



CSCSTI 18.07
UDC 7.75.75.03
DOI 10.47940/cajas.v6i2.440

УЗБЕКИСТАН- СКИЙ АВАНГАРД: ОПЫТ ТИПОЛО- ГИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Нигора Ахмедова¹

¹ Институт искусствознания Академии наук
Республики Узбекистан (Ташкент, Узбекистан)

Аннотация. Статья посвящена исследованию специфики живописи узбекистанского авангарда с учетом роли историко-культурного контекста начала XX века. Определено влияние таких факторов, как идеологический фон, роль приезжих художников в формировании национального искусства, отсутствие традиций европейской живописи в регионе. Живопись Узбекистана 1920–1930-х годов, являясь результатом исторических, политических и культурных трансформаций, развивалась во взаимодействии локальных и инокультурных традиций. Несколько стилистических векторов и тенденций этого процесса, роль историко-культурного наследия Узбекистана придавали образам эпохи и стилевым формам самобытные черты. Научная новизна исследования заключается в актуализации вопроса о типологической специфике узбекистанского феномена в сравнении с русским авангардом и европейским модернизмом. В исследовании поставлены вопросы обновления методологических аспектов изучения советской модернизации, ее результатов в искусстве. Обращено внимание на сложный гибридный характер этих процессов и попытки исследователей адаптировать постколониальную эпистемологию к процессам центральноазиатского региона XX века. Рассмотрены вопросы применения терминов «авангард», «модернизм» в отношении локальных феноменов; показана актуальность терминологического уточнения, ограничения их применения и коррекции в отношении живописи Узбекистана.

В заключении статьи обосновано, что изучение искусства Узбекистана 1920–1930-х годов необходимо проводить на основе деконструкции доминирующих дискурсов в отношении историко-политического контекста эпохи, формировать новые взгляды на смену культурных парадигм в регионе.

Ключевые слова: живопись, Узбекистан, XX век, ориентализм, традиции, авангард, модернизм.

Для цитирования: Ахмедова, Нигора. «Узбекистанский авангард: опыт типологической интерпретации». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 6, № 2, 2021, с. 140–152.
DOI: 10.47940/cajas.v6i2.440.

Введение

Формирование национальных художественных школ Центральной Азии и, в частности, Узбекистана

в XX веке связано с уникальными обстоятельствами развития региона, свергнутого после революции в модернистский проект. Цель исследования заключается в постановке

вопроса о роли историко-культурного контекста в живописи Узбекистана, судьбе авангарда. В последние годы у исследователей появилась возможность рассмотреть его типологические особенности более свободно, без идеологической ангажированности, а также подойти к данному художественному материалу с учетом новых методологических разработок. Современный постмодернистский дискурс ориентирует внимание исследователей не только на вершинные явления в искусстве или его классические образцы, но и на искусство так называемой «периферии». В данном случае опыт советской Центральной Азии, воплотивший взаимодействие локальных и инокультурных традиций, демонстрирует самостоятельную интерпретацию общих стилевых форм эпохи. Как показал анализ научных публикаций, самостоятельную методологическую трудность представляет собой выбор научной парадигмы для изучения искусства центральноазиатского региона в период советской модернизации. Это связано с тем, что методы и результаты освоения инокультурного опыта отличались от процессов во многих колониальных странах, включенных в XX веке в глобальную тенденцию мирового порядка. Их историко-типологическое сравнение показывает, что процессы в республиках Центральной Азии, связанные со сменой культурной парадигмы, не имеют прямых аналогий с другими регионами. Здесь происходило несколько радикальных трансформаций: коренной выход не только за рамки собственной исламской культурной традиции, но и заперт на конфессиональную принадлежность, на все традиционные формы жизни в ходе формирования нового атеистического общества. По сути, в крайне сжатые исторические сроки региональные процессы совместили в себе как бы три

эпохальных перелома по типу России послепетровских реформ; тот, который пережили латиноамериканские страны после христианизации и славянские народы балканских стран, включенные в центральноевропейский контекст развития. Соответственно, что совмещение всех этих трансформаций на одном кратком историческом отрезке, проведенное под жестким идеологическим прессингом, приняло более сложный характер, стало серьезным испытанием для традиционного мировоззрения и менталитета народов региона. Происходил процесс принудительного не только «замещения», но и вытеснения местной культуры, уходящей корнями в средневековье и древность, европейскими формами искусства. Такая модель развития позволяет поставить вопрос об «искусственном» генезисе центральноазиатской живописи, который генерировался исключительно политическими факторами, а не внутрихудожественными, и был, по существу, определен строительством социалистического общества. Таким образом, важно иметь в виду, что идеологический контекст и радикальные по своей сути социальные трансформации оказывались факторами созидания новой культуры, нового исторического пути развития за пределами собственной традиционности.

