

БОРИС ЧУХОВИЧ

«НЕНАЦИОНАЛЬНЫЕ ХУДОЖНИКИ» И «НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»: ОБ ЭКСКЛЮЗИВНОСТИ «ИНКЛЮЗИВНЫХ» ТЕРМИНОВ СОВЕТСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Начиная с 1930-х годов, переосмысливая сталинскую формулу «национальная культура по форме и пролетарская по содержанию», историки описывают рождение искусства в советских республиках как процесс возникновения и становления так называемых «национальных школ»: живописных, музыкальных, архитектурных и т.д. При этом фигуры «национальных» и «ненациональных» художников, т.е. художников, принадлежащих или не принадлежащих к титульным нациям, наделялись различными смысловыми функциями, а сами эти художники играли различные социальные роли. Предназначением «национального художника» виделось непосредственное выражение «национального искусства», его голос считался подлинным и синтетическим. Роль «ненациональных художников» оставалась амбивалентной и неопределенной, хотя их вклад в создание ряда «национальных культур» был не просто значительным, но порой и предопределяющим. В тексте рассматриваются различные типы восприятий «национальных» и «ненациональных» художников, а также термины, в которых осуществлялось различение одних и других. Материалом для анализа служит история искусства республик Средней Азии и в особенности Узбекистана. Согласно главной гипотезе статьи, различия между «национальными» и «ненациональными» художниками были укоренены в бинарных презумпциях ориентализма. Однако в реальности ситуация не была строго бинарной из-за нескольких факторов. Во-первых, существовали группы художников, которые могли фигурировать в описаниях критиков и как «национальные», и как «ненациональные». Во-вторых, концепт «национального искусства» сосуществовал параллельно с концептом «народного искусства», который нередко был более инклюзивен. В-третьих, искусство «национальных» и «ненациональных» художников представало в различных оптиках, если сравнить описания московских и среднеазиатских критиков. Эти и другие дискурсивные особенности лишали ситуацию ее видимой дихотомичности.

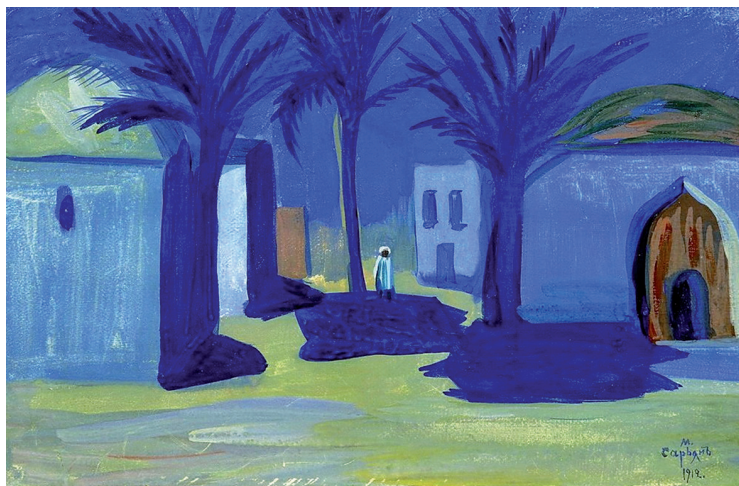
Ключевые слова: *изобразительное искусство, Узбекистан, этнические общности, колониальность, советское искусствоведение.*

ЭВОЛЮЦИЯ концепта «нации» длилась больше двух тысячелетий, однако для данного текста важно, что к XX веку его интерпретации строились на двух различных парадигматических платформах. Первая была связана с идеей гражданственности: в ее рамках под нацией понимали социальную общность – народ, составленный из представителей разных этнических групп, конфессий и пр., осуществляющий субъектную политическую деятельность в собственном государстве. Вторая отталкивалась от идей культурной антропологии: под нацией здесь подразумевалась этническая общность со специфическим для нее набором признаков. Именно на

второй принцип опиралась советская программа «национального строительства», в которой эсхатологическая цель «слияния и исчезновения наций» при коммунизме была «диалектически» дополнена противоположной задачей «всестороннего развития национальных культур» в период строительства социализма. С начала и до конца существования СССР под нациями понимали прежде всего этнические общности, развивающиеся на «своей исторической территории». Формой социального развития наиболее крупных «советских наций» стали союзные республики, внутри которых создавались различные формы культурных автономий: республиканские, окруж-



Ил. 1. Павел Кузнецов, Стрижка овец, 1912



Ил. 2. Мартирос Сарьян, Египетская ночь, 1912

ные и т.д. Предполагалось, что каждой такой республике будут свойственны свои «национальная культура» и «национальное искусство», отражающие духовные и бытовые особенности каждой нации.

