («Огненный лабиринт»). В творчестве художника и поэта Хамида Латипова космос преисполнен таинственной силы: это гармоническое скопление планет, звезд в бездонном мраке Вселенной, своими очертаниями похожих на причудливые письмена, иероглифы непонятного языка («Космическая картина», 1999). На картине Х.Латипова «Пожиратели солнца» (1995) два дракона с открытой пастью (образы из тюркской мифологии) нападают на солнце с двух сторон.

Наиль Байбурин (участник творческого объединения «Чингисхан») создает постмодернистский коллаж (картина «Танцы в клубе зимой и ночью, или затмение Луны», 1998). В нем соединен разнородный по содержанию и форме материал: сценка из жизни сельского клуба в обрамлении символически изображенного затмения Луны, надписей о том, что происходит в клубе и в ночной природе. Одна из фраз, дважды помещенная на «раме» основной части картины, выражает трагический подтекст

произведения: «Ушла с Луны та девушка с водой, что брызги звезд плескала из ведра». В мифологии тюркских народов живущая на Луне богиня Зухра воспринимается как покровительница обездоленных, беззащитных. Ее образ – голубой силуэт удаляющейся девушки с коромыслом – отражается на стене сельского клуба. И повторяется фраза: «Ушла...». Люди остались без защиты доброй богини, в плену у таинственных сил природы...

Тревога за будущее человечества, вызванная глобальными изменениями в жизни природы, обостряет интерес художников татавангарда к мифу о Ноевом ковчеге. Самый драматичный вариант трансформации этой темы создает Наиль Латфуллин (1952-1992), первый руководитель «Чингисхана». В картине «Лодка» (1992), написанной незадолго до преждевременной смерти, Н.Латфуллин дает свою, оригинальную интерпретацию смысла темы Ноева ковчег – не как символа спасения, а как символа отчаяния, крушения надежд. Как и многие другие его произведения, картина представляет «сюжет-метафору». На фоне абстрактного изображения структуры космоса в виде ярких, крупных горизонтальных полос черного, красного, синего, зеленого, желтого цветов (каждая цветовая полоса обладает своей семантикой, означает, вероятно, какие-то свойства Вселенной, но в этой цветовой полифонии главенствующую роль играют черные и красные, траурные краски) показана севшая на мель лодка. Условный сюжет сводится к тому, что в лодке находятся отчаявшиеся, сбившиеся в кучу люди (они показаны фрагментарно, через изломанный, вихревой графический рисунок, условно передающий их чувства). В центре лодки – огромная, устремленная вверх, к небу, фигура однокрылого ангела с протянутой рукой, на ладони которой – красный, кровавый знак. Ангел словно просит пощадить людей, вызывает к богу о помощи.

Тема «Человек и космос» является одной из главных в творчестве Ильдара Ханова [20]. По масштабности и экспрессивности показа космического мира и его воздействия на жизнь человека он близок к Н.Латфуллину. Однако, развивая космическую тему, И.Ханов переставил акценты: в конфликте человека с природой вина ложится прежде всего на самого человека, считает он. Неразумно распоряжаясь достижениями цивилизации, человечество нарушает баланс в природнокосмическом мире. И.Ханов критикует бесчеловечность современной цивилизации,

которая приводит и к войнам, и к экологическим катастрофам. Монументальные картины И.Ханова «Костер человечества» (1965), «Хиросима» (1965), «Апокалипсис» (1974) – предупреждение о грозящей катастрофе: разрушительная энергия, господствующая в мире, может привести к всеобщему безумию, одичанию, самоуничтожению. На этих картинах грань между земной природой и космосом стирается. Возникает впечатление, что образы, созданные художником, находятся непосредственно в космическом пространстве. Смысл образов на картинах «Хиросима» и «Апокалипсис» раскрывается в нескольких аспектах. Первый из них связан с организацией определенного сюжета: в «Хиросиме» трагедия людей, подвергнувшихся атомной бомбардировке, в «Апокалипсисе» – библейский сюжет о светопреставлении. В сюжетный план вплетается психологическая символика. Психические состояния людей: боль, отчаяние, ужас, безумие – передаются через пластику живописных форм (безумное выражение лиц, будто ослепшие глаза, широко раскрытые в крике рты, протянутые руки, как бы ищущие спасителя, скорчившиеся фигуры прижавшихся друг к другу людей) и через ритмический рисунок хаотического движения, сдерживаемого лишь усилиями центральной фигуры, образа человека, единственного, кто сумел сохранить разум среди всеобщего безумия, выдержку и желание помочь людям. В «Апокалипсисе» в центре – фигура женщины, к которой, как к последней надежде на спасение, прижимаются и дети, и взрослые. В массе сбившихся от страха и ужаса людей просматриваются биоморфные формы (к изображению которых часто обращались сюрреалисты), скрюченные от боли фигуры людей напоминают положение плода в утробе матери, а лежащие на земле мертвые тела – груды камней. Фигуры людей, в массе напоминающие треугольник, как бы пылают в гигантском костре космического хаоса... Трагическая картина катастрофы – это, выражаясь словами И.Ханова, «предостережение, крик души, воззвание к богу и совести человечества» [21: 47].

Действенная роль татавангарда как компонента «срединной культуры» выражается и в том, что он участвует в процессе формирования нового, «евразийского» самосознания и мировосприятия, которое имеет двойственную идеологическую и психологическую основу. С одной стороны, художники татавангарда средствами искусства укрепляют этническое самосоз-

нение, утверждают идею самобытности культуры своего народа, тем самым способствуют «этнической мобилизации» масс (И.Зарипов. «Дома», 1971; «В деревне», 1989; М.Хазиев. «Песня о родине», 2007; «Розовый вечер», 1999; «Молитва Матери», 1995; «Пейзаж с желтым домиком», 2008; Х.Латилов. «У озера», 1995; «На родной земле», 2005; «Окраина Казани», 2005; «Мелодия о Казани», 2005; Р.Гайсин. «Синий город», 1998; «Мамины руки», 1998; «Душа деревни», 1999 и др.) [10: 49]. Одновременно они развивают в общественном сознании чувство сопричастности к духу, культуре, обычаям других народов России, считают исторической необходимостью выйти за рамки своей цивилизации, заглянуть в иные культурные миры (картины художников татавангарда на тему «Евразия»: В.Ханнанов. «Корова» (1996), «Похищение Европы» (2008); Б.Гильванов. Триптих «Евразия» (2009); Хамза Шарипов. «Мировое дерево» (2002) [11: 51-60]).

На примере творчества отдельных художников татавангарда мы стремились показать, что «срединная культура», которая необходима для нормального цивилизационного развития общества, основана не на компромиссах, а на диалектическом противопоставлении разных идейно-художественных концепций, на «полифонизме» разных точек зрения по поводу актуальных проблем современности. Именно на этой основе (сопоставлении и противопоставлении) формируются этические и эстетические идеалы, воплощающие общенациональные ценности, возникает феномен эмерджентности – появление нового, «избыточного» содержания в системе искусства и целом.

Искусство татавангарда активно функционирует в составе «срединной культуры» благодаря тому, что оно обладает большой обобщающей силой и возможностью стимулировать ассоциативные процессы у реципиента. Действенность художественно-выразительных средств в творчестве художников татавангарда объясняется инвариантными особенностями (свойствами) «языка» этого направления. Это, прежде всего, характер связи композиционных элементов в картине: не причинно-следственная, а функциональная связь. Образы выделены из привычного житейского контекста, они «сосуществуют» или по сходству, или по контрасту, или по принципу простого следования друг за другом.

Образ, включенный в подобную функциональную систему связей, должен обладать оп-

ределенным символическим смыслом. Знаково-символическое выражение авторской концепции обеспечивает емкость художественного обобщения. Семантика образов должна быть понятна, символы «узнаваемы». Поэтому художники часто используют в качестве «материала» для создания образа знаки, символы, мифы народного творчества, а также традиционные символы, встречающиеся в произведениях мирового искусства.

Татавангард – открытая художественная система: она отличается размытостью границ между стилями. В произведениях художников татавангарда мирно уживаются неопримитивизм (стиль, используемый многими татарскими художниками) и стилистические приемы экспрессионизма, кубизма, импрессионизма, супрематизма, постмодернизма и т.д. Однако универсальной, синтезирующей основой татавангарда являются традиции этнического и субэтнического искусства, в соответствии с которыми и происходит трансформация мотивов, образов, стилей мирового искусства.

Литература

1. *Ванюрихин Г.И.* Творческие подходы к управлению организациями и процессами // *Философия творчества. Дискурс креативности, современные креативные практики.* Екатеринбург, 2010. С.41-54.
2. *Ерасов Б.С.* Цивилизации. Универсалии и самобытность. М.: Наука, 2002. 502 с.
3. *Нигматуллина Ю.Г.* Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. Казань: Фэн, 189 с.
4. *Нигматуллина Ю.Г.* Синергетический аспект в исследовании художественного творчества. Казань: Фэн, 2008. 56 с.
5. *Червонная С.М.* Современное исламское искусство народов России. М.: Прогресс, 2008. 552 с.
6. «Чингисхан». Творческое объединение. М., 2008. 154 с.
7. *Червонная С.М.* Все наши боги с нами и за нас... Этническая идентичность и этническая мобилизация в современном искусстве народов России. / С.М.Червонная. М.: ЦИМО, Институт этнологии и антропологии РАН, 1999. 298 с.
8. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан: Выставка группы «Тамга» (05.07.2013).
9. *Хузангай А.* Этнофутуристические тенденции в современной культуре урало-поволжских народов // *Юр-Яр. 9-й Международный этнофутуристический фестиваль.* 2004. № 10. С. 70.
10. *Нигматуллина Ю.Г.* «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве. Казань: Фэн, 2002. – 176 с.

11. Нигматуллина Ю.Г. Татавангард и современный цивилизационный процесс. Казань: Фэн, 2002. 68 с.
12. Юнг К.-Г. Психология бессознательного. М.: АСТ, 1998. 400 с.; Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов. М.: АСТ, 2005. 386 с.
13. Манин Ю. Архетип Пустого города // Arbor mundi. Мировое дерево. 1992. № 1/92. С.33.
14. Юнг К.-Г. Аналитическая психология и психотерапия. СПб.: Питер, 2001. 512 с.
15. Фриман Дж. История искусства. М.: АСТ: Астрель, 2003. 144 с.
16. Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов. Казань: Заман, 2008. 392 с.
17. Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. М.: Алетей, 1999. 247 с.
18. Завадская Е.В. «Беседы о живописи» Ши-Тао. М.: Наука, 1978. 181 с.
19. Роули Дж. Принципы китайской живописи. М.: Наука, 1989. 160 с.
20. Нигматуллина Ю.Г. Мир глазами Ильдара Ханова // «Казань». 2008. № 7. С. 119-127.
21. Древо жизни Ильдара Ханова. Казань: Идель-Пресс, 1998. 111 с.
2. Гильванов Б. Покинутый дом. 2010, б.п., 40х30.
3. Байбурун Н. Танцы в клубе зимой и ночью, или затмение Луны. 1988, х., м.; дерево, тюль, фото, 60х60.
4. Миннихметов З. Из серии «Хорошо» («Жест мира»). 2005, х., м., 107х117.
5. Масалимов Т. Бакча иялэре (Садовые). 2000, к./п., 93х96.
6. Масалимов Т. Красное облако. 1997, б./п., 49,5х59,5.
7. Шарипов Х. Всадник. 1999, х.,м., 60х60.
8. Шарипов Х. Шурале с птицей. 2011, х.,м., 50х65.
9. Латипов Х. Космическая картина. 1999, п./к, 40х60.
10. Ханов И. Апокалипсис. 1974, х.,м., 246х764.
11. Шарипов Х. Поцелуй Земли и Неба. 1999, аппликация, гуашь, 21х30.
12. Миннихметов З. Цветы мира. 2009. Масл. пастель. 61х86.
13. Хазиев М. В звездную ночь. 2008, х.м., 46х56.
14. Мухаметдинов Р. Черная палата. 1998, б./п., 48х44.
15. Миннихметов З. Из серии «Белая выставка», 1997, б/п, 62х84.
16. Миннихметов З. Радость бытия. 2007, б/п, 100х120.
17. Масалимов Т. Плакучие ивы. 1994, б./п., 50х60.

Список иллюстраций

1. Гильванов Б. Приворотный гребень. 2006, х.,м., 55х70.

ТАТАВАНГАРД – МӘДӘНИЯТНЕҢ «УРТАЛЫК ЗОНА» КОМПОНЕНТЫ

Йолдыз Галимжан кызы Нигъмәтуллина,
Казан федераль университеты,
Россия, 420008, Казан ш., Кремль ур., 18,
ermakeev@mail.ru

Мәкаләдә хәзерге глобальләшү шартларында, халыклар тормышында тискәре тенденцияләр активлаша барган чорда Татарстан Республикасы сынлы сәнгатендә мәдәнияттәге адаптив, саклагыч «механизмнар»ның алдынгы юнәлешләре формалашу роле тикшерелә. Глобальләштерү һәм яңарыш чорының каршылыклы яклары сәнгатьнең эчтәлегендә һәм «теле»ндә чагылу рәвешә татавангард рәссамнары ижаты мисалында¹ күрсәтелә. Төп игътибар татар сәнгатенең ижтимагый-социаль эчтәлегенә юнәлтелә. Эмпирик материал проблемалы-тематик билгеләргә нигезләнеп системалаштырыла. Татавангард мәдәниятнең «урталык зона» компоненты буларак тикшерелә.

Төп төшенчәләр: Татарстан Республикасы, сынлы сәнгать, татавангард, мәдәниятнең «урталык зона» компоненты, архетип, мотив.

¹ Мәкаләгә иллюстрацияне төсле кушымтадан кара – Й.Н.

Иллюстрациялар исемлеге

1. Гыйльванов Б. Сөйдергеч тарак. 2006, к.,м., 55х70.
2. Гыйльванов Б. Ташландык йорт. 2010, к.п., 40х30.
3. Байбурин Н. Кышын һәм кичләрен клубта биюләр яки ай тотылу. 1988, к., м.; агач, челтәр, фото, 60х60.
4. Миңнеәхмәтов З. «Яхшы» сериясеннән («Дөнья ишарәсе»). 2005, к., м., 107х117.
5. Мәсәлимов Т. Бакча ияләре. 2000, к./п., 93х96.
6. Мәсәлимов Т. Кызыл болыт. 1997, к./п., 49,5х59,5.
7. Шәрипов Х. Жайдак. 1999, к.,м., 60х60.
8. Шәрипов Х. Шүрәле белән кош. 2011, к.,м., 50х65.
9. Латыпов Х. Галәми картина. 1999, п./к, 40х60.
10. Ханов И. Апокалипсис. 1974, к.,м., 246х764.
11. Шәрипов Х. Жир һәм һава үбешүе. 1999, аппликация, гуашь, 21х30.
12. Миңнеәхмәтов З. Дөнья чәчәкләре. 2009. Майлы пастель. 61х86.
13. Хажиев М. Айлы кичтә. 2008, к.м., 46х56.
14. Мөхәммәтдинов Р. Кара палата. 1998, к./п., 48х44
15. Миңнеәхмәтов З. «Ак күргәзмә» сериясеннән 1997, к/п, 62х84.
16. Миңнеәхмәтов З. Көнкүреш шатлыгы. 2007, к/п, 100х120.
17. Мәсәлимов Т. Бөдрә таллар. 1994, к./п., 50х60.