Между тем творческая практика показала, что историко-культурная специфика так называемой «художественной периферии» порождала не только «диковинные архаизмы», но и неожиданные пластические открытия. В особенности это касается живописи Узбекистана 1920–1930-х годов — времени, когда регион менял политическую и культурную модель своего будущего развития и создавал изобразительное искусство европейского типа. Творчество художников, вдохновленных революционными утопиями и созиданием

«Нового Востока», красотой природы, людей и традиций породило в искусстве оригинальную ветвь модернизма. Однако уже в середине 1930-х годов с утверждением сталинской власти его развитие было приостановлено, а вопросы его изучения оказались вытеснены и из сферы искусствоведческой практики.

Материалы и методы

Источниковедческой базой данного исследования послужили материалы архивов, изучение живописи 1920–1930-х годов в различных музейных коллекциях (Ташкент, Нукус, Москва, Алматы, Санкт-Петербург), выставки в Узбекистане и за рубежом (Россия, Голландия, Италия, Франция). В статье на основе новых научных подходов углублено исследование данного вопроса, начатое в научной монографии «Особенности формирования и развития живописи Центральной Азии XX века» (Ахмедова). Возможность изучать эмпирический материал в ранее недоступных музейных фондах, новые публикации о художниках, данном историко-культурном периоде явились импульсом для переосмысления ранее принятых взглядов на процессы, происходившие в регионе. Исследовательские подходы, в прошлом ограниченные применением главным образом формального метода, применявшегося к анализу живописи авангарда, «происходили из интереса ученых к базовым элементам, связям и структурам живописи модернизма — точка, линия, звук, цвет» (Куничика). На основе широко понятого формального метода живопись авангарда в данной статье рассматривается как объект сравнительно-типологического изучения. В частности, специфика формирования живописи Узбекистана в 1920-е годы раскрывается, с одной стороны, через сравнение с русским авангардом,

с другой — с западноевропейским модернизмом. Без сопоставления локальных вариантов с этими феноменами трудно выявить специфику процессов в живописи республики. Метод аналогий и сравнений продиктован пониманием того, что типологическая специфика молодых национальных школ состоит в доминирующей роли культурных связей и влияний на этапе их становления. Современный взгляд на эти процессы обозначил внимание к специфике историко-культурного контекста, который понимается как совокупность социально-исторических, духовно-эстетических и художественных факторов. Таким образом, в создании объяснительной модели формирования живописи Узбекистана и ее основных тенденций данная совокупность методологических подходов является обоснованной.

В постмодернистской философской парадигме переосмысление природы процессов модернизации Центральной Азии в XX веке имеет иные методологические основания. Несмотря на то, что «сама претензия на абсолютную новизну и выдает в советском искусстве часть модернистского проекта» (Деготь 8), в данном исследовании учтены постколониальные подходы и взгляды. В частности, это обусловлено тем, что после трудов Э. Саида об ориентализме постколониальный дискурс объединяет представителей самых разных научных направлений и гуманитарных специальностей (Саид).

С учетом того, что понимание историко-культурного процесса и искусства Узбекистана периода формирования и поисков путей его развития в начале XX века остается до настоящего времени проблематичным в плане методологических приоритетов, в статье обосновано, что изучение необходимо проводить на основе междисциплинарного синтеза

и различных современных научных позиций (Бисенова, Медеуова 35).

Результаты

В настоящее время не удовлетворяет сохраняющееся до сих пор, присущее искусствоведению советского периода упрощенное понимание поисков мастеров 1920–1930-х годов, тенденция «выпрямления» сложного и противоречивого художественного процесса в целом. Отчасти это происходит из-за того, что исследователям еще не известен весь корпус произведений художников этого периода, хранящийся в музейных собраниях. Они не представлены в полном объеме в каталогах музеев, не введены в научные публикации, многие архивные материалы не исследованы. Так, неизвестные исследователю отдельные звенья и тенденции при анализе творчества того или иного мастера «выпадают», невольно усиливая другие стороны его живописи, а в художественном процессе «педалируются» малозначительные тенденции.

Полученные результаты исследования способствуют формированию новых подходов к пониманию специфики живописи Узбекистана, актуализируют вопросы реконструкции историко-культурной ситуации. В целом анализ типологической интерпретации позволяет уточнить специфику историко-культурных процессов, пересмотреть ранее принятые обозначения тенденций, которые несут на себе печать идеологических нарративов прошлой эпохи.

Исследование искусства Узбекистана как историко-культурного феномена сегодня останавливается и перед методологическими трудностями — поисками новых научных инструментов, а также типологических оснований для сравнений. Известно, что в зарубежных публикациях Центральная

Азия рассматривается главным образом в постколониальном дискурсе. Теория ориентализма Э. Саида и постколониальные разработки стали применяться как универсальные для всех стран Востока без учета специфики развития того или иного региона (Голубкина). Рассмотрение центральноазиатского региона через эту общую и довольно популярную критическую оптику ориентализма снимает вопросы радикальной смены культурной парадигмы и нивелирует присущие времени модернизационные процессы. Не отказываясь от современных подходов, все же отметим, что в отношении центральноазиатского материала требуется определённый учет специфики и более конкретный подход к культурным процессам. Творчество мастеров 20–30-х годов XX века — А. Волкова, Н. Карахана, У. Тансыкбаева, М. Курзина, В. Уфимцева, Н. Кашиной, О. Татевосяна — при всей их самобытности сосуществовало в контексте общих процессов советского искусства. А многие из этих художников были сформированы исключительно временем революционных трансформаций и представляли «идеальный» для Советов образец, как например, рабочий завода Урал Тансыкбаев — первый художник местной национальности.

В Узбекистане сложно игнорировать роль и влияние социоидеологического фона на художественные процессы, основные из которых были обусловлены революцией и модернизацией, а также сталинским давлением. Все это определило характер генезиса различных тенденций, их стадийное смешение или запаздывание. Учитывая данный контекст, важно показать, в какой сложной связи с ним происходили поиски художников. Даже в данный краткий период (двух десятилетий) искусство постоянно подвергалось давлению идеологической конъюнктуры. Ведь

и приезд в Узбекистан многих художников был связан не только с тягой к «вечной тайне и очарованию Востока», а чаще с политическими, личными проблемами, как например, у П. Бенькова, Н. Карахана, Н. Кашиной, В. Уфимцева, М. Курзина, Е. Коровай и других мастеров. Все вместе они были приобщены к идеологическому «экспорту революции» в республику и ангажированы ее задачами.

Д. Сарабьянов, полагая, что русский авангард достаточно показателен и может дать повод для суждения об авангарде в целом, справедливо отмечал, что авангард — это негомогенное явление и нужно разобраться в этом совмещении стилей и тенденций. Но для всех них было характерно одно — революционное восприятие задач искусства и действительности (Сарабьянов). Живопись республики в силу отдаленности от центра имела свою динамику развития. Здесь трудно определиться с самим началом, как например, это возможно проследить в русском авангарде, применяя концепцию К. Малевича о «прибавочном элементе в живописи», объяснявшую как закономерную, исторически оправданную смену художественных форм. После достижения пика авангарда и его спада в России создавался свой вариант модернизма. Поэтому А. Ковалев, рассматривая вопрос о границах авангарда, в частности, отмечал, что «к началу 30-х годов, то есть ко времени развертывания репрессий, авангард как художественное течение был уже на излете» (25). В Узбекистане особый подъем живописи как раз наблюдался в период так называемой «культурной революции» (1928–1932). Исключением было творчество А. Н. Волкова, у которого к этому времени высшая точка авангардных поисков была пройдена и завершена в 1924 году созданием картины «Гранатовая чайхана». В целом интенсивное развитие в республике продолжалось до знаменитой выставки

искусства Узбекистана в Музее Востока в 1934 году. Но после разгрома книги В. Чепелева «Искусство Советского Узбекистана» и начала давления оно начало ослабевать. Впервые в этом небольшом издании 1935 года московский искусствовед обозначил весь спектр тенденций в живописи, доказывая, что пластические «отклонения» от реализма в искусстве республики объясняются особенностями жизни, природы и традициями народов региона. В. Чепелев также впервые поставил вопрос о национальном своеобразии не только в связи с наследием местной культуры, но и влиянием пластических открытий европейского модернизма. Он показал, что такие художники, как Урал Тансыкбаев, Н. Карахан, А. Подковыров, П. Щеголев, Е. Коровай, хотя не были «искушенными» в искусстве, как их старшие коллеги (А. Волков, М. Курзин, В. Уфимцев, Н. Кашина), но они также демонстрировали оригинальные варианты интерпретации «своих» традиций в модернистском пластическом ключе. Вполне объяснимо, что их живопись, несмотря на оригинальность и самобытность, была более «умеренной» по сравнению с лидирующими российскими авангардными течениями. Здесь происходило запаздывание и совмещение различных приемов от импрессионизма, постимпрессионизма, неопрimitивизма до экспрессионизма и кубофутуризма.

Дискуссия

С приходом сталинской власти развитие вышеупомянутых тенденций было приостановлено, а вопросы его изучения оказались вытеснены и из сферы искусствоведческой практики. Только с 1970-х годов отдельные статьи и альбомы постепенно, хотя и довольно робко, возвращали внимание к искусству этого времени. А после краха советской идеологии в начале 1990-х годов многим

казалось, что запрещенная и почти не освоенная в свое время следующими поколениями художников живопись 1920–1930-х годов выйдет на первый план. Однако историческая логика нацстроительства диктовала другой сценарий: во многих постсоветских республиках после обретения независимости наметилась тенденция возвращения к наследию прошлого, что несколько отодвинуло актуальность этих традиций для творческой и исследовательской практики. Как отмечают исследователи, «не поддается сомнению и другой тренд: попытки переписать исторический нарратив и, как следствие, восприятие прошлого и настоящего со смещением акцентов с советского периода на досоветскую эпоху и постсоветскую модерность» (Шелекпаев 77). «Эта ностальгия по искусству домодернистского прошлого усиливалась определенным чувством обиды на «левый» характер исторического авангарда... Авангард стал ассоциироваться с коммунизмом, тем самым «преодоление» коммунизма подразумевало отказ от авангардной художественной традиции ради собственной национальной идентичности», — справедливо заметил Б. Гройс (28). Вновь актуализировали этот пласт национального искусства такие выставки, как юбилейная ретроспектива А. Н. Волкова в честь 120-летия мастера в Ташкенте, «Туркестанский авангард» в Государственном музее искусства народов Востока, а также масштабный выставочный проект ГМИИ имени А. Пушкина в Москве в 2017 году «Сокровища Нукуса», представивший коллекцию Государственного музея искусств Республики Каракалпакстан им. И. В. Савицкого. Появилась потребность нового взгляда на известные процессы и имена, обнажились методологические проблемы изучения, а также вопросы музейной репрезентации живописи этого периода.

Начиная с 1990-х годов, в российских публикациях, в частности, в статьях Д. Сарабьянова, А. Ковалева, Жан-Клода Маркаде, Б. Гройса, были поставлены вопросы о терминологических «неувязках», об исправлении и дополнении общих положений об искусстве авангарда явлениями разного порядка, а также локальными феноменами. Это необходимо сделать и по отношению к живописи Узбекистана. Тем более что отдельные выставки и музейные экспозиции последних лет дают для этого повод. Вопрос о том, кого же, в конце концов, можно причислить к авангардистам, отчасти был запутан советской искусствоведческой традицией, а также недостоверными фактами и данными, к которым обращается современный исследователь. Из-за цензуры прошлых лет многие явления, не попадавшие под нормы соцреализма, автоматически относили к авангарду или считали «формалистическими». Так, например, в описании оригинальной по замыслу работы Усто Мумина «Чайханщик» совершенно неожиданно находили элементы супрематизма. Или книга «Авангард, остановленный на бегу» 1989 года (выражение принадлежит Е. Ковтуну), которая, безусловно, была прорывом для того времени. В ней впервые была представлена коллекция Нукуского музея, однако, словно компенсируя долгие годы замалчивания многих мастеров, она включала в себя очень широкий состав художников, мало связанных с авангардными поисками (Авангард).

Как показывает выставочная практика, вопросы об ограничении понятия художественного авангарда, выработки неких хронологических и методологических рамок определения этого понятия, поставленные еще в 1990-е годы Д. Сарабьяновым, остаются актуальными и сегодня. Например, критика отмечала, что в выставочном проекте «Великая

утопия» в Москве «привычная историческая перспектива оказалась существенно измененной. Начало русского авангарда — по воле кураторов — сдвинулось к 1914 году. Так выпали все начальные этапы (например, примитивистский). С другой стороны, рамки экспозиции расширились за счет включения произведений социально-ангажированного искусства» (Ковалев 12).

Термин «авангард», как известно, стал широко употребляться в годы «оттепели» после осуждения сталинского режима, когда началась постепенная реабилитация многих мастеров раннесоветского периода. Благодаря первым публикациям британской исследовательницы Камиллы Грей на Западе он стал употребляться как некий общий термин для всего русского искусства 1910—1920-х годов. Затем его перенесли и на следующее десятилетие, и на многих незаслуженно забытых художников. В статьях начала 1970-х годов этот термин стал использоваться и по отношению к отдельным мастерам Узбекистана. Однако со временем он стал охватывать очень широкий состав художников и группировок, что делает необходимым, по мнению Д. Сарабянова, разобраться в этом совмещении стилей и тенденций (Сарабянов).

В отношении искусства Узбекистана можно наблюдать еще большую произвольность, которая привела к тенденции объединить понятием «авангард» всю живопись 1920—1930-х годов. Этот подход отразился в концепции вышеупомянутой выставки «Туркестанский авангард». Название этого проекта привлекательное, экзотическое, однако оно запутывает вопрос о его хронологическом содержании. Понятие «Туркестан» относится к периоду русского колониализма, а применение его к живописи послереволюционного периода покрывает ее «флером»

ориенталистского дискурса. В то время, как уже отмечалось, она произрастала из радикальных исторических перемен, которым подверглась Средняя Азия в ходе революционной модернизации. При анализе живописи этого периода, учитывая роль разнообразных влияний, необходимо придерживаться принципа сопоставления, с одной стороны, с русским авангардом, с другой — с западноевропейским модернизмом, ибо ее понимание прочно связано с их открытиями. Так, например, живопись русского авангарда пребывала на грани «созидания и разрушения», а искусство устремилось к радикальным формам. В Узбекистане творчество А. Волкова, а также ранняя живопись и графика В. Уфимцева и М. Курзина были действительно приобщены к революционной реформе авангарда. В особенности пластическая лексика А. Волкова — это кубизм с приемами футуризма и орнаментальной основой локальных традиций. Ведь мастер не только разбивал на части и анализировал форму, но на основе динамики, экспрессии симультанных форм, повторяющихся элементов орнаментов народного искусства создавал свой новый язык. А в том, как одевался художник, эпатажу местную публику своими экстравагантными костюмами, естественно проявлены отголоски футуризма. Не отказывая некоторым мастерам в создании ярких, самобытных произведений, определивших самостоятельное направление в живописи республики, все же нужно признать, что некоторые критерии авангарда у них отсутствуют. Например, живопись О. Татевосяна, В. Марковой или такого выдающегося мастера, как Усто Мумин (А. Николаев). Оригинальные неоклассические реминисценции В. Марковой или соединение традиций Запада и Востока, интерпретация графического подхода миниатюры у О. Татевосяна

и А. Николаева определяются совсем иными интенциями. Пластические каноны средневекового искусства двух ареалов, взятые за основу этими художниками, радикально не пересматривались. Здесь, скорее всего, речь может идти о талантливом варианте символизма и ретроспективизма. Таким образом, хотелось бы обратить внимание на вопрос об уточнениях и ограничении понятия «авангард» в отношении этой стилистической линии в живописи Узбекистана. Вопрос о терминологических границах употребления термина был, в частности, затронут и в полемике, состоявшейся по поводу выставки «Туркестанский авангард» в Государственном музее искусства народов Востока.

В последние годы при изучении мастеров этого периода стали чаще использовать термин «модернизм». В нем содержится и подразумевается некий разрыв с прошлым, есть и адекватное представление о новой эпохе, в особенности в контексте истории народов Средней Азии. «Модернизм — более мягкое определение: этим понятием описывается гораздо более широкий круг явлений, нежели понятием «авангард», термины пересекающиеся, но вовсе не совпадающие по смыслу», — отмечал А. Ковалев (123). Не только терминологические неувязки, что не раз отмечал Жан-Клод Маркаде и другие исследователи, но и то, что «русский авангард», если рассмотреть его компоненты, не ограничивается лишь одной «русской стихией» (Маркаде 344). Это заключение вызвано наблюдением французского исследователя над тенденцией в российской историографии русифицировать все культурные и художественные проявления, какими бы они ни были, игнорируя чужие влияния и специфику контекста (Штефан 5).

Заключение

Подводя итог данному исследованию, отметим, что проблемы и вопросы, рассмотренные в нем, представляются актуальными на этапе пересмотра прошлых установок, усилий по обновлению научной парадигмы (Паниотова 237). Основные результаты данного научного исследования сводятся к следующим положениям.

Обозначенные проблемы отражают нарастание интереса к узбекистанскому авангарду как в исследовательской, так и выставочной практике. Предложенный аспект типологической интерпретации локального феномена показал, что происходящая в гуманитарных исследованиях смена дискурсивных векторов закономерно меняет подходы и к данному материалу. Обобщая исследования по проблемам живописи Узбекистана начала XX в., отметим, что в ее изучении обозначились проблемы методологического кризиса, повлекшие за собой освоение и привлечение новых методологических подходов. В этой связи раскрыта неразработанность отдельных теоретических аспектов генезиса и особенностей формирования живописи Узбекистана, сделаны уточнения по вопросам типологической специфики узбекистанского авангарда, показаны попытки использования новых методологических подходов на основе постколониальной теории, широко применяемой в настоящее время (Tlostanova).

Сравнительно-типологическая интерпретация узбекистанского феномена в сравнении с русским авангардом и европейским модернизмом позволила раскрыть его своеобразие как образно-стилистического явления, сформировавшегося в уникальном культурно-историческом контексте. Адаптация европейских видов искусства традиционной культурой представляла

в республике различные варианты модернистических, символично-ретроспективных и других направлений. Оригинальность интерпретации художниками Узбекистана различных творческих подходов художественных традиций Запада и Востока является основанием для идентификации их с авангардом и в то же время выделяет их из общего круга. На ход этого процесса оказывали воздействие такие факторы, как специфика традиций местной культуры, уровень художественной жизни, роль приезжих мастеров. Особенности формирования живописи авангарда 1920–1930-х годов в Узбекистане раскрыты как уникальное соприкосновение двух моделей искусства и их пластических компонентов: европейского модернизма, русского авангарда и традиций местной художественной культуры, основанной на восточном традиционализме. Анализ роли историко-культурного контекста позволил показать сложную

взаимосвязь различных факторов, среди которых решающими были социально-политические и идеологические процессы. На основе анализа историко-культурной ситуации сделан вывод о том, что особенность узбекистанского авангарда заключена в самом «механизме» — адаптации разных по стадияльному уровню и типу культур — мусульманской и привнесенной, русско-европейской. В ходе анализа художественных процессов 1920–1930-х годов обозначились два источника преемственности — народные традиции и европейский художественный опыт. Оригинальные способы проявления этнокультурной самобытности, которые проявлялись на уровне темы, эмоционального строя, стиля, в жанровых сцеплениях, константах психического склада народа, стали фундаментом для развития этих концепций на следующих этапах развития искусства Узбекистана.

Список источников

Adams, Laura. "Can We Apply a Postcolonial Theory to Central Asia?" *Central Eurasia Studies Review*, vol. 7, no. 1, 2008, pp. 2–8.

Tlostanova, Madina. *What Does It Mean To Be Post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*. Durham: Duke University Press, 2018.

Авангард, остановленный на бегу: альбом. Авт.-сост. Турутина, С. М. и др.; авт. статей Ковтун, Е. Ф. и др.; ред. Григорьева, М. Н. Ленинград: Аврора, 1989.

Ахмедова, Нигора. *Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог*. Ташкент, 2003.

Бисенова, Алима и Кульшат Медеуова. «О проблемах региональных исследований в/по Центральной Азии». *Антропологический форум*, № 28, 2016, с. 35–39.

Голубкина, Светлана. «О некоторых тенденциях развития постколониальных исследований». *Вестник Мининского университета*, № 1-2, 2016, с. 20–28.

Гройс, Борис. «Смутный объект европоцентричного желания». *Искусствознание*, № 3, 2016, с. 28-39.

Деготь, Екатерина. *Проблема модернизма в русском и советском искусстве*. 2004. Российский институт культурологии МК РФ, кандидатская диссертация.

Ковалев, Андрей. «Парадокс об авангардисте». *Бюллетень Международной ассоциации художественных критиков*, сентябрь 1989, с. 25–28.

Ковалев, Андрей. «Существовал ли «русский авангард»? Тезисы по поводу терминологии». *Вопросы искусствознания*, № 1, 1994, с. 123–130.

Куничика, Майкл. «Образы формального метода». *Новое литературное обозрение (НЛО)*, № 157, 3/2019, с. 25–30.

Маркаде, Жан-Клод. «Русский» или «российский» авангард? Сб. ст. Память как объект и инструмент искусствознания. Москва: Государственный институт искусствознания, 2016.

Паниотова, Таисия и Максим Романенко. «Кривые зеркала авангарда: утопические проекции советской цивилизации». *Диалог со временем*, вып. 69, 2019, с. 237–250.

Сарабьянов, Дмитрий. *Русская живопись. Пробуждение памяти. К ограничению понятия авангард*. Москва: Искусствознание, 1998.

Шелекпаев, Нари и Аминат Чокобаева. «Восток внутри «Востока»? Центральная Азия между «стратегическим эссенциализмом» глобальных символов и тактическим эссенциализмом национальных нарративов». *Социологическое обозрение*, т. 19, № 3, 2020, с. 77–101.

Штефан, Мерль. «Существует ли «трансатлантическая модернизация»? Размышления о роли России в концепте «модернизации». *Диалог со временем*, вып. 57, 2016, с. 5–23.

References

- Adams, Laura. "Can We Apply a Postcolonial Theory to Central Asia?" *Central Eurasia Studies Review*, vol. 7, no. 1, 2008, pp. 2–8.
- Akhmedova, N. *Tradicii, samobytnost', dialog [Traditions, originality, dialogue]*. Tashkent, 2003.
- Avangard, ostanovlennyj na begu [Avant-garde stopped on the run]*. Compiled by S. M. Turutina, et al. Leningrad: Avrora, 1989.
- Bisenova, Alima and Kulshat Medeuova. "O problemah regional'nyh issledovanij v/po Central'noj Azii" ["On the problems of regional studies in/across Central Asia"]. *Anthropological Forum*, no. 28, 2016, pp. 35–39.
- Degot', Ekaterina. "Problema modernizma v russkom i sovetskom iskusstve" ["The problem of modernism in Russian and Soviet art"]. *Abstract for the thesis of candidate of art history*. Moscow, 2004, p. 8.
- Golubkina, Svetlana. "O nekotoryh tendencijah razvitija postkolonial'nyh issledovanij" ["On some trends in the development of postcolonial research"]. *Bulletin of Minsk University*, no. 1-2, 2016, pp. 20–28.
- Grojs, Boris. "Smutnyj ob'ekt evropocentrichnogo zhelanija" ["The vague object of Eurocentric desire"]. *Iskusstvoznanie [Art history]*, no. 3, 2016, p. 28–39.
- Kovalev, Andrei. "Paradoks ob avangardiste" ["The avant-garde artist paradox"]. *Bulletin of the Art Critics Association*. September 1989, pp. 25–28.
- Kovalev, Andrei. "Suschestvoval li 'russkij avangard?'" ["Was there a 'Russian avant-garde?'"]. *Voprosy iskusstvoznaniya [Questions of art history]*, no. 1, 1994, pp. 123–130.
- Kunichika, Majkl (2019). *Obrazy formal'nogo metoda [Images of the formal method]*, no. 157, NLO 3.
- Markade, Jean-Claude (2016). "Russkij ili 'rossijskij' avangard?" ["Russian" or "Russia" avant-garde?"]. Collection of articles "Pamjat' kak ob'ekt i instrument iskusstvoznaniya" ["Memory as an object and tool of art history"]. Moscow, p. 344.
- Merle, Stephan. "Suschestvoet li 'transatlanticheskaja modernizacija'? Razmyshlenija o roli Rossii v koncepte 'modernizacii'" ["Is there a 'transatlantic modernization'? Reflections on the role of Russia in the concept of 'modernization'"]. *Dialog so vremenem [Dialogue with time]*, no. 57, 2016, pp. 5–23.
- Paniotova, Taisiya and Maksim Romanenko. "Krivye zerkala avangarda: utopicheskie proekcii sovetskoj civilizacii" ["Curved mirrors of the avant-garde: utopian projections of Soviet civilization"]. *Dialog so vremenem. [Dialogue with time]*, no. 69, 2019, pp. 237–250.
- Sarab'janov, Dmitriy. *Probuzhdenie pamjati. K ogranicheniju ponjatija avangard [Memory awakening. To the limitation of the concept of avant-garde]*. Moscow, 1992.

Shelekpaev, Nari and Aminat Chokobaeva. “Vostok vnutri ‘Vostoka’? Central’naja Azija mezhdru ‘strategicheskim jessencializmom’ global’nyh simbolov i takticheskim jessencializmom nacional’nyh narrativov” [“East within the ‘East’? Central Asia between the ‘strategic essentialism’ of global symbols and the tactical essentialism of national narratives’]. *Sociologicheskoe Obozrenie [Sociological Review]*, vol. 19, no. 3, 2020, p. 77–101.

Tlostanova, Madina. *What Does It Mean To Be Post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*. Durham: Duke University Press, 2018.

Нигора Ахмедова

Өзбекстан Республикасы Ғылым академиясының Өнертану институты
(Ташкент, Өзбекстан)

ӨЗБЕКСТАНДЫҚ АВАНГАРД: ТИПОЛОГИЯЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТӘЖІРИБЕСІ

Аңдатпа. Мақала ХХ ғасырдың басындағы тарихи-мәдени контекстің рөлін ескере отырып, өзбек авангардының кескіндеме ерекшеліктерін зерттеуге арналған. Идеологиялық фон, ұлттық өнерді қалыптастырудағы келуші суретшілердің рөлі, аймақта еуропалық кескіндеме дәстүрінің жоқтығы сияқты факторлардың әсері анықталады. 1920–1930 жылдардағы Өзбекстан кескіндемесі тарихи және саяси қайта құрулардың нәтижесі бола отырып, жергілікті және шетелдік мәдени дәстүрлердің өзара әрекеттесуінде дамыды. Осы процестің бірнеше стилистикалық векторлары мен тенденциялары, Өзбекстанның тарихи-мәдени мұрасының рөлі дәуір бейнелері мен стильдік формаларына айрықша белгілер берді. Зерттеудің ғылыми жаңалығы орыс авангардымен және еуропалық модернизммен салыстырмалы түрде өзбек құбылысының типологиялық ерекшелігі мәселесін өзектендіруде. Зерттеу барысында кеңестік модернизацияны, оның өнердегі нәтижелерін зерттеудің әдіснамалық аспектілерін жаңарту мәселелері көтеріледі. Осы процестердің күрделі гибридік сипатына және зерттеушілердің постколониялық гносеологияны ХХ ғасырдағы Орталық Азия аймағының процестеріне бейімдеу әрекеттеріне назар аударылады. Авангард, модернизм терминдерін жергілікті құбылыстарға қатысты қолдану мәселелері қарастырылды; Өзбекстанның кескіндемесіне қатысты терминологиялық нақтылаудың өзектілігін, оларды қолданудағы шектеулер мен түзетулерді көрсетеді. Қорытындылай келе, 1920–1930 жылдардағы Өзбекстан өнерін зерттеу дәуірдің тарихи-саяси жағдайына байланысты үстем дискурстарды деконструкциялау, жаңа көзқарастарды қалыптастыру негізінде жүргізілуі керек екендігі дәлелденді. аймақтағы мәдени парадигмалардың өзгеруі.

Тірек сөздер: кескіндеме, Өзбекстан, ХХ ғасыр, шығыстану, дәстүрлер, авангардизм, модернизм.

Дәйексөз үшін: Ахмедова, Нигора. «Өзбекстандық авангард: типологиялық интерпретация тәжірибесі». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 6, № 2, 2021, 140–152 б.

DOI: 10.47940/cajas.v6i2.440.

Nigora Akhmedova

Institute of Art Studies of the Uzbekistan Academy of Sciences
(Tashkent, Uzbekistan)

UZBEKISTAN AVANT-GARDE: EXPERIENCE OF TYPOLOGICAL INTERPRETATION

Abstract. This article is devoted to the study of the painting of the Uzbek avant-garde, taking into account the role of the historical and cultural context of the early twentieth century. The study discusses the influence of such factors as the ideological background, the role of visiting artists in the formation of national art, and the absence of traditions of European painting in the region. The painting of Uzbekistan in the 1920s–1930s was the result of historical, political and cultural transformations that were formed in interaction with local and foreign cultural traditions. Several stylistic vectors and tendencies of this process interacting with the role of the historical and cultural heritage of Uzbekistan resulted in specific stylistic forms and distinctive features in the images of that era. The scientific novelty of the research lies in the actualization of the issue of the typological specificity of the Uzbek phenomenon in comparison with the Russian avant-garde and European modernism. The article raises questions of updating the methodological aspects of the study of Soviet modernization and its results in art. Attention is drawn to the complex hybrid nature of these processes and the attempts of researchers to adapt postcolonial epistemology to the processes of the Central Asian region of the 20th century. The article considers the application of the terms avant-garde and modernism in relation to regional phenomena, the relevance of terminological clarification, limitations on the use of these terms, and correction in relation to the painting of Uzbekistan.

In the conclusion, the article substantiates that the study of the art of Uzbekistan in the 1920s–1930s must be carried out on the basis of the deconstruction of dominant discourses in relation to the historical and political context of the era, and that there is a need to assert alternative perspectives on the change of cultural paradigms in the region.

Keywords: painting, Uzbekistan, 20th century art, orientalism, tradition and art, avant-garde art, modernism in art, post-colonial theory and art.

Cite: Akhmedova, Nigora R. "Uzbekistan avant-garde: experience of typological interpretation." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 140–152. DOI: 10.47940/cajas.v6i2.440.

Автор туралы мәлімет:

Нигора Рахимовна Ахмедова —
өнертану докторы, Өзбекстан
өнер академиясының академигі,
Өзбекстан Республикасы Ғылым
академиясының Өнертану
институты бейнелеу өнері
және сәндік-қолданбалы
өнер кафедрасының бас
ғылыми қызметкері
(Ташкент, Өзбекстан)

Сведения об авторе:

Нигора Рахимовна Ахмедова —
доктор искусствоведения,
академик Академии
художеств Узбекистана,
главный научный сотрудник
отдела изобразительного и
декоративно-прикладного
искусства Института
искусствознания Академии
наук Республики Узбекистан
(Ташкент, Узбекистан)

Author's bio:

Nigora R. Akhmedova —
Doctor of Art History, Member
of the Uzbekistan Academy
of Arts, Chief Researcher,
Department of Fine Arts and
Decorative and Applied
Art, Institute of Art Studies,
Uzbekistan Academy of Sciences
(Tashkent, Uzbekistan)