Между тем, ни одна советская республика не была моноэтничной. Соответственно, художники, проживавшие на той или иной территории, принадлежали либо к «титულной национальности», либо к иной национальной прослойке, и это делало их положение различным. Этническое происхождение художников было маркировано дважды: институционально, в паспортных и анкетных данных, и культурно – в восприятии общества, а также в самовосприятии самих творцов. Это различие, отражавшее политические и социальные особенности каждого советского десятилетия, никогда не было формальным или малозначительным. Напротив, оно отводило художникам разные роли в обществе и порой предопределяло тематику и направленность их произведений. Не претендуя на исчерпывающее описание и полноценный анализ этой объемной проблемы, данный текст будет сконцентрирован скорее на ее постановке и обзоре некоторых последствий, которые она имела для художественной практики. Его главный постулат заключается в том, что эволюционирующее различие между «коренными» и «некоренными», «титулными» и «нетитулными», «национальными» и «ненациональными» всегда основывалось на презумпциях ориентализма: сначала явных, затем подавленных и подспудных.

Как свидетельствовали современники, генерал-губернатор Туркестана Константин фон Кауфман перед смертью (1882 г.) сказал: «*Прошу похоронить меня здесь (т.е. в Ташкенте), чтобы каждый знал, что здесь настоящая русская земля,*

в которой не стыдно лежать русскому человеку» (Федоров 1913: 55). Эти слова демонстрировали, что с первых десятилетий колонизации Средней Азии Российской империей чувство пребывания «у себя» уже было свойственно русскому туркестанскому обществу. Желание легитимировать это ощущение нашло свою аргументацию в мифологизированной «арийской теории» (см.: Laruelle 2005; Laruelle 2009), русские сторонники которой хотели доказать, что колонизация Туркестана была всего лишь возвращением русских к легендарной прародине своих арийских предков. Не ставя под сомнение самобытность покоренных народов, этот миф, однако, подразумевал, что на данной территории колонизаторы были «большими автохтонами», чем колонизованные. Таким образом была установлена неопределенность идентичности, характеризовавшая самоощущение русских художников в Центральной Азии. С одной стороны, они чувствовали себя здесь «как дома», как, например, Павел Кузнецов, чья страсть к степному миру была, по словам его современника Анатолия Бакушинского, «возвратом на родину после недолгого и чисто внешнего пребывания в Вавилоне европейской цивилизации» (Ромм 1960: 24). С другой, легко увидеть онтологическое различие между таким «возвращением-как-бы-к-себе» и восприятием «родной земли» в глазах «истинно восточного человека». Таков Мартирос Сарьян в описании Максимилиана Волошина: «Хотя искусства Сарьяна отражает Восток, однако, он не ориенталист. [...] Он сам – сын Востока, оторванный от своей страны» (Волошин 1988: 305). Эхо этого различия можно услышать и столетие спустя. В качестве характерного примера сошлюсь на искусствоведа Веру Раздольскую, согласно которой «Кузнецов был русским, пришедшим на Восток, и это во многом



Ил. 3. Ованес Татевосян, На празднике Уразы, 1919

определяет особую поэтическую отстраненность его видения Востока. Сарьян был по крови человеком Востока и обращение к нему было для него возвращением к истокам, к специфическому национальному творческому сознанию, хранившему стойкие и яркие архетипы» (Раздольская 1998: 29) (ил. 1 и 2).

Сказанное позволяет убедиться, что уже колониальная ситуация конца XIX- начала XX века, при всей ее кажущейся дихотомичности, не была идеально бинарной. Общее представление, согласно которому туркестанское население было разделено на две части – новых поселенцев и коренных жителей, – не вполне соответствует действительности, поскольку в конвенциональных представлениях этой эпохи среди поселенцев были «люди восточной крови», сохранявшие, даже после получения русско-европейского образования, органичную связь с миром «азиатской» или «восточной» культуры.

Согласно моей первой гипотезе, этнические корни художников, условно связанные с Востоком или Россией/Европой, принимались во внимание до конца существования советской Средней Азии. Так, присвоение статуса «национальных художников» лицам, чьи корни были связаны в коллективном воображении с Востоком (например, танцовщица армянского происхождения Тамара Ханум, живописец татарского происхождения Чингиз Ахмаров, архитектор дагестанского происхождения Абдулла Ахмедов и т.д.), осуществлялось гораздо с большей го-

¹ Термин «европейцы» в отношении жителей новообразованных частей исторических городов, зародившихся после российской колонизации XIX века прижился в Средней

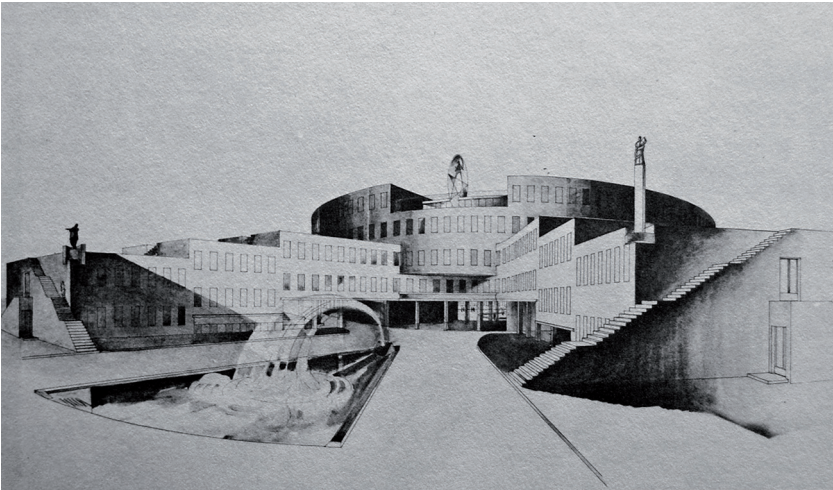


Ил. 4. Николай Карахан, Женщины с кетменями, 1934

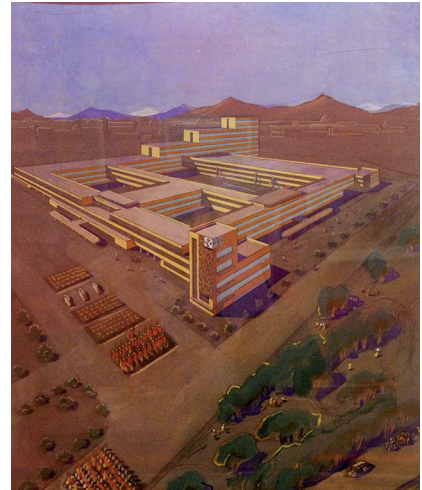
товностью, чем так называемым «европейцам»¹. Однако «восточные» или «европейские» ассоциации, связанные с этническим происхождением художников, не были устойчивыми. Например, было бы неправильно думать, что все художники армянского происхождения были однозначно классифицированы как «восточные». Подобное восприятие скорее оставалось некоей потенциальностью, реализуемой в одних случаях и блокированной в других. Поэтому первая гипотеза должна быть дополнена еще одной (ил. 3 и 4).

Вторая гипотеза заключается в том, что бинарная жесткость разделения художников на «восточных» и «невосточных» была значительно ослаблена на нескольких дискурсивных уровнях. Необходимо внимательно проанализировать термины, использовавшиеся для такого различия, а также исторические обстоятельства, в которых эти термины возникли, и философское, социально-политическое и эстетическое мышление, в которое они были встроены. Это второе допущение, изученное во всей его сложности, обязатель-

Азии и широко употреблялся в советское время. Его употребление оставалось во-многом парадоксальным: так, художники, прибывшие в Узбекистан из Сибири и Алтая, расположенных к востоку от Средней Азии (Виктор Уфимцев, Михаил Курзин, Валентина Маркова, Николай Мамонтов и др.), сразу вливались в ряды «европейского общества» и идентифицировались как его представители, тогда как прибывавшие из «Восточного Туркестана» уйгуры или перемещенные в Среднюю Азию корейцы, как правило, идентифицировались как «азиаты». Учитывая то, что в само пестрое «европейское» общество входили представители самых различных народностей, можно заключить, что сама эта общепринятая и неотрефлексированная терминология подтверждает нашу гипотезу, согласно которой ментальные границы, отделявшие одни части населения региона от других, покоились на ориенталистских презумпциях.



Ил. 5. Константин Мельников, Дворец труда в Ташкенте, 1933



Ил. 6. Алексей Щусев, Дом правительства в Самарканде, 1929

но приведет к третьей гипотезе. Согласно ней, использование терминов, формализующих мнимую разницу между коренным и некоренным населением, не было одинаковым на периферии и в центре советского государства. Можно утверждать, что в определении «национальных» и «ненациональных» художников союзный центр и азиатские республики прибегали к разным оптикам, и поэтому среднеазиатские творцы, которых в центре считали «национальными», не обязательно воспринимались таковыми в самом регионе.

В рамках данного текста невозможно исчерпывающе рассмотреть три гипотезы. Ограничусь обзорным объяснением.

С первых лет СССР провозгласил новую национальную политику, противопоставленную колониальным практикам царского режима. Она была направлена на радикальное изменение иерархических отношений между центром страны и ее периферией. Для выравнивания «уровня развития» культур сначала было необходимо ускоренным образом содействовать развитию культурной жизни народов, считавшихся «неразвитыми» (отталкиваясь от марксистских представлений об общественных формациях, Сталин в своих выступлениях и текстах по поводу «национального вопроса» неоднократно описывал иерархичный характер развития народов и народностей, вошедших в СССР, от «полупатриархального-родового» и «феодалного» до «капиталистического» (Сталин 1952: 25)). Как следствие, в противовес былому имперскому шовинизму стали поощряться местные национализмы, ускоренное строительство «национальных культур» советских народов (Мартин 2011).

1920-е годы были также временем доминирования социологического подхода, нареченного

позднее «вульгарной социологией». В его рамках идентичность художника воспринималась в неразрывной связи с коллективной психологией его социального класса. А поскольку пролетариат, согласно коммунистическому манифесту, не имел отечества, этнические оттенки самобытности вышедшего на авансцену «пролетарского художника» в этот период не имели значения. Даже после того, как в 1925 году Сталин провозгласил лозунг культуры «пролетарской по содержанию и национальной по форме», а два года спустя Анатолий Луначарский предположил, что народное крестьянское искусство скрасит живописными нюансами суровость международного пролетарского искусства (Луначарский 1927: 20), национальный характер искусства еще несколько лет оставался на периферии эстетических проблем, обсуждавшихся критиками и художниками. В отношении Средней Азии в это время часто использовались общие обтекаемые выражения, такие как «национальное искусство Востока» (Гинзбург 1926: 113) или «национальная архитектура Центральной Азии» (Ремпель, Чепелев 1930). Неудивительно, что в 1920-е годы еще не были сформулированы представления о ролях и функциях «коренных» и «некоренных» художников. Отсутствие разграничения имело последствия для художественной практики. Например, Моисей Гинзбург, Алексей Щусев, Константин Мельников были уверены в своей способности сконструировать в своих московских бюро национальную архитектуру среднеазиатских народов. Более значимая для 1920-х годов антиномия касалась другого различия: между «рабоче-крестьянской» молодежью, с одной стороны, и художниками «буржуазного», «интеллигентского», «мещанского» или «аристократического происхождения»,

с другой. Учебные заведения приветствовали в своих стенах женщин и представителей этнических меньшинств, но прежде всего они отдавали предпочтение абитуриентам из семей рабочих и крестьян (Ривкин 1930: 23). Согласно широко распространенным в то время взглядам – Плеханова, Фриша, Переверзева и других искусствоведов марксистской направленности, – «классовая психоидеология» имманентно укоренялась в подсознание художника, отзываясь затем во всем его творчестве. Считалось, что художник «буржуазного происхождения» не был способен к созданию подлинно советского искусства. В лучшем случае ему отводили роль «попутчика», оказывающего поддержку молодым «коллегам-пролетариям», пока те не достигли профессиональной зрелости (ил. 5 и 6).

1930-е годы ознаменовали поворот в эволюции этого различия. Принципы вульгарной социологии были отвергнуты, значимость социального происхождения уменьшилась, в то время как важность этнического – существенно возросла. Согласно новому эстетическому подходу, лидерами которого стали Дьёрдь Лукач и Михаил Лифшиц, предполагалось, что каждое подлинное произведение искусства отражало реальность и сущностные конфликты своей эпохи. Сквозь эту призму, нареченную «ленинской теорией отражения», наиболее известные авторы вне зависимости от социального происхождения стали рассматриваться как «национальные художники», чье творчество было репрезентативным для нации в целом, а не только для социального класса, из которого они вышли.

Начиная с 1930-х годов, переосмысливая сталинскую формулу «культуры, национальной по форме», развитие искусства в республиках Средней Азии описывалось как процесс возникновения и становления так называемых «национальных школ». В текстах фигуры «национального» и «ненационального» художника наделялись разными смысловыми функциями. Роль «национального художника» изображалась как аутентичная и синтетическая, а «ненационального» – как амбивалентная и неопределенная. Предполагалось, что коренной художник в силу происхождения должен естественно и спонтанно выражать «сущность» и «душу» «национальной культуры», в то время как некоренной, не будучи способным к аутентичному выражению «национального духа», мог содействовать развитию «национального искусства», исполняя вспомогательные педагогические, партисипативные и исследовательские функции. В качестве примера сошлемся на текст Оганеса Татевосяна, художника и организатора важных для художественной жизни Узбеки-

стана институций, в том числе – Самаркандской изофабрики. В творческом отчете в одном из московских журналов он расставил приоритеты следующим образом: «Подготавливаются кадры пролетарских художников на базе коллективного труда. Обращено сугубое внимание на подготовку кадра из националов, могущих использовать бытовые особенности масс, способствуя, таким образом, развитию искусства, национального по форме и социалистического по содержанию» (Татевосян 1931: 24). Отсюда следовало, что «ненациональные художники», даже проведя в Средней Азии много лет или родившись здесь (т.е. по существу будучи коренными жителями региона), оставались чужими для основного населения края и потому не могли выражать «национальное искусство» как таковое. Однако им было по силам обучать «национальных художников» и, передавая знания и навыки, способствовать развитию «национального искусства». Со свойственной ему лапидарностью, Михаил Курзин говорил об этом следующим образом: «У узбеков должно быть свое национальное изобразительное искусство. А мы, русские художники, должны им помочь в этом деле» (Курязов 2015: 54-55).

Классифицируя художников республики в книге «Искусство советского Узбекистана» (1935), московский критик Владимир Чепелев также сделал упор на этническое различие. «Национальными художниками» для него были именно узбеки, тогда как неузбеки относились к размытой категории «других художников». Парадоксальным образом упомянутая книга была в основном посвящена именно этим «другим»: ввиду исторических обстоятельств в первые два советских десятилетия искусство Узбекистана развивалось в небольших и этнически пестрых интеллигентских сообществах двух столиц, Ташкенте и Самарканде, где художники-узбеки еще не играли важной роли. Среди главных героев Чепелева – Усто Мумин, Михаил Курзин, Александр Волков, Павел Беньков, Николай Карахан, Надежда Кашина и др. Критик стремился показать их вклад в создание «национального искусства», при этом не считая ни их самих, ни их произведения «национальными». С другой стороны, несмотря на очевидную смысловую аберрацию, Чепелев постарался убедить читателя, что ведущую роль в становлении искусства Узбекистана играли именно «национальные художники». В частности, он декларировал: «В Самаркандском техникуме только 15% националов. Но и в этой области преодоление старых феодальных пережитков за годы реконструкции сделало большой шаг вперед, и сейчас в Узбекистане имеется первый отряд молодых националов-живописцев.



Ил. 7. Виктор Уфимцев, Без названия, 1922



Ил. 8. Урал Тансыкбаев, Горный кишлак, 1934

Нужно сказать, что эти молодые мастера идут в авангарде национального художественного развития» (Чепелев 1935б: 57). Превосходство этих «молодых националов» над «некоренными художниками» критик аргументировал, перечисляя «недостатки» таких «ненациональных художников», как Надежда Кашина, Зинаида Ковалевская и Валентина Маркова, которые либо «заблудились в формалистических изысках», либо «еще не в такой мере освоили задачи и пути утверждения нового искусства республики» (Чепелев 1935б: 57).

Другие московские критики, не подвергая сомнению само различие «ненациональных» и «национальных» художников, высказывались насчет последних более пессимистично. Так в отчете о второй выставке художников Узбекистана в Москве, прошедшей в Парке культуры и отдыха им. Горького, газета «Советское искусство» писала: «Как и на выставке, устроенной Музеем восточных культур в 1934 году, небольшая группа молодых узбекских художников и сейчас теряется среди других художников, связавших свой жизненный путь с Узбекистаном, а свое творчество – с узбекской тематикой. Группа художников-узбеков в основном состоит из тех же имен, которые фигурировали на выставке 1934 года (Абдуллаев, Сиддыки и Бахрам Хамдами). Впервые выставляется лишь Рашид Темуров. Как и три года назад, группа эта представлена более чем скромными натюрмортами, небольшими эскизами и посредственными портретами. Выставка сигнализирует о неблагополучии в деле подготовки национальных кадров узбекского изобразительного искусства и настоятельно требует проконтролировать работу обоих изотехникумов Узбекистана»². В данном отзыве также важно, что не только «не-

национальные художники» в самих среднеазиатских республиках, но и московские институции осознавали воспитание «национальных кадров» как системную проблему, без решения которой было невозможно надлежащее развитие искусства региона. Причем, деятельность «ненациональных художников» в качестве наставников могла оцениваться как положительно (в большинстве случаев так оно и было), так и отрицательно: скажем, в одной из статей Владимир Чепелев отмечал, что «для Казахстана характерно известное нивелирование национальных живописцев в коллективе русских художников. Положение дел может измениться только с ростом национальных кадров. Основная задача всего изофронта Казахстана состоит в том, чтобы художники-казахи стали его ведущим отрядом» (Чепелев 1935а: 172).

Во второй половине 1930-х эти этнические градации становились эксплицитно значимыми: во многих публикациях, как, например, в каталоге выставки к 20-й годовщине революции, прошедшей в 1937 году в Музее искусств Узбекистана, этническую принадлежность указывали рядом с фамилией и годом рождения³.

Разумеется, это обозначение было проблематичным, заставляя выбирать для художниковиз мультиэтничных семей лишь одну «национальность». Между тем, бытовавшие в обществе нарративы были чувствительны даже к примесям «инородной крови», причем порой таковые даже выставлялись как более значимые, нежели декларативная паспортная идентичность. Преувеличенное внимание к «инокровию» бытовало и в

³ Каталог выставки картин художников Узбекистана к XX годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Ташкент: Музей искусств, 1937.

⁴ О художниках Узбекистана // Каталог выставки картин художников Узбекистана. Москва: 1934, с. 6-8.

² Газета «Советское искусство», №37 (383), 11 августа 1937 г.

предыдущие советские десятилетия: например, рассматривая творчество Поля Гогена Яков Тугендхольд полагал, что «свой страстный темперамент, свою любовь к приключениям, свое презрение к буржуазному благополучию и тоску по обетованной земле» Гоген ... унаследовал от бабушки-испанки, родившейся в Перу (*Тугендхольд*, 1918: 11). В 1934 году редколлегия журнала «Творчество», представляя портреты художников Узбекистана, сопроводила некоторые изображения указаниями национальности, а в случае Николая Карахана, не упомянув армянское происхождение, назвала художника «полуперсом», что в глазах москвичей, по-видимому, было более значимым в связи с показом искусства Узбекистана. Точно так же – «Н. Карахан - молодой художник, полуперс по происхождению» – назвал живописца в том же году и журнал «Искусство»⁴. Есть немало свидетельств, что подобные характеристики были в ходу и в личном общении художников. Скажем, известный композитор Узбекистана Алексей Козловский, согласно воспоминаниям его супруги, в разговорах с художником Александром Николаевым (среди предков которого были поляки), упоминал, что в русской музыке любой стоящий композитор имел примесь польской крови и что искусство таких полукровок, как правило, «отмечено в своем мастерстве высотой, благородством и тайной особого изящества» (*Козловская* 1977: 2). Известный критик Софья Круковская основывала неопубликованные размышления об Александре Волкове на цыганском происхождении живописца⁵. В частности, она писала: «От цыган у Волкова увлечение музыкой, песней, пляской. Большая часть героев его произведений – певцы, музыканты, танцоры – так проявилась и в его творчестве эта национальная черта цыганской природы. Он не только пишет картины, он сочиняет к ним стихи, исполняет их под бубен, приплясывает» (*Круковская* 1975-1984: 2). В произведениях Волкова, согласно Круковской, «нет Узбекистана как такового, это – Узбекистан глазами цыгана» (*Круковская* 1975-1984: 3). Как

можно констатировать, во всех приведенных высказываниях этничность фигурировала прежде всего как биологический признак, унаследованный в «генах» или «крови» – а значит расовые теории XIX века, не будучи официально провозглашаемыми в СССР, оставались рабочими для описания многих ситуаций в художественной жизни среднеазиатских республик.

Чрезвычайно любопытно, однако, что порой критики все же зачисляли «ненациональных художников» в ряды «национальных». Скажем, в каталоге выставки художников Узбекистана в Москве в 1934 г. в числе «национального отряда художников» наряду с Акрамом Ташкенбаевым и Сиддики были упомянуты не только Урал Тансыкбаев, ташкентец с казахскими корнями, но и Николай Карахан, уроженец Нагорного Карабаха (при том, что Александр Волков, Усто Мумин, Михаил Курзин и другие оказались вне этой категории). Владимир Чепелев также сделал для Урала Тансыкбаева исключение, включив его в число «национальных художников» Узбекистана благодаря «глубокой национальной традиции культуры цвета, вырванного из схем орнаментализма и старой декоративности» (*Чепелев* 1935б: 81). Сорок лет спустя авторы книги «Искусство советского Узбекистана» вновь выделили Тансыкбаева, констатируя, что «в двадцатые годы формируются первые крупные национальные художники Узбекистана Урал Тансыкбаев и Искандер Икрамов» (*Долинская* 1976: 70). Помимо Урала Тансыкбаева, в круг «национальных художников» постепенно стали зачислять и Чингиза Ахмарова, уроженца Троицка, проведшего первую половину жизни в России (*Круковская* 1947: 5-6). Поскольку другие старейшие художники Узбекистана, приехавшие из России, не удостоивались в советские годы подобной квалификации со стороны официальных узбекских и московских критиков, следует констатировать, что понятие «национальный» с большей легкостью употреблялось в отношении тех, чьи этнические корни в коллективном воображении были условно связаны с так называемым «Востоком». В частности, речь шла об уроженцах Армении, соседних среднеазиатских республик или регионов России с преобладанием мусульманского населения. Именно таким образом и работали презумпции ориентализма, согласно которым «восточные люди» как бы имели природные внутренние особенности («менталитет», «темперамент», «душу», «природное восприятие цвета» и пр.), позволяющие им спонтанно и органично приобщиться к созданию национального искусства республик Средней Азии. И наоборот – такими внутренними ресурсами не обладали «невосточные люди», даже если

⁴ В перечислении других художников в том же материале озвучивались лишь близкие, с точки зрения редакции, узбекам этносы («Чингиз Ахмаров – молодой художник татарин», «Урал Тансыкбаев – молодой талантливый художник казак»), тогда как при упоминании А. Подковырова национальность не упоминалась, зато подчеркивалось, что он «коренной туркестанец, все время работающий в Средней Азии» (*Архитектурные росписи художников Узбекистана // Искусство*, №4, 1934, с. 70-72.).

⁵ Представления о цыганском происхождении матери художника основывались на недостоверных семейных преданиях, согласно которым девочка была найдена в астраханских степях во время некоего военного похода (*Волков Ал., Волков В.* 2007: 32).



Ил. 9. Поль Гоген, Лица таитянок, 1899



Ил. 10. Усто Мумин, Без названия, 1920-е-1930-е гг. (?)

они с рождения жили в Средней Азии, как Александр Волков, Леон Бурэ или Сергей Калмыков. Несмотря на то, что, с формальной точки зрения, работы «коренных» и «некоренных» художников претерпевали с 1920-х годов схожие формальные и сюжетные метаморфозы, двигаясь от более декоративных и условных композиций в сторону фигуративного тематического социального полотна, их миссия, роль и функции тем не менее описывались по-разному (ил. 7 и 8).

Таким образом, следует лучше понять сложную и противоречивую роль, которую узбекистанские и союзные критики доверяли «некоренным художникам». Вот несколько типичных высказываний, в которых подспудно вырисовывается вспомогательный и вторичный характер этой роли, несмотря на признание значимости художников и первопрородческого характера их работы. О Зинаиде Ковалевской Рафаил Такташ писал в 1965 г.: «Вместе с П.П. Беньковым З. Ковалевская как художник и педагог сыграла крупную роль и в воспитании первых национальных художников солнечной республики в Самаркандском художественном училище и своим личным примером талантливого жанриста в значительной мере способствовала сложению и развитию этого рода живописи в Узбекистане» (Такташ 1992: 177). И далее в той же статье: «З.М. Ковалевская постигла наиболее характерные черты жизни, национального уклада, красочного быта и характера узбеков и таджиков и, подобно старым венецианцам, создавшим “венецианский колорит”, запечатлела в своих многочисленных полотнах неповторимую атмосферу, насыщенную тончайшим лессом светло-воздушную среду, особый колорит величественного города древних архитектурных памятников и современной науки» (Такташ 1992: 182-183). О Надежде Кашиной этот же автор писал: «Создать столь глубоко убеждающее национальной характерностью и типичностью образов произведение могла художница, много лет живущая в солнечном крае, до тонкостей постигшая все своеобразие национального быта и уклада жизни» (Такташ 1982: 73). Анализируя картины Григория Улько, Теляб Махмудов признавал, что «в этих полотнах Г. Улько выступает как мастер, глубоко знающий и чувствующий национальный характер» (Махмудов 1993: 267). Причем, одними художниками кисти и мастихина дело, конечно не ограничивалось: те же проблема возникали при описании, скажем, музыки. В одной из первых содержательно важных работ, посвященных различению «национальных» и «ненациональных художников» уже после перестройки, Наталья Янов-Яновская констатировала: «До поры до времени усилия всех

русских музыкантов, приехавших сюда и навсегда связавших свою судьбу с Узбекистаном (и даже тех, кто, живя в России, наезжал в Узбекистан эпизодически), концентрировались вокруг проблем узбекской музыки: поисков национально-характерного многоголосного стиля, путей создания новых, «европейских» жанров, освоения на почве традиционной монодии композиторского письма, композиторской техники. Они как бы заранее отказались от своего, «русского», пути, искренне веря, что их миссия в узбекской республике благодарна и благородна, полностью понимая, что имеют дело с великим, но иным искусством» (Янов-Яновская 2002: 113). Нетрудно увидеть, что смысловая структура этих высказываний несет двойной смысл: с одной стороны, критики в самых позитивных тонах свидетельствуют о способности художников «постигать национальный быт», вносить вклад в создание «национальных школ» и воспитывать коллег, вышедших из «коренной среды». Однако независимо от того, насколько глубокими были знания и отношения, связывавшие этих художников с местным контекстом, описания их художественного вклада неизменно содержали коннотации, указывавшие на вневременность художников по отношению к самой «национальной жизни».

На дискурсивном уровне советская эстетика нашла способ более обтекаемых описаний возникавшей бинарности, угрожавшей потенциальными конфликтами. В частности, наряду с концептом «национального» исследователи и критики нередко прибегали к родственному, но все же иному понятию – «народности». Речь идет об одном из самых герметичных советских терминов, для которого было бы трудно подобрать адекватный эквивалент в английском или французском языках. Однако именно различие между «национальным характером» и «народностью» раскрывает отношения между «национальными» и «ненациональными» художниками во многих текстах. Приведем еще один фрагмент текста Теляба Махмудова о Григории Улько: «В отличие от многих художников республики, больше увлекающихся внешними национальными атрибутами быта и типажа, Г. Улько глубоко вникает в творческий характер народного духа, в чем проявляется народность его полотен» (Махмудов 1993: 266). Это описание архетипично: Усто Мