TATAR AVANT-GARDE: NATIONAL IDENTITY AND EURASIAN CONCIOUSNESS

Yulduz Galimzyanovna Nigmatullina,
Kazan Federal University,
18 Kremlevskaya St., Kazan, 420008, Russia,
ermakeev@mail.ru.

The article presents further development of the topic "Tatar avant-garde as a component of 'median culture" [1]. The Tatar avant-garde creative function is considered in a new perspective: the focus is on its role in the complex process of developing a Eurasian identity in the Tatar community. While admitting the relevance of ethnic self-identity and affirming the ideas of originality and self-sufficiency of Tatar culture, the artists of Tatarstan, at the same time, develop a sense of belonging to the spirit, culture and customs of other peoples of Russia. This tendency is a unifying spiritual factor as well as the basis for the effective interaction between different artistic styles in the contemporary art of the Republic of Tatarstan.

The article analyzes certain examples selected with the aim to present in general terms different variants of artistic and stylistic solutions to the investigated issue and draw attention to the folklore and historical sources of creating works of art.

Key words: the Republic of Tatarstan, visual arts, Tatar avant-garde, "median culture", national identity, Eurasian consciousness.

Currently, the concept of *Russia as a model of Eurasian civilization* has been of keen interest for both Russian and foreign scholars [2]. Regular international Eurasian congresses are evidence of this interest. To a large extent, the popularity of the Eurasian idea depends on the fact that progressive social thought is growing in opposition to the concept of unipolar Americocentrism and globalization. This conception is contrasted to the ideas of polycentricity and the multiline development of socio-economic, political and cultural systems in the modern world as well as to the idea of the equal cooperation of peoples [3]. The Eurasian issue is part of global issues about relations between different nations and peoples in modern civilization, the fact that accounts for the relevance of this research. The supporters of the Eurasian concept (especially the representatives of the "old" Eurasianism) consider the locus of people's development to be one of the major civilizational factors. Russia spreads across the territory of both Europe and Asia. As a Eurasian community, it is a major geo-political, socio-economic, cultural and civilizational system with a plurality of subsystems. The Republic of Tatarstan, one of its subsystems, has an internal position in Russia and the Tatar people's culture is the focus of Western and Eastern traditions.

Kazan, as a large multi-national city with a predominance of Tatar and Russian populations, has been developing at the intersection of Western and Eastern civilizations, just like Russia, and it has become an internal center at this intersection. As Alexander Herzen once noted, "Kazan is the venue for two worlds. And so there are two origins: the western and the eastern ones, and you will find them at every intersection here, as a result of continuous interaction, they have tightened, united, started to make something original in nature" [4: 10]. The culture of the Republic of Tatarstan provides great material for Eurasian Studies.

In international Eurasian congresses the participants focus their attention on geopolitical and socio-economic aspects, the migration of peoples, and religious affairs, especially in diachronic terms, within the temporal space after the Second World War. However, there is a growing tendency to vote for the protection of cultural priorities. It is noted, that we need to establish cooperation in the cultural field on a larger scale, that the cultural aspect of civilization is most productive for regulation in international relations and contacts, that culture is the most open field for people, etc. [5: 263].

However, as R.S.Khakimov rightfully notes, the definition of the "internal cultural component which can unite peoples" is unclear, there is no "definite concept of Eurasia as a cultural phenomenon", and 'the statement of the fact that Eurasia incorporates the elements of "European" and "Asian cultures" does not explain much" [6: 7].

[1] see color insert to the article – *Y.N.*

We share the view of those scholars who believe that the "cultural component" of Eurasian community is an integrative concept: the combination of national identity with Eurasian (sub-ethnic) identity [7], which generates an entirely new world-view. But what is it?

In this article, we make an attempt to identify some signs of the integration of national consciousness with the artists' understanding of their involvement in the Eurasian community based on the oeuvre of individual representatives of Tatar avant-garde. This task is extremely difficult, as these "signs" are expressed in the language of art found in the artists' paintings; they are notable for polysemy and associativity, and thus, the interpretation of the content of these works is personal and subjective.

It should also be noted that the formation of Eurasian consciousness and the perception of the world are continuous, dynamic historical processes which are determined by the particular stage in the development of civilization. How can one distinguish the basic patterns of the emerging consciousness in this process and not replace them with random or intermittent features? The problem is complicated by assimilation with different types of locally-historical civilizations which took place in the history of Russian and Tatar people [8: 103].

"Russia is a kind of "drifting society" at the crossroads of civilizational magnetic fields", writes L.I.Semennikova, ":In this regard, our history, like no other, always had a daunting problem of choosing the alternatives: Which way to develop?" [9: 109]. In the modern era of globalization, the issue of finding its own way for the civilizational development of Russia and its peoples is of particular relevance.

The artists of the Republic of Tatarstan acutely feel the threat to national cultures in the era of globalization and the threat of losing their national identity. Therefore, they consider their primary task to be the search for effective ways which can prove the viability of artistic and aesthetic values of national art. In this case, the most convincing method is to show that the images expressing people's philosophy and wisdom and their ethical and aesthetic views have universal meaning.

"What does Motherland begin with" in the works of the Tatar avant-garde artists? She begins with the poetization of hearth and home, the soul of which is a mother, with native lands, their scenic beauty and the national mode of life and customs. The national colouring of their works, as well as their special atmosphere of lyricism (*моң*), characterizes the paintings devoted to these topics (I.Zaripov. "At Home", 1971, "In the Village", 1989; M.Khaziev. "The Song about Homeland", 2007, "Rose-colored Evening", 1999, "Mother's Prayer", 1995, "A Landscape with a Yellow Cabin", 2008; Kh.Latipov. "At the Lake", 1995, "On the Native Land", 2005, "The Outskirts of Kazan", 2005, "The Melody of Kazan", 2005; R.Gaysin. "Blue City", 1998, "Mother's Hands", 1998, "The Soul of the Village", 1999, etc.).

The style of these paintings is different. The artists, each in their own way, use neo-primitivist techniques of the decorative and ornamental trend and the images of national folklore. By using symbolic language, the artists expand the significance of their native land interpreted as a part of a larger world. For example, Kh.Latipov's picture "At the Lake" (1995) shows a girl in a Tatar national costume with a yoke on her shoulders in the foreground against the triangle of the blue water surface. And in the distance, across the lake, there are mountains, looking like Egyptian pyramids, as a sign of another, larger world. The green color unites the near and distant worlds; the land and the sky behind the mountains-pyramids are painted green. Different symbols are used by R.Gaysin in the picture "The Soul of the Village" (1999). There is something fabulous in the image of a good giant who is holding a sleeping village in his arms, preserving its peace. Against the dark night sky, his extended arch-shaped hand painted in gray-blue tones is perceived as a symbol of universal care.

According to the national canons of beauty, the artists of *Tamga* association reproduce national types of men and women in traditional costumes against the background of native lands. B.Gilvanov's picture '*Agyidel*' represents a romantic image of a beautiful Tatar horsewoman dressed as an Amazon with a bow and arrows in her hands against the backdrop of a river and mountains. This image is associated with the image of Kazan Tsarina Suyumbike, a symbol of freedom and courage. The paintings "The Bride" (2007), "The Portrait of a Turkish Girl" (2007), and "Stealing the Bride" (2008) by S.Gilyazetdinov recreate the image of a Bashkir beauty, and the details of her clothing, the signs and symbols of national life (with its indispensable attribute − an image of a horse) are painted out with great precision. The illusion of vast steppes is created by means of a special technique of "hot stamping" (handmade paper). The images of Chuvash women and men express the philosophy of the nation in Praski Vitti's pictures. The artist explains that the whole

of the woman's outfit was subordinated to the cosmological conception of the Chuvash people: a human is created as the universe, a human is the axis of the world, whose skull is similar to the sky and the "sky" is supported by the shoulders of the human, etc. In accordance with such views a woman's headdress is '*Tuhya*' in the shape of a small cone, on the top (Mount Tube) of which a Senior God "dwells". This item of the headdress indicates that God protects the girl… Some special signs are embroidered on the shoulders of the woman's shirts. (They are called "the foundation for the sky"). There is a lot of silver jewelry and items of red color on clothes, which protect the girl from diseases and misery, because, according to a popular belief, evil spirits feared the red color and the tinkling of silver…

In these examples we observe the symbolism of ethnic consciousness which makes romantic portraits a part of a large theme which is very important for the artists: the historical memory of the nation (regarding their "ancestors", dramatic events in their history, heroic personalities, significant events in the field of culture, their morale, and customs). This largely explains the keen interest of the artists in the national myths, legends, symbols and signs of folklore (M.Khaziev "Call of the Wild", 2008; Kh.Sharipov "The Voice of Bygone Times", 2009; R.Kharisov. "A Journey to Bulghar", 1998, etc.). Historical memory stores things which become life experiences and lessons for other nations [10].

Tatar avant-garde as a component of "median culture" plays an active role in strengthening ethnic identity and affirming the idea of the nation's spiritual unity. National ideals appear in various forms of artistic and stylistic solutions in their works.

One of the favourite images in the works of Tatar artists is the image of Kazan, which is presented in different aspects: heroic, sublime, tragic, historical, and common. The paintings, highlighting the spiritual core of the Tatar people, are of particular interest. In this context, Z.Minniakhmetov's painting "Kazan" (1998) is indicative. The artist uses a special artistic technique: its graphics synthesize diverse and colourful pictorial images into a unity, and its continuous, impulsive brushwork with multiple colours becomes a means of analysis which aims to reveal the inner spiritual essence of the depicted world.

Planar space fills the graphic image of Kazan with its distinguishing feature – the Suyumbike Tower. The city with a conglomeration of houses, where the contours of the Mosque and the Cathedral barely stand out, is a cramped, closed, stressful world. However, the picturesque multicolour art of the painting – deep red accents on the tower and on the clouds in the vicinity of the yellow, green, blue, and white brush strokes reduces the stress and creates unusual dynamics, a sense of space, the triumph of life and, what is more important, its spiritual significance. The alternation of colour strokes on the canvas creates the illusion of another world in the space of a worldview of the Tatar folklore images symbolizing the beliefs and views of the Tatar people. There is a mullah leaning against the tower. He is wearing a green chapan and a yellow turban. In front of him (as if he saw it), there is a huge yellow bear (the symbol of the sun in Turkic folklore). A little higher is the head of a white horse (*мулпар ат* – the symbol of poetic inspiration), then – a sheep and a goat (the symbols of prosperity and good luck).

In the air over the Kremlin wall, a silhouette can be discerned, which reminds us of a person stepping over a precipice. And in the weather-driven red, white, and yellow clouds, there are floating boats, painted canoes and ships. Under the clouds, on a narrow strip of the river, there is a small boat. All these associative images, as if stamped on a beautiful canvas, create a joyful feeling of abundant life and the development of history. Derdmend's poem "The Ship" comes to mind in connection with this painting:

Чыкты жилләр, Купты дулкын, Ил корабын җил сөрә [11: 33].	The winds have been blowing, The waves have been raging, The wind is rushing the ship of the homeland.

The idea of a national unity as a prerequisite for the nation's viability and the progressive development of society, is maintained by Madiyar Khaziev in the triptych *'Kyrlay urmannarynda'*, 2013 ("In the Woods of Kyrlay"[2]). The creation of this work was inspired by G.Tukay's poem "*Shurale*" with its philosophical meaning. Like Z.Minniakhmetov, M.Khaziev creates two-dimensional paintings. In the foreground, there is a forest and its inhabitants are depicted in a figurative and symbolic way: animals, birds, flowers and the wood spirit – Shurale. At the same time, the "forest" is a space for the emergence of associative

[2] Kyrlay is a homeland of a Tatar poet – Gabdulla Tukay.

images, scarcely marked, but recognizable in touches and details. This is the second world of the picture.

In the first part of the triptych, graphically distinct dark, thick trunks of the trees arranged in a row, unite the images of the forest world. They, just like waves (the same as in Tukay's poem), constrain the "pressure" of a huge multi-coloured world, which shows through the branches in the form of picturesque strokes and pulsating glares (Shurale is sitting on one of the branches in the centre of the picture). And, as if by magic, these coloured spots are transformed into the images of people, buildings, roads, rivers, mosques and fortresses. While trying to catch the conveyed meaning, one gets a feeling of the immensity and integrity of the depicted world, and a poetic image of the native land emerges, just the same as in the poem *"Shurale"*:

Monda bulvarlar, klub, tansavalnya, tsirk ta shul; Zur bu urman: chitləre kγrenmider, diңgez kebi: Binihaya.yu bikhisan-byr.yu gaskəri Chiңgiz kəbi. [12: 983].	Here they are: music and dancing, singers and acrobats, Here they are: boulevards and theatres, wrestlers and violinists. This fragrant forest is wider than the sea and higher than the sky, It is powerful and boisterous like the army of Genghis Khan. (translated from the Russian variant by S.Lipkin) [13: 312].

In the second painting, we can see the same colourful forest, but in the foreground the figures of woodcutters are "enlarged" against the background of mighty ancient trees. "The Woodcutters" are shown on the move, at work. One is embracing a wide trunk, the other is supporting a leaning tree, and the third one is loading a huge log on to a stump; the log is like a folded multi-coloured oriental carpet… And the left side of the picture shows an old man having a "conversation" with Shurale which looks like a tall green bush. The old sage is depicted as if he were exhorting it, Shurullu… The images of people look like batyrs, strong men from Tatar legends and fairy tales, protecting the forest and its wealth.

The final part of the triptych is performed in the Impressionist style. The black colour is almost removed from the picture, and the colours are softened. Kyrlay's forest with all its wonders, unreal images and the world of people is smothered in sunlight. The structural elements of the "woodland", including the image of Shurale, are dissolved in light and air. In this picture, a golden-yellow background dominates and creates the feeling of harmony and peace. The leitmotifs of the triptych are: grasping its meaning, feeling admiration, comfort and harmony.

The interpretation of the fate of the homeland theme in the paintings of Tatarstan artists is based on popular national legends and baits about Sak and Sok (the paintings by B.Urmanche, A.Fatkhutdinov, M.Khaziev, and Kh.Shamsutov). The bait describes how a mother cursed her two sons because of a seemingly innocent prank: the brothers fought over an iron arrow. We can assume that the mother understood it as a terrible omen of separation and the future bloody wars of the fraternal peoples (an iron arrow is a symbol of power). The boys transform into mythical birds – Sak and Sok, and fly in different directions, aspiring to get closer to each other, but it is not bound to happen.

The mother's curse is based on the right of the "mother's milk", so its power is so great that it can be removed only on Judgement Day [14: 204-210]. The plot of the bait gets its original artistic interpretation in the painting "Sak and Sok" (2012) by Lenar Akhmetov, an active participant of the '*Tamga*' Association. In the centre of the composition there is a boat lost in deep waters. As is known, the boat, canoe, and ship symbolize the fate of people and a nation in many works of art, for many nations, including Tatars. The image created by L.Akhmetov has the same meaning. The head and the stern of the boat are decorated with images of a duck's head (an allusion to the myth about the origin of the Earth). There are figures at both ends of the boat. They are Sak and Sok, who are wearing white robes which look like sails and wings, and birds with capitate tips. Each "hero" is holding a long pole with a tip in the shape of a ram's head which is the symbol of stupidity and stubbornness. The brothers are looking at each other and rowing hard in opposite directions. The boat is not moving… A net with fish (the symbol of money and wealth) is hanging down the sides of the boat. And inside the boat there is a weapon (the symbol of power). Through the dark waters of the sea the text from the bait "Sak and Sok" is emerging. The imagery of the painting recalls a parable. The artist expresses a certain morality in an allegorical form, anticipating an active dialogue with the recipient.

In all these examples we can trace one of the features characteristic of Tatar avant-garde: keep-

ing up the educational traditions in Tatar culture (which is especially evident in literature), and the philosophical and rationalistic aspects of treating topical issues.

In today's cultural and historical situation, the works of Tatar artists demonstrate a complex process of participation in the Eurasian community while comprehending "Eurasianism" in different ways.

First of all, it is expressed in their desire to understand the uniqueness of spiritual culture and the national achievements of other peoples living in Russia. It is also promoted by the expanding relations of Tatarstan artists and other peoples inhabiting "Eurasian space" with avant-garde trends in art (in particular, ethnofuturism in Udmurtia, Mordovia and Chuvashia). At the same time, we note a critical attitude towards the concept of Americanocentrism in globalization processes which is imposed by foreign politicians. Sometimes, these two aspects of solving the national culture issue in a multi-ethnic world can be found within the works of one and the same artist. The picture "Udmurt Forest" (2014) by L.Akhmetov and his own series of "dollar modules" (2011) can serve as an example.

"Udmurt Forest" is a sample of minimalist art. It is an abstract image presenting the essence of Udmurt ethnofuturism, the symbol of its soul. According to the researchers, the Forest is very important in the life of Udmurt people [15]. It is related to many household and religious rites. The Udmurt religion is characterized by a combination of Christianity with some strong traditions of paganism, which is abundant in mythological images. Many of them are connected with the worship of vorsuds[3] [15]. One of the main objectives of Udmurt ethnofuturists is to intuitively grasp the personal-tribal mythologem, and thereby, to feel the communion with the Finno-Ugric worldview. And this requires "tuning your soul to the higher energies", and to the energy of the outer space [16]. In the light of all these considerations we will guess the symbolic meaning of the painting "Udmurt Forest". Symbolical trees are pictured against the black background, as if they were floating in the darkness of space. Sharp white lines outline the contours of the trunks, branches, and leaves. The trunks themselves are black, but inside them (like the "soul" of the tree) bright blue stripes are drawn up, like a radiant vitality. And the intricate weaves of the white patterns of the branches are perceived as a countless number of vorsuds, as a collective "continental subconscious", as "capture of the power" of cosmic energy [16].

In the series of dollar modules, L.Akhmetov, in the same way as many foreign artists, has a critical attitude towards contemporary American civilization. However, he sees the dollar not as a "commodity equivalent", but as a code of American culture. L.Akhmetov neither "spoils" real banknotes, nor cuts and glues them together, nor writes words on them, etc. (unlike, for example, the conceptual artist from Zagreb Mladen Stilinovich, who presented his collages on the dollar theme at the exhibition of contemporary arts of Eastern Europe (2005) in Slovenia) [17]. Taking the form of a dollar note as a pattern, L.Akhmetov replaces its structural elements with other marks, images, ornaments and inscriptions in the Tatar, Russian and English languages. In some paintings of this series we can see that the portrait and the name of the American President in the centre of bank notes is replaced by the portraits of some famous American rock musicians (Jimi Hendrix, Elvis Presley and others), who based their works on Negro blues. The number of a banknote is replaced by the musicians' date of birth; symbolic dollar signs also lose their meaning. L.Akhmetov seeks to convince us that the true value of American culture is not in the promotion of the economic and political power of the United States, but in its art, which is deeply-rooted in Native American Art. Other paintings of the series are devoted to his fellow artists who represent the culture of the Tatar people. Almost all the features of the "dollar" are displaced by Tatar ornaments, images and symbols of Tatar folklore and fragments of texts of folk songs. Now, the eye of the artist is not on America, but on the native lands. *"Самолетка утырам – туган якларга кайтам"* ('Taking an airplane – going back home') is one of the phrases framing the "dollar". The painting is dedicated to Kh.Sharipov, the head of the *Tamga* Association. Separate images of these works (a horse, a minaret and a lake) and the names of favourite poets become distinguishing features of the artist's oeuvre. The phrase *"Biräseŋ tatar avangardyn!!!"* ('Vivat Tatar avant-garde!!!'), framing the starry dome of the "dollar", is a key to understanding L.Akhmetov's position as an artist. All the signs of disrespect to the "dollar" add the charm of a humoresque genre to the series.

The interest in Eurasianism by certain Tatar avant-garde artists is expressed directly through the subject-matter of their paintings. There are not many works of this kind, however, they present

[3] Vorsuds – mythological complexes belonging to a single genus or a family.

approaches to this topic which differ in their artistic and semantic content. Let us consider some of them.

The Eurasian theme can be found in many works of Vasil Khannanov (the leader of the "Genghis Khan" Association since 1992) created during his pursuit of Suprematism, one of the trends of geometric abstraction, and his infatuation with "Black Square" by Kazimir Malevich. The relations of Europe and Asia are presented through ancient myths and cultural codes and one of them, according to V.Khannanov, is "Black Square" (the code of Europe, European avant-garde).

In the painting "The Abduction of Europa" (2008), V.Khannanov reinterprets the ancient Greek myth. According to this myth, Jupiter was captivated by the beauty of Europa, daughter of the Phoenician king, and transformed himself into a white bull, crossed the Mediterranean Sea with his captive, and took her to the island of Crete. In V.Khannanov's painting "abduction" is presented against the green background illuminated by a golden star, with the bull's horns depicted as a golden crescent. The green colour, the golden crescent, and the golden star are the images and symbols of oriental culture.

A.Uspensky, a scholar researching Khannanov's works, gives an original interpretation of the picture: "Perfect in plasticity "The Abduction of Europa", retains recognizability of both a female torso and the back of the bull which is reduced to its main symbol – wide horns. At the same time, the third component of the composition – the star – admits another interpretation. The crescent and star are a traditional Oriental metaphor for a loving couple: Relations of Europe and Asia, the encounter of the East and the West, where the square is given a female, subordinate role" [18: 11].

In "The Abduction of Europa (Suprematist)", painted earlier in 1991, the "encounter" of Europe and Asia is shown even more succinctly through a planar geometrical combination: instead of a female torso there is a black square clinging on to the golden crescent.

The artist's point of view on the relationships between Europe and Asia can be seen more clearly in the picture called "The Cow" (1996). A fattened red cow with crescent-like horns is placed into Malevich's "Black Square" – an image inspired by the second surah from the Koran, entitled "Al-Baqarah" ("The Cow"). It says: "And when a man had been killed among the people of Musa, and they did not know who had killed him, Musa told his people: "Allah is telling you to sacrifice a cow" [19: 10]. Once the astonished tribesmen had slaughtered a cow, they hit the dead man with its part (with a tail) "and the dead came to life for a while and named the murderer" [19: 11].

The meaning of the allegory in V.Khannanov's painting can be explained in the following way: the black square symbolizes the West, the Koranic image of the sacred cow (with its golden crescent-like horns) – the East, which has healing, revitalizing energy. The leitmotif of the picture is the idea that Europe should reckon with Asia, which gives the world new cultural values which are capable of improving the life and culture of the West.

Laconicism, minimalism and bright colours contrasting the background of the symbolic green colour, and "the play" with traditional symbols of world culture, both Western and Eastern – are all features which characterise V.Khannanov's artistic style in his work on Eurasia.

Kazan artist Bulat Gilvanov (a member of *Tamga*) began his career by creating a series of illustrations for the poem "The Story of Joseph" by Kol Gali. This significant work by B.Gilvanov influenced all his subsequent works. Under the spell of the Old Bulgar poet's work the artist created the triptych "Eurasia" (2009), which includes the paintings "The West","Idel-Ural", and "The East". The Eurasian theme is presented here in an original artistic form. The figurative world is given in the perception of Kol Gali, the artist's own view is projected onto this perception, and a kind of "dialogue" emerges: a thin, filigree conversion of the symbols and images of ancient Turkic, Islamic and Christian cultures. The style of the triptych repeats the style of the illustrations to Kol Gali's poem. The planar picture resembles the composition of the Iranian and Russian chronicle miniature. Placed on the same plane, the images and scenes denote various events and "geographical locations" found in different parts of the East and the West. Between the individual images and scenes there is no cause-effect relationship, they are united by a functional connection of similarity or contrast. In all three pictures, the images are arranged both vertically and horizontally. Wavy, arabesque lines perform the function of unification of all the images and details into a unified whole. The left part of the triptych is the picture of "The West". At the top, there are sacred images of the Virgin with the Child in her arms, in the golden light, the Sun in a red sky. On the right, there is a schematic representation of an Old Russian town with domed churches, and on the left – a Western European castle guarded by knights. In the middle part of the

picture, there are signs of an agricultural civilization (a farmer with a plough in the field), and everyday scenes of peaceful life. Against the background of a blood-red circle (the sign of troubled times) there is a woman in a sarafan playing an ancient musical instrument; three girls with cups in their hands meet a wayfarer on the bridge (according to the Christian tradition). In the lower tier of the picture, there is an almost naturalistic scene of hunting a wild boar: a group of riders, hunters, and a pack of dogs tearing the wild boar against the backdrop of a blood-red circle. And finally, on the right, in the vertical direction, there is an image of Saint George holding a long spear and killing a snake. And the snakes keep crawling out of the pit… The basic elements of "The West" composition are the images which characterize the life of Early Russia.

The right part of the triptych is "The East". At the top, the Prophet Muhammad hovers over the city riding the mythical horse Buraq. (According to the Koranic legend, Muhammad ascended to Allah, to the seventh heaven, riding his horse which was as fast as lightning). Above him is the golden crescent in the dark blue sky. The "signs of civilizations" are located under the sacred images: bricklayers are building a town on the site of the one that was destroyed, and a caravan of camels is moving along the trade route from a remote Chinese town (on the left side of the picture) to the Turkic steppes (a yurt is their sign). In the centre of the picture, riders are carrying a Chinese beauty under a canopy, with trumpets blowing, and musicians playing lutes. All this create an atmosphere of friendliness and a joy of life, but it is against the background of a red circle symbolizing, on the one hand, holidays and fun, but on the other hand, the threat of destruction and war.

The second semantic aspect is reinforced by the painting depicting a detachment of riders armed with spears. In the lower part of the painting there are scenes and images from Kol Gali's poem: a traveller is saying a prayer in the steppe; the episode of the remorse of the Yusuf brothers; and nearby is a well, into which Yusuf was thrown. And finally, in the right-hand corner of the painting there is a cave and inside is a man with a pigeon. Could it be the image of Kol Gali dreaming about peace and a happy future for his people? The image of the cave (which is often found in the paintings of other Tatar artists) also has a symbolic meaning. According to the content of the 18th surah of the Koran, entitled "Al-Kahf", the cave is a secret refuge, a place of spiritual enlightenment and rebirth. The main characteristics of the East are expressed in the images symbolizing religion, urban development, trade, and culture.

The "Idel-Ural" painting is a central, unifying part of the triptych. The symbol of the encounter of Europe with Asia is in the images of the Sun (on the left) and the Moon (on the right) aspiring to approach each other. Between the Sun and the Moon there are angels uniting them. The mountains and the Idel River, the main waterway of Russia, occupy the central place in the composition. The wide blue body of the river emerges in all parts of the picture. (On the bank of the Volga River there is the figure of Kol Gali with an open book on his lap). Left of the river are Russian armed forces and to the right are Mongol horsemen (the threat is to both Old Russian towns and to the towns of Volga Bulgar). In the centre there are signs of a centralized state development (the construction of a city, a rider controlling the army). At the bottom of the picture, there are scenes of a peaceful life: a man ploughing, a woman with a child, fishermen are seining fish to the sounds of quray, and a traveller with a camel is following the caravan route ("the caravan of centuries" is an image inspired by oriental poetry). The system of imagery is completed by the family hearth: a man and woman are sitting on the rug and a red apple, a symbol of love, is in front of them, as the beginning of all beginnings. This scene is the semantic focus of the whole work; the idyll of family happiness is at the base of a symbolic tree – the tree of life.

Each of the paintings of the triptych has its own content, being a part of a unified system of art expressing the artist's concept. Each of them has their medium-images (intermediaries) unifying all the paintings according to their meaning. First of all, these are the images of saints (the Virgin, the angels, the Prophet Muhammad, Saint George), which embody supreme spiritual values. These are the images of the Sun and the Moon symbolizing intellect and love, the image of a red apple in the hands of the Virgin and the married couple and, by contrast, the image of a snake (a sign of hatred, envy and betrayal). An imaginary "presence" of the image of Kol Gali, both direct and indirect (through the fragments of the poem), is also perceived as a unifying factor. All these parts are painted in the single style of book illustrations and in a single colour scheme. The blue colour dominates (the colour of the Idel River) against the land in a variety of shades with a few touches of red (the colour of alarm). The blue serpentine of the

river (the symbol of historical time) appears in various forms in all three paintings, as if combining the East and the West on the basis of supreme spiritual values and on the basis of peace and love. The theme of "Eurasia" in B.Gilvanov's triptych is an indispensable part of people's historical memory.

As already mentioned, V.Khannanov considers the code of European culture – "Black Square" by Kazimir Malevich to be a starting point for the development of the Eurasian theme. But for B.Gilvanov, it is the code of Ancient Turkic literature – the poem "A Story of Yusuph" by Kol Gali. Khamza Sharipov is guided by the philosophy and aesthetics of Japanese and Chinese art, developing their basic principles in terms of national cultural traditions of Turkic and Finno-Ugric peoples. A striking example of their effective combination is the painting "A World Tree" by Kh.Sharipov (2002), in which the Eurasian theme is revealed from an unpredictable, but expected side: the main idea of this work is the idea of sub-ethnic identity. For the artist, Eurasia is first of all, the community and spiritual unity of all the peoples of Russia. It is not accidental that the artist chooses the image of a tree to express this idea: the tree is a totem of many "forest" peoples (Udmurt, Mari, Komi, etc.), who are the branches of this "tree". In the imagery of this picture there is no intended distinction between the East and the West. The social theme is developed by the author in a cosmogonic aspect. Following Japanese aesthetics, Kh.Sharipov starts with the idea of the universe as a single living organism, "where everything interacts like echo, resonance, common breath" [20: 11]. The artist creates an allegory in which the world tree becomes the symbol of unity and interrelation both in nature and in society.

The painting shows a large tree against the yellow background of outer space. The type of communication in this picture is traditional for Japanese paintings – "one in all and all in one." The whole world is in the "tree". The blue sky with the golden crescent is revealed in the green crown of the symbolic tree. The earthly world is "placed" in the trunk: a house and nearby is a lake with ducks swimming in it. The tree branches represent different nations and ethnic groups. To the left of the tree is a planar figure of a person with lowered transparent wings. The person is looking down, having forgotten about the wings (the ability of the soul to fly). On the right there is a wolf with a raised head (a wolf is a totem of the Turkic peoples): the person hears the call of the wild. The white colour unites all three images (the human, ducks, and wolf) created according to the traditions of ancient Bulgar mythology. All the structural elements of the world tree image are covered with light strokes ("grooves") of different colours: they convey the dynamism of nature and society. Only three white images are static. A problem situation arises due to the colour and rhythmic contrast, and the question is asked: what place do the Tatar people occupy in the "big tree"? The artist's views on the unity of space, the unity and interrelation of the history of all peoples of Russia merge in the "World tree".

We have attempted to show that the emerging sub-ethnic worldview manifests itself in the paintings with the subject matter of "Eurasia", and in the works which are not directly related to it.

In the conception of Tatar avant-garde artists, ethnic self-affirmation and Eurasian identity development are two interconnected aspects of cultural and civilizational progress. By penetrating into the depths of this dialectical process we can understand and explain the nature of the dialogue between different styles and artistic traditions in the "median culture", and see the prospect of innovative search in Tatarstan fine art.

A further understanding of the complexity of this issue requires a detailed consideration of a wider range of contemporary paintings.

References

1. *Nigmatullina Yu.G.* "Tatavangard" kak element "sredinnoy kul'tury" // Tatarica. 2014. № 1(2). S. 156-178. (in Russian).
2. *Lushnikov O.V.* Klassicheskoe i sovremennoe evraziystvo: problema preemstvennosti ideynogo kompleksa // Nauchnyy Tatarstan, 2010, №3. S. 129-140. (in Russian).
3. *Erasov B.S.* Tsivilizatsii. Universalii i samobytnost'. M.: Nauka, 2002 502 s.; Panarin A.S. Evraziystvo: za i protiv, vchera i segodnya // Voprosy filosofii, 1995, №6. S. 8; Bagramov E.A. Ot evraziyskoy idei k evraziyskomu soobshchestvu // Evraziya. Kul'tury, narody, religii. 2001. №1-2. S. 80-85. (in Russian).
4. Gertsen i Ogarev // Literaturnoe nasledstvo. T.61, M.: Pravda, 1953. S. 10. (in Russian).
5. Eurasia. ICCEES VIII World Congress. Juli 26-31. Stockholm, Sweden, 2010. S. 263. (in Russian).
6. *Khakimov P.S.* Evraziya: istoriya budushchego // Nauchnyy Tatarstan, 2011, №2. S. 8-24. (in Russian).
7. *Gumilev L.N.* Etnogenez i biosfera zemli. M.: LitRes., 2008. 179 s.; *Orlova I.B.* Evraziyskaya tsivilizatsiya. M.: Norma, 1998. 275 s.; *Lushnikov O.V.* Klassicheskoe i sovremennoe evraziystvo: problema preemstvennosti ideynogo kom-

pleksa // Nauchnyy Tatarstan, № 3/10. S. 129-140. (in Russian).
8. *Nigmatullina Yu.G.* Tipy kul'tur i tsivilizatsiy v istoricheskom razvitii tatarskoy i russkoy literatur. Kazan': Fän, 1997. 189 s. (in Russian).
9. *Semennikova L.I.* Rossiya v mirovom soobshchestve tsivilizatsiy. Bryansk: Kursiv, 1999. 558 s. (in Russian).
10. Iskusstvo tyurkskogo mira. Istoki i evolyutsiya khudozhestvennoy kul'tury tyurkskikh narodov. Vyp.1. Kazan': Zaman, 2009. 392 s. (in Russian).
11. Därdmend Saylanma äsärlär. Kazan: Tat.kit. näshr., 1959. 125 s. (in Tatar).
12. *Tukay G.* Äsärlär 4 t. T.1. Kazan: Tat.kit.näshr., 1975. 431s. (in Tatar).
13. *Tukay G*. Stikhotvoreniya i poemy. M.-L.: Sovetskiy pisatel', 1963. 385 s. (in Russian).
14. Sak-Sok // Tatar khalyk ižaty. Rivayatlär häm legendalar. – Kazan: Tat.kitap.näshr., 1987. B. 204-210. (in Tatar).
15. Udmurtskaya respublika. Entsiklopedicheskiy spravochnik. Izhevsk: Udmurtiya, 2011. 152 s. (in Russian).
16. Tvorcheskaya gruppa “Emnoyumna”. Izhevsk-Inkar, 2013. 43 s. (in Russian).
17. Essence of life Art. Smysl iskusstva. Lyublyana, Sloveniya: A Adamo, 2005. 408 s. (in Russian).
18. Chingiskhan. Tvorcheskoe ob"edinenie. M., 2008, 154 s. (in Russian).
19. Al'-Muntakhab fi Tafsir al'-Kur’an al'-Karim. Tolkovanie svyashchennogo Korana na russkom yazyke. Perevod s arabskogo. I izd., Kazan', 2001. 84 c. (in Russian).
20. *Grigor'eva T.P.* Yaponskaya khudozhestvennaya traditsiya. M.: Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury izd-va “Nauka”, 1979. 368 s. (in Russian).

List of illustrations

4. Latipov H. By the Lake. 1995, pastel on cardboard, 54,5x55,4.
5. Gysin R. Mama's Hands. 1998, oil on canvas 72x89.
6. Gilvanov. B. Agyydel. 1999, oil on canvas, 90x70.
7. Gilyazetdinov S. Bride. 2007, 82x62.
8. Prasquier Vitti. A Chuvash Girl. 2008, oil on canvas, 45x60.
9. Minniakhmetov Z. Kazan. 1996, oil on canvas, 40x45.
10. Akhmetov L. Sac-Soc. 2012 mixed media, 120x120.
11. Khaziev M. The Woods in Kyrlai. Triptych. Part 1. 2013. k.m., 50x80.
12. Khaziev M. The Woods in Kyrlai. Triptych. Part 2. 2013. k.m., 50x80
13. Akhmetov . L. The Udmurt Forest. 2011. marker, acrylic. 75x75.
14. Akhmetov L. Hamza Sharipov. 2014, akril on canvas, 65x170.
15. Khannanov B. The Abduction of Europa. 2008, acrylic on canvas, 81x100.
16. Khannanov V. A Cow. 1996, oil on canvas, 89x116.
17. Gilvanov B. The West. 2009 mixed media, 75x55.
18. Gilvanov B. The East. 2005 mixed media, 75x65.
19. Gilvanov B. Idel-Ural. 2009, mixed medi, 75x65.
20. Sharipov H. The World Tree. 2002, oil on canvas, 88x98.

ТАТАВАНГАРД: НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ЕВРАЗИЙСКОЕ САМОСОЗНАНИЕ

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

Статья представляет дальнейшее развитие темы «татавангард как компонент «срединной культуры»» [См. 1]. Творческая функция татавангарда рассматривается в новом аспекте: основное внимание уделяется его роли в сложном процессе формирования в татарском обществе евразийского самосознания. Признавая актуальность этнической самоидентификации, утверждая идею самобытности и самодостаточности культуры татарского народа, художники Республики Татарстан одновременно развивают и чувство сопричастности духу, культуре, обычаям других народов России. Эта тенденция является объединяющим духовным фактором, а также основой плодотворного взаимодействия разных художественных стилей в современном изобразительном искусстве Республики Татарстан.

Для анализа отобраны лишь отдельные примеры[1], позволяющие представить хотя бы в самом общем плане разные варианты художественно-стилистического решения исследуемой

[1] См. иллюстрации к статье на цветной вклейке – *Ю.Г.*

проблемы, обратить внимание на фольклорные и литературные источники создаваемых произведений.

Ключевые слова: Республика Татарстан, изобразительное искусство, татавангард, «срединная культура», национальная идентичность, евразийское самосознание.

Концепция *Россия как модель евразийской цивилизации* в настоящее время вызывает обостренный интерес и российских, и зарубежных ученых [2]. Об этом интересе свидетельствует и регулярное проведение международных евразийских конгрессов. Популярность евразийской идеи во многом объясняется тем, что со стороны прогрессивной общественной мысли растет противодействие концепции однополярной американоцентричности глобализации. Этой концепции противопоставляются идеи полицентризма и многолинейного пути развития социально-экономических, политических и культурных систем современного мира, идея равноправного сотрудничества народов [3]. Евразийская проблема – часть общемировой проблемы взаимоотношения разных наций и народов в современном цивилизационном процессе, и в этом ее особая актуальность.

Сторонники евразийской концепции (особенно представители «старого» евразийства) одним из главных цивилизационных факторов считают «месторазвитие» народа. Россия охватывает территорию и Европы, и Азии. Как евразийское сообщество, она является крупной геополитической, социально-экономической, культурно-цивилизационной системой с множеством подсистем. Республика Татарстан, одна из ее подсистем, занимает внутрироссийское положение, является фокусом концентрации западных и восточных традиций в культуре татарского народа. Казань, крупный многонациональный город с преобладанием татарского и русского населения, на протяжении всей своей истории развивавшаяся, как и Россия в целом, на стыке западной и восточной цивилизаций, является внутренним центром этого стыка. Как заметил в свое время А.И.Герцен, «Казань – это место встречи и свидания двух миров. И поэтому в ней два начала: западное и восточное, и вы их встретите на каждом перекрестке, здесь они от беспрерывного действия друг на друга сжались, сдружились, начали составлять нечто самобытное по характеру» [4: 10]. Культура РТ представляет богатый материал для исследования проблемы евразийства.

На международных евразийских конгрессах основное внимание участников уделяется геополитическим, социально-экономическим аспектам, проблемам миграции народов и вопросам религии, причем прежде всего в диахронном плане, во временном пространстве после Второй мировой войны. Однако все чаще раздаются голоса и в защиту культурных приоритетов. Отмечается, что следует в более широких масштабах установить сотрудничество в области культуры, что культурный аспект цивилизации наиболее продуктивен для регулирования международных отношений и контактов, что культура – наиболее открытая для людей область и т.п. [5: 263].

Однако, как справедливо отмечает Р.С.Хакимов, нет ясности в определении «внутренней культурной составляющей, способной объединить народы», нет «однозначного понятия Евразии как культурного явления» и что «констатация того факта, что Евразия вбирает в себя элементы «европейских» и «азиатских культур», мало что объясняет» [6: 7].

Мы разделяем мнение тех ученых, которые считают, что «культурная составляющая» евразийского сообщества – понятие интегративное: сочетание национальной самобытности с евразийской (субэтнической) идентичностью [7], порождающее качественно новое мировосприятие. Но каково оно?

В данной статье на материале творчества отдельных представителей татавангарда предпримем попытку выявить некоторые приметы процесса интеграции национального самосознания с пониманием художниками своей причастности к евразийскому сообществу. Задача эта чрезвычайно трудна, ибо «приметы» выражены в картинах художников языком искусства, отличающимся многозначностью и ассоциативностью, и интерпретация содержания произведений имеет личностный, субъективный характер.

Следует также учесть, что формирование евразийского сознания и мироощущения – это длительный, динамичный исторический процесс, обусловленный спецификой того или иного этапа развития цивилизации. Как различать в этом процессе основные закономерности формирующегося сознания и не подменять их случайными или неустойчивыми признаками? Проблема усложняется еще и тем, что в истории русского общества, а также и в истории татарского народа происходила ассимиляция с

разными локально-историческими типами цивилизаций [8: 103].

«Россия представляет собой как бы «дрейфующее общество» на перекрестке цивилизационных магнитных полей, – пишет по этому поводу Л.И.Семенникова. – В связи с этим для нашей истории, как никакой другой, на протяжении всей истории крайне остро стояла проблема выбора альтернатив, По какому пути развиваться?» [9: 109]. В современную эпоху глобализации вопрос о специфике цивилизационного развития России и населяющих ее народов приобретает особую актуальность.

Художники РТ остро чувствуют угрозу, нависшую над национальными культурами в эпоху глобализации, угрозу потери национальной самобытности. Поэтому своей первостепенной задачей они считают поиск путей и действенных способов доказательства жизнеспособности и художественно-эстетической ценности своего национального искусства. Самый убедительный в этом случае способ – показать, что образы, выражающие философию и мудрость народа, его этико-эстетические воззрения, содержат общечеловеческий смысл.

«С чего начинается Родина» в творчестве татарских художников-авангардистов? С поэтизации родного очага, душой которого является мать, родного края, живописной природы, быта и национальных обычаев. Национальный колорит исполнения и особая атмосфера лиризма (моң) характеризуют картины, посвященные этим темам (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.Латипов. «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.).

Стилистика этих картин различна. Художники, каждый по-своему, используют приемы неопримитивизма, декоративно-орнаментального направления, образы национального фольклора. С помощью условного языка, языка символов, художники расширяют значимость представления о родном крае как части большого мира человечества. Так, например, в картине Х.Латипова «У озера» (1995) на переднем плане, на фоне синего треугольника водяной глади, изображена девушка в татарском национальном костюме, с коромыслом на плечах. А вдали, за озером, – горы, похожие на египетские пирамиды, – знак другого, большого мира. Объединяющим ближний и дальний мир является зеленый цвет, им окрашены и земля, и небо за горами-пирамидами. Иные символы использовал Р.Гайсин в картине «Душа деревни» (1999). Сказочным духом овеян образ доброго великана, который держит в своих объятиях спящую деревню, оберегая ее покой. На фоне темного ночного неба его вытянутая дугой фигура в серо-голубых тонах воспринимается как символ вселенской заботы.

Соответственно национальным канонам красоты художники группы «Тамга» воспроизводят национальные типы женщин и мужчин в традиционных костюмах на фоне родной природы. В картине Б.Гильванова «Агыйдель» романтический образ красивой татарской девушки-наездницы в костюме амазонки, с луком и стрелами в руках, на фоне реки и гор ассоциируется с образом казанской царицы Сююмбике, символом свободолюбия и мужества. С.Гилязетдинов в картинах «Невеста» (2007), «Портрет тюркской девушки» (2007), «Похищение невесты» (2008) воссоздает образ башкирской красавицы, тщательно выписывая детали одежды, знаки и символы национального быта (непременным атрибутом его является образ коня). Иллюзия степных просторов создается и при помощи использования особой техники «конгрев» (бумага ручного отлива). Образы чувашской женщины и мужчины в картинах Праски Витти выражают философию народа. Художник разъясняет, что весь комплект женского костюма был подчинен космогоническим представлениям чувашского народа: человек создан как Вселенная, человек – ось мира, его черепная коробка уподобляется небу, «небо» держится на плечах человека и т.д. В рамках подобных воззрений головной убор женщины – «Тухья» в виде небольшого конуса, на макушке (гора Тюбе) которого «обитает» старший бог. Эта деталь головного убора указывает, что бог покровительствует девушке... На плечах женской рубашки вышивались особые знаки. (Их называют «фундаментом для неба»). На одежде много серебряных украшений и деталей красного цвета, которые оберегали девушку от болезней, несчастья, ибо злые духи, по народному поверью, боялись красного цвета и звона серебра...

В приведенных примерах присутствует символика этнического самосознания, благодаря которой романтические портреты становятся частью реализации большой и очень важной для художников темы: историческая память на-

рода (о «первопредках», драматических событиях в истории и героических личностях, знаменательных явлениях в области культуры, о нравах и обычаях). Этим во многом объясняется и обостренный интерес художников к национальным мифам, преданиям, символам и знакам народного творчества (М.Хазиев. «Зов предков», 2008; Х.Шарипов. «Голос ушедших времен», 2009; Р.Харисов. «Путешествие в Булгары», 1998; и др.). В исторической памяти сохраняется то, что может стать жизненным опытом, уроком и для других народов [10].

Действенная роль татавангарда как компонента «срединной культуры» выражается в том, что он способствует укреплению этнического самосознания, утверждая идею необходимости, сплоченности, духовного единства народа. Общенациональные идеалы предстают в разных вариантах художественно-стилистического решения.

Один из любимых образов в творчестве татарских художников – образ Казани, осмысленный в разных аспектах: героико-возвышенном, трагическом, историко-бытовом. Особый интерес вызывают картины, в которых высвечивается духовная сущность татарского народа. В этом плане показательна картина З.Минниахметова «Казань», 1998. В ней использован особый художественный прием: графика выполняет здесь функцию синтезирования разнородных и разноцветных живописных образов в некое единство, а непрерывное импульсивное движение цветных мазков становится способом анализа, цель которого – выявить внутреннюю духовную сущность изображенного мира.

Плоскостное пространство заполняет графический образ города Казани с опознавательной приметой – башней Сююмбике. Город с нагромождением домов, среди которых едва выделяются контуры мечети и собора, – это тесный, замкнутый в самом себе напряженный мир. Однако живописное многоцветье картины – сгущенно-красные акценты на башне и на облаках в соседстве с желтыми, зелеными, голубыми и белыми мазками – снимает напряжение, создает необычайную динамику, ощущение простора, ликования жизни и, главное, ее духовной значимости. Чередование цветных мазков на поверхности полотна создает иллюзию существования второго мира в пространстве картины, мира образов татарского фольклора, символизирующих верования и представления татарского народа. Вплотную к башне «прислонился» мулла в зеленом чапане и желтой чалме, перед ним (он как бы видит это) – огромный желтый медведь (в фольклоре тюркских народов – символ солнца), немного выше – голова белого коня (*тулпар ат* – символ поэтического вдохновения), затем – баран и козочка (символы благополучия и удачи). В воздухе над стеной Кремля угадывается силуэт, напоминающий образ человека, перешагивающего через пропасть. А в облаках, гонимых ветром, красных, белых, желтых, плывут ладьи, расписные челны, корабли. Под облаками, на узкой полоске реки – маленькая лодка. Все эти ассоциативные образы, как бы отпечатавшиеся в живописном полотне картины, создают радостное ощущение полноты жизни, движения истории. В связи с этой картиной вспоминаются строки стихотворения Дэрдменда «Корабль:

Чыкты жилләр,	Подули ветры,
Купты дулкын,	Разбушевалась волна.
Ил корабын җил сөрә	Ветер мчит корабль от-
[11: 33].	чизны.

Идею общенародного единства как необходимого условия жизнеспособности нации и прогрессивного развития общества утверждает Мадияр Хазиев в триптихе «Кырлай урманнарында», 2013 («В лесах Кырлая»[2]). На создание этого произведения художника вдохновила поэма Г.Тукая «Шурале», ее философский смысл. Как и З.Минниахметов, М.Хазиев создает картины с двуплановой структурой. Первый план – условно-символически изображенный лес с его обитателями: животными, птицами, цветами, лесным духом – Шурале. Одновременно «лес» представляет пространство возникновения ассоциативных образов по едва намеченным, но узнаваемым штрихам и деталям. Это – второй мир картины.

В первой части триптиха функцию объединения образов лесного мира выполняют графически четко нарисованные темные, плотные стволы выстроенных в ряд деревьев. Они, точно воины (как и в поэме Тукая), сдерживают «натиск» огромного многоцветного мира, который в виде живописных мазков, пульсирующих бликов просвечивает сквозь ветви (на одной из ветвей, в центре картины, сидит Шурале). И, как по волшебству, эти цветные пятна превращаются в образы людей, домов, дорог, рек, мечетей, крепостей. В процессе угадывания смысла возникает ощущение необъятности и

[2] Кырлай – родина татарского поэта Габдуллы Тукая.

целостности изображенного мира, предстает поэтический образ родной земли, как и в поэме «Шурале»:

Монда бульварлар, клуб, тансавальня, цирк та шул; Зур бу урман: читләре күренмидер, диңгез кеби: Биниһая, бихисаптыр, гаскәри Чыңгыз кәби. [12: 983].	Здесь и музыка, и танцы, и певцы, и циркачи, Здесь бульвары, и театры, и борцы, и скрипачи. Этот лес благоуханный шире моря, выше туч, Словно войско Чингисхана, многошумен и могуч (пер. С.Липкина) [13: 312].

Во второй картине – тот же красочный лес, но на первом плане – «укрупненные» фигуры крестьян-дровосеков на фоне могучих вековых деревьев. «Дровосеки» показаны в движении, в работе. Один обнимает широкий ствол, другой – поддерживает склонившееся дерево, третий взваливает на пень огромное бревно, похожее на свернутый многоцветный восточный ковер… А в левой части картины – фигура старца, «беседующего» с Шурале, который похож на высокий зеленый куст. Старый мудрец как будто увещевает его, Шуруллу. Образы людей кажутся батырами из татарских легенд и сказок, защищающими лес, лесное богатство.

Последняя часть триптиха создана в импрессионистическом стиле. Черный цвет почти изгнан из картины, краски смягчены. Лес Кырлая со всеми его чудесами, фантастическими образами и миром людей утопает в море солнечного света. Структурные элементы «лесного мира», в том числе и образ Шурале, растворяются в свето-воздушной среде. В этой картине главенствует золотисто-желтый фон, благодаря которому создается ощущение гармонии и покоя. Лейтмотивы триптиха: угадывание смысла, восхищение, успокоение и гармония.

Тема судьбы родины в картинах татарстанских художников осмысливается и на основе популярных в народе легенд и баитов о Сак и Сок (картины Б.Урманче, А.Фатхутдинова, М.Хазиева, Х.Шамсутова). В баите рассказывается о том, как мать прокляла двух сыновей за невинную, казалось бы, шалость: братья подрались из-за железной стрелы. Можно предположить, что это было воспринято матерью как страшное предзнаменование разъединения и будущих кровавых войн братских народов (железная стрела – символ власти). Мальчики превращаются в фантастических птиц Сак и Сок, разлетаются в разные стороны, стремятся друг к другу, но не могут встретиться. Материнское проклятие основано на праве «материнского молока», поэтому сила его такова, что оно может быть снято лишь в день страшного суда [14: 204-210]. Сюжет баита получил оригинальную художественную интерпретацию и в картине «Сак и Сок» (2012) Ленара Ахметова, активного участника группы «Тамга». В центре композиции – лодка, погруженная в пучину вод. Как известно, лодка, ладья, челн, корабль в творчестве многих народов, в том и числе и татарского, символизируют судьбу человека, народа, нации. Такой же смысл имеет и образ, созданный Л.Ахметовым. Носовую часть и корму лодки украшают изображения головы утки (намек на мифы о происхождении земли). В двух концах лодки – фигуры Сак и Сок, в белых одеяниях, напоминающих и паруса, и крылья птицы. В руках у каждого из «героев» длинный шест с наконечником в виде головы барана, символа тупости и упрямства. Братья не смотрят друг на друга, упорно гребут в противоположные стороны. Лодка не двигается… С ее бортов свисает сеть, в ней рыба (символ денег, богатства). А внутри лодки – оружие (символ власти). Сквозь темные морские воды проступает текст баита «Сак и Сок». Образная система картины напоминает притчу. Художник в иносказательной форме выражает определенную мораль, рассчитывая на активный диалог с реципиентом.

Во всех приведенных примерах прослеживается одна из особенностей творчества художников татавангарда: следование просветительской традиции в татарской культуре (особенно ярко проявившейся в художественной литературе), философско-рационалистическому аспекту освещения актуальных проблем.

В современной культурно-исторической ситуации в творчестве художников наблюдается сложный процесс развития от этнической самоидентификации к осознанию своей причастности к евразийскому сообществу. К осмыслению проблемы «евразийства» художники подходят разными путями.

Прежде всего это выражается в стремлении понять своеобразие духовной культуры, национальные достижения других народов, живущих в России. Этому способствуют и расширяющиеся творческие связи художников РТ и авангардных направлений в искусстве народов, населяющих «евразийское пространство» (в частности, этнофутуризма в Удмуртии, Мордовии, Чувашии). В то же время заметно критическое

отношение к навязываемой зарубежными политиками концепции американоцентризма в процессах глобализации. И эти два аспекта поисков решения проблемы национальной культуры в полиэтническом мире совмещаются иногда и в рамках творчества одного и того же художника. В качестве примера укажем на картину Л.Ахметова «Удмуртский лес» (2014) и его же серию «долларовых модулей» (2011).

«Удмуртский лес» – образец минималистического искусства. Это – абстрактное изображение сущности творчества удмуртских этнофутуристов, символ «души» удмуртского народа. Лес в жизни удмуртов, как утверждают исследователи, имеет важное значение [15]. С ним связано и проведение многих бытовых и религиозных обрядов. Религию удмуртов отличает сочетание христианства с мощными традициями язычества, имеющего богатую сокровищницу мифологических образов, многие из которых связаны с почитанием воршудов[3] [15]. Одна из основных задач удмуртских этнофутуристов – интуитивно постигнуть личностно-родовую мифологему, тем самым приобщиться к мироощущению финно-угорских народов. А для этого необходима «настройка души с высшими энергиями», с энергией космоса [16]. В свете подобных представлений можно угадать символический смысл картины «Удмуртский лес». Условно изображенные деревья даны на черном фоне, они словно парят во мгле космоса. Четкие белые линии обрисовывают контуры стволов, ветвей и листьев. Сами стволы черного цвета, но внутри них (как «душа» дерева) протягиваются вверх яркие синие полосы, словно излучающие жизненную энергию. А замысловатые переплетения белых узоров ветвей воспринимаются как бесчисленное количество воршудов, как коллективное «континентальное подсознание», как «ловля силы» космической энергии [16].

В серии долларовых модулей Л.Ахметов, как и многие зарубежные художники, передает свое критическое отношение к современной американской цивилизации. Однако он воспринимает доллар не как «товарный эквивалент», а как код американской культуры. Л.Ахметов не «портит» реальные денежные купюры, не режет и не склеивает их, подписывая сверху слова и т.п. (в отличие, например, от художника-концептуалиста из Загреба Младена Стилиновича, представившего свои коллажи на тему доллара на выставке современного искусства Восточной Европы (2005), в Словении) [17]. Взяв за основу композиции форму долларовой купюры, ее структурные элементы, он, Л.Ахметов, заменяет другими знаками, образами, орнаментами, надписями на татарском, русском и английском языках. В одних картинах этой серии вместо портрета и фамилии американского президента в центре «доллара» появляются портреты знаменитых американских рок-музыкантов (Джимми Хендрикса, Элвиса Пресли и др.), опиравшихся в своем творчестве на негритянский блюз. Номер банкноты заменяется датой рождения музыканта, символические знаки доллара также теряют свое значение. Л.Ахметов стремится убедить, что истинная ценность американской культуры не в пропаганде экономического и политического могущества США, а в том искусстве, основы которого уходят в глубины творчества коренных жителей Америки. Другие картины серии посвящены друзьям-художникам, представляющим культуру татарского народа. Почти все приметы «доллара» вытесняют татарские орнаменты, образы и символы татарского фольклора, фрагменты текстов народных песен. Взор художника обращен теперь не к Америке, а к родному краю. «Самолетка утырам – туган якларга кайтам» – одна из фраз на линии, обрамляющей «доллар», картину, посвященную Х.Шарипову, руководителю группы «Тамга». Опознавательными знаками творчества этого художника становятся отдельные образы из его произведений (лошадь, минарет, озеро), имена любимых поэтов. Ключевая для понимания творческой позиции Л.Ахметова фраза «Бирәсең татавангардын!!!» («Даешь татавангард!!!») обрамляет звездный купол «доллара». Все приметы непочтительного отношения к «доллару» придают произведениям серии очарование жанра юморесок.

В картинах отдельных художников татавангарда интерес к проблеме евразийства выражен непосредственно в тематике произведений. Подобных произведений относительно немного, но в них даны разные по художественно-смысловому содержанию пути обсуждения этой темы. Рассмотрим некоторые из них.

Евразийская тема просматривается во многих произведениях Василя Ханнанова (руководителя группы «Чингисхан» с 1992 года), созданных в период его увлечения супрематизмом, одним из течений геометрического абстрактивизма, и «Черным квадратом» К.Малевича.

[3] Воршуды – мифологические комплексы, относящиеся к отдельному роду или семье.

Взаимоотношения Европы и Азии представлены через древние мифы и культурные коды, одним из которых В.Ханнанов воспринимает «Черный квадрат» (код Европы, европейского авангарда).

В картине «Похищение Европы» (2008) В.Ханнанов по-новому интерпретирует древнегреческий миф. Согласно этому мифу, Юпитер, пленившийся красотой Европы, дочери финикийского царя, превращается в белого быка, переплывает со своей пленницей Средиземное море, переносит ее на остров Крит. На картине В.Ханнанова «похищение» показано на зеленом фоне, освещаемом золотистой звездой, рога быка изображены в виде золотого полумесяца. Зеленый цвет, золотой полумесяц и золотистая звездочка – образы-символы восточной культуры.

Оригинальную расшифровку картины дает исследователь творчества В.Ханнанова А.Успенский: «Безупречное по пластике «Похищение Европы» сохраняет узнаваемость и женского торса, и спины быка, который сведен к главному своему символу – широким рогам. В то же время третья составляющая композиции – звезда – допускает иную расшифровку. Полумесяц и звезда – это традиционная восточная метафора влюбленной пары. Отношения Европы и Азии, свидание Запада и Востока, где квадрату отдана женская, ведомая роль» [18: 11].

В «Похищении Европы (супрематическом)», написанном ранее, в 1991 году, «встреча» Европы и Азии изображена еще более лаконично, через плоскостную геометрическую комбинацию: вместо женского торса – черный квадрат, уцепившийся за золотой полумесяц.

Наиболее отчетливо точка зрения художника на отношения Европы и Азии проступает в картине «Корова» (1996). На «Черный квадрат» Малевича посажена упитанная рыжая корова с рогами, похожими на полумесяц, – образ, навеянный художнику второй сурой Корана под названием «Аль-Бакара» («Корова»), В ней сказано: «И когда был убит человек в народе Мусы, и они не знали, кто его убил, Муса сказал своему народу: «Аллах приказывает вам принести корову в жертву» [19: 10]. После того, как удивленные соплеменники закололи корову, частью ее (хвостом) ударили убитого, «и мертвый ожил на некоторое время, за которое он назвал имя убийцы» [19: 11].

Смысл аллегории в картине В.Ханнанова можно, очевидно, разъяснить следующим образом: черный квадрат символизирует Запад, коранический образ священной коровы (с золотыми рогами-полумесяцем) – Восток, который несет оздоровляющую, оживляющую энергию. Лейтмотив картины – идея о том, что Европа должна серьезно считаться с Азией, которая дарит миру новые культурные ценности, способные оздоровить жизнь и культуру Запада.

Художественную манеру В.Ханнанова в его работе на тему Евразии отличают лаконизм, минимализм, яркий цветовой контраст на фоне символического зеленого цвета, «игра» с традиционными символами мировой культуры, западной и восточной.

Казанский художник Булат Гильванов (член группы «Тамга») начал свой творческий путь с создания серии иллюстраций к поэме Кул Гали «Сказание о Юсуфе». Эта знаковая работа Б.Гильванова наложила печать на все последующие его произведения. Находясь под обаянием творчества древнебулгарского поэта, художник создает триптих «Евразия» (2009), состоящий из картин «Запад», «Идель-Урал», «Восток». Евразийская тема воплощается здесь в оригинальной художественной форме. Образный мир представлен в восприятии Кул Гали, на это восприятие проецируется точка зрения самого художника, возникает своеобразный «диалог»: тонкая, филигранная перекодировка символов и образов древнетюркской, исламской и христианской культур. Стилистика триптиха повторяет стиль иллюстраций к поэме Кул Гали. Плоскостное изображение напоминает композицию иранской и русской летописной миниатюры. На одной плоскости помещены образы и сценки, означающие разновременные события и «географические пункты», находящиеся в разных частях Востока и Запада. Между отдельными образами и сценками нет причинно-следственной связи, они объединены функциональной связью по сходству или по контрасту. Во всех трех картинах образы расположены и по вертикали, и по горизонтали. Волнистые, арабесковые линии выполняют функцию объединения всех образов и деталей в единое целое.

Левая часть триптиха – картина «Запад». В верхней части находятся священные образы – Богоматерь с младенцем на руках, в золотом сиянии, Солнце на красном небе. Справа – условное изображение древнерусского города с куполами церквей, слева – западноевропейский замок, охраняемый рыцарями. В средней части картины – знаки земледельческой цивилизации

(крестьянин с плугом на пашне) и бытовые сценки мирной жизни. На фоне кроваво-красного круга (знак тревожного времени) изображена женщина в сарафане, играющая на древнем музыкальном инструменте; три девушки с чашами в руках встречают на мосту путника (по христианской традиции). В нижнем ярусе картины почти натуралистически показана сцена охоты на кабана: группа всадников-охотников, свора собак, раздирающих кабана, – на фоне кроваво-красного круга. И, наконец, справа по вертикали – образ Георгия Победоносца, с длинным копьем в руках, убивающего змею. А змеи все выползают и выползают из ямы... На картине «Запад» основные элементы композиции составляют образы, характеризующие жизнь Древней Руси.

Правая часть триптиха – «Восток». Сверху: над городом парит пророк Мухаммед на мифическом коне Бураке. (Согласно коранической легенде, на этом коне-«молнии» Мухаммед вознесся к Аллаху на седьмое небо). Над ним – золотистый серп Луны на темно-синем небосклоне. Под священными образами расположены «знаки цивилизаций»: каменщики строят город на месте разрушенного, караван верблюдов движется по торговому пути из далекого китайского города (левая сторона картины) в тюркские степи (их знаком является юрта). В центре: всадники везут под балдахином китайскую красавицу, трубят трубы, музыканты играют на лютне – все это создает атмосферу дружелюбия, радости жизни, но на фоне красного круга, символизирующего, с одной стороны, праздник, веселье, с другой – угрозу разрушения, войны. Второй семантический аспект подкрепляется картиной, изображающей отряд вооруженных всадников с копьями в руках. В нижней части картины – сцены и образы из поэмы Кул Гали: путник в степи читает намаз; эпизод раскаяния братьев Юсуфа, рядом – колодец, куда был сброшен Юсуф. И, наконец, в правом углу картины – пещера, внутри которой находится мужчина с голубем. Может быть, это образ Кул Гали, мечтающего о мире, о счастливом будущем своего народа? Образ пещеры (он часто встречается и в картинах других татарских художников) также имеет символический смысл. Согласно содержанию 18 суры Корана, озаглавленной «Аль-Кахф», пещера – тайное убежище, место духовного просветления и возрождения. Основные характеристики Востока выражены в образах, символизирующих религию, градостроительство, торговлю, культуру.

Картина «Идель-Урал» – центральная, объединяющая часть триптиха. Символом встречи Европы и Азии на этой картине являются устремленные друг к другу образы Солнца (слева) и Луны (справа). Между ними – объединяющие их ангелы. Горы и река Идель, основная водная магистраль России, занимают центральное место в композиции. Широкая синяя полоса реки вырисовывается во всех частях картины. (На берегу Волги – фигура Кул Гали с раскрытой книгой на коленях). Слева от реки – русская дружина, справа – монгольские всадники (угроза как древнерусским городам, так и городам Волжской Булгарии). В центре – приметы процесса образования централизованного государства (строительство города; всадник, управляющий войском). В нижней части – картины мирной жизни: мужик на пахоте, женщина с ребенком, рыбаки ловят рыбу неводом под звуки курая, путник с верблюдом шагают по караванному пути («караван веков» – образ, навеянный восточной поэзией). Образную систему завершает картина семейного очага: сидят на коврике мужчина и женщина, перед ними лежит красное яблоко, символ любви, начала всех начал. Эта сценка – смысловой фокус всего произведения; идиллия семейного счастья находится в основании условно изображенного дерева – дерева жизни.

Каждая из картин триптиха имеет свое собственное содержание, но вместе с тем составляет часть единой художественной системы, выражающей концепцию художника. В каждой из них есть образы-медиумы (посредники), объединяющие по смыслу все картины. Это прежде всего образы святых (Богоматери, ангелов, пророка Мухаммеда, Георгия Победоносца), олицетворяющие высшие духовные ценности. Это образы Солнца и Луны, символизирующие Разум и Любовь, образ красного яблока в руках у Богоматери и у семейной пары и, по контрасту, – образ змеи (знак ненависти, зависти, предательства). Объединяющим моментом воспринимается и фантазийное «присутствие», непосредственное и через фрагменты поэмы, образа Кул Гали. Все картины нарисованы в едином стиле книжной графики, в единой цветовой гамме. Доминирует синий цвет (цвет реки Идель) на фоне самых разных оттенков земли, с вкраплениями красного (тревожного) цвета. Синяя змейка реки (символ исторического времени) в разных вариантах появляется на всех трех картинах, как бы объединяя Запад и Восток на основе высших духовных ценностей, на

основе мира и любви. Тема «Евразия» в триптихе Б.Гильванова органически входит в тему исторической памяти народа.

Как уже было сказано, в разработке евразийской темы отправным моментом для В.Ханнанова был код европейской культуры – «Черный квадрат» К.Малевича, для Б.Гильванова – код древнетюркской литературы – поэма Кул Гали «Сказание о Юсуфе». Хамза Шарипов ориентируется на философию и эстетику японского и китайского искусства, развивая их основные принципы в аспекте национальных традиций культуры тюркских и финно-угорских народов. Ярким примером их продуктивного сочетания является картина Х.Шарипова «Мировое дерево» (2002), в которой евразийская тема открывается нам с неожиданной, но ожидаемой стороны: в этом произведении главной является идея субэтнической самоидентификации. Для художника Евразия – это, прежде всего, совокупность и духовное единство всех народов, населяющих Россию. В качестве основы для выражения этой идеи автор не случайно выбирает изображение дерева: дерево – тотем многих «лесных» народов (удмуртов, мари, коми и др.), которые составляют его, «дерева», ветви. В образной системе этой картины нет специального разграничения Востока и Запада. Социальную тему автор развертывает в космогоническом аспекте. Следуя положениям японской эстетики, Х.Шарипов исходит из представления о Вселенной как едином живом организме, «где все взаимодействует по принципу эха, резонанса, общего дыхания» [20: 11]. Художник создает аллегорию, в которой мировое дерево предстает как символ единства и взаимосвязи как в природе, так и в обществе.

На картине показано большое дерево на желтом фоне космического пространства. Тип связи в этой картине традиционный для японской живописи – «одно во всем и все в одном». В самом «дереве» заключен весь мир. В зеленой кроне условно изображенного дерева раскрывается голубой небосвод с золотистым полумесяцем. В ствол «помещен» земной мир: домик, рядом озеро с плавающими утками. Ветви дерева символизируют разные народы и этносы. Слева от дерева – плоскостная фигура человека с опущенными прозрачными крыльями. Человек смотрит вниз, забыв о своих крыльях (о возможности полета души). Справа волк с поднятой вверх головой (волк – тотем тюркских народов): человек слышит зов предков. Белый цвет объединяет три образа (человека, уток, волка), созданных в духе традиций древнебулгарской мифологии. На все структурные элементы образа мирового дерева нанесены легкие штрихи («борозды») разного цвета, они передают динамизм жизни природы и общества. Статичны лишь три образа белого цвета. Благодаря цветовому и ритмическому контрасту возникает проблемная ситуация, напрашивается вопрос: какое место в «большом дереве» занимает татарский народ? В «Мировом дереве» сливаются представления художника о единстве космического мира и единстве и взаимосвязи истории народов России.

Мы стремились показать, что формирующееся субэтническое мировосприятие проявляет себя и в картинах на тему «Евразия», и в произведениях, непосредственно с нею не связанных.

В представлениях художников татавангарда этническое самоутверждение и формирование евразийского самосознания – две взаимосвязанные стороны культурно-цивилизационного развития. Проникновение в глубины этого диалектического процесса позволит понять и объяснить характер диалога различных стилей и художественных традиций в «срединной культуре», увидеть перспективу новаторских поисков в изобразительном искусстве РТ.

Для того чтобы продвинуться вперед в понимании всей сложности этой проблемы, необходимо детальное рассмотрение более широкого круга произведений современной живописи.

Литература

1. *Нигматуллина Ю.Г.* «Татавангард» как элемент «срединной культуры» // Tatarica. 2014. № 1(2). С. 156-178.
2. *Лушников О.В.* Классическое и современное евразийство: проблема преемственности идейного комплекса // Научный Татарстан, 2010, №3. С. 129-140.
3. *Ерасов Б.С.* Цивилизации. Универсалии и самобытность. М.: Наука, 2002 502 с.; *Панарин А.С.* Евразийство: за и против, вчера и сегодня // Вопросы философии, 1995, №6. С. 8; *Баграмов Э.А.* От евразийской идеи к евразийскому сообществу // Евразия. Культуры, народы, религии. 2001. №1-2. С. 80-85.
4. Герцен и Огарев // Литературное наследство. Т.61, М.: Правда, 1953. С. 10.
5. Eurasia. ICCEES VIII World Congress. Juli 26-31. Stockholm, Sweden, 2010. С. 263.
6. *Хакимов Р.С.* Евразия: история будущего // Научный Татарстан. 2011. №2. С. 8-24.
7. *Гумилев Л.Н.* Этногенез и биосфера земли. М.: ЛитРес., 2008. 179 с.; *Орлова И.Б.* Евразийская

цивилизация. М.: Норма, 1998. 275 с.; *Лушников О.В.* Классическое и современное евразийство: проблема преемственности идейного комплекса // Научный Татарстан. № 3/10. С. 129-140.
8. *Нигматуллина Ю.Г.* Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур. Казань: Фән, 1997. 189 с.
9. *Семенникова Л.И.* Россия в мировом сообществе цивилизаций. Брянск: Курсив, 1999. 558 с.
10. Искусство тюркского мира. Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов. Вып.1. Казань: Заман, 2009. 392 с.
11. *Дәрдменд* Сайланма әсәрләр. Казан: Тат.кит. нәшр., 1959. 125 с.
12. *Тукай Г.* Әсәрләр 4 т. Т.1. Казан: Тат.кит.нәшр., 1975. 431с.
13. *Тукай Г.* Стихотворения и поэмы. М.-Л.: Советский писатель, 1963. 385 с.
14. Сак-Сок // Татар халык иҗаты. Риваятләр һәм легендалар. – Казан: Тат.китап.нәшр., 1987. Б. 204-210.
15. Удмуртская республика. Энциклопедический справочник. Ижевск: Удмуртия, 2011. 152 с.
16. Творческая группа «Эмноюмна». Ижевск-Инкар, 2013. 43 с.
17. Essence of life Art. Смысл искусства. Любляна, Словения: A Adamo, 2005. 408 с.
18. Чингисхан. Творческое объединение. М., 2008, 154 с.
19. *Аль-Мунтахаб фи Тафсир аль-Кур'ан аль-Карим*. Толкование священного Корана на русском языке. Перевод с арабского. I изд., Казань, 2001. 84 с.
20. *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1979. 368 с.

Список иллюстраций

4. Латипов Х. У озера. 1995, пастель, картон, 54,5х55,4.
5. Гайсин Р. Мамины руки. 1998, х., м., 72х89.
6. Гильванов Б. Агыйдель. 1999, х.м., 90х70.
7. Гилязетдинов С. Невеста. 2007, 82х62.
8. Праски Витти. Девушка-чувашка. 2008, х., м., 45х60.
9. Минниахметов З. Казань. 1996, х.м., 40х45.
10. Ахметов Л.Сак-Сок. 2012. см.техн., 120х120.
11. Хазиев М. Лес Кырлая. Триптих. Часть 1. 2013.к.м., 50х80.
12. Хазиев М. Лес Кырлая. Триптих. Часть 2. 2013.к.м., 50х80.
13. Ахметов Л.Удмуртский лес. 2011. Маркер, акрил. 75х75.
14. Ахметов Л. Хамза Шарипов. 2014. х.акрил, 65х170.
15. Ханнанов В. Похищение Европы. 2008, х. акрил, 81х100.
16. Ханнанов В. Корова. 1996, х.м., 89х116.
17. Гильванов Б. Запад. 2009, смеш. техн., 75х55.
18. Гильванов Б. Восток. 2005, смеш. техн., 75х65
19. Гильванов Б. Идель-Урал. 2009, смеш. техн., 75х65.
20. Шарипов Х. Мировое дерево. 2002, х.м., 88х98.

ТАТАВАНГАРД: МИЛЛИ ТӘҢГӘЛЛЕК ҺӘМ ЕВРАЗИЯ ҮЗАҢЫ

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

Мәкалә «татавангард – мәдәниятнең «урталык зона» компоненты» темасының дәвамы булып тора [Карагыз: 1]. Татавангардның иҗади вазифасы яңа аспектта карала: аның татар җәмгыятендә Евразия үзаңы формалашуның катлаулы процессындагы роленә төп игътибар бирелә. Этник үзтәңгәллекнең бүгенге көндәге актуальлеген танып, татар халкы мәдәниятенең үзьяшәешлелек һәм үзҗитешлелек идеясен хуплаган хәлдә, Татарстан Республикасы рәссамнары бер үк вакытта Россиядә яшәүче башка халыкларның рухы, мәдәнияте, гореф-гадәтләренең катнашы булу фикерен дә үстерәләр. Бу тенденция берләштерүче рухи фактор булып тора, шулай ук Татарстан Республикасының хәзерге сынлы сәнгате үсешендә төрле сәнгати стильләрнең үзара нәтиҗәле бәйләнешенең нигезен тәшкил итә.

Тикшерелә торган проблеманы сәнгати-стилистик яктан хәл итүнең төрле вариантларын гомум планда гына булса да күзалларга һәм иҗат ителә торган әсәрләрнең фольклор һәм әдәби чыганакларына игътибар итәргә мөмкинлек биргән аерым мисаллар күрсәтелә[1].

Төп төшенчәләр: Татарстан Республикасы, сынлы сәнгать, татавангард, «мәдәниятнең урталык зонасы», милли тәңгәллек, Евразия үзаңы.

[1] Мәкаләгә иллюстрацияне төсле кушымтадан кара – *Й.Н.*

Иллюстрацияләр исемлеге

4. Латыйпов Х. Күл буенда. 1995, пастель, картон, 54,5х55,4.
5. Гайсин Р. Әнием куллары. 1998, к., м., 72х89.
6. Гыйльванов Б. Агыйдел. 1999, к., м., 90х70.
7. Гыйләҗетдинов С. Кәләш. 2007, 82х62.
8. Праски Витти. Чуваш кызы. 2008, к., м., 45х60.
9. Миңнәхмәтов З. Казан. 1996, к.м., 40х45.
10. Әхмәтов Л.«Сак-Сок». 2012, катн. техн, 120х120
11. Хаҗиев М. Кырлай урманы. Триптих. 1 нче кисәк. 2013. к.м., 50х80.
12. Хаҗиев М. Кырлай урманы. Триптих. 2 нче кисәк. 2013. к.м., 50х80.
13. Әхмәтов Л. Удмурт урманы. 2011. Маркер, акрил. 75х75.
14. Әхмәтов Л. Хәмзә Шәрипов. 2014. к.акрил, 65х170.
15. Ханнанов В. Европаны урлау. 2008, к. акрил, 81х100.
16. Ханнанов В. Сыер. 1996, к.м., 89х116.
17. Гыйльванов Б. Көнбатыш. 2009, катн. техн., 75х55.
18. Гыйльванов Б. Көнчыгыш. 2005, катн. техн., 75х65.
19. Гыйльванов Б. Идел-Урал. 2009, катн. техн., 75х65.
20. Шәрипов Х. Дөнья агачы. 2002, к., м., 88х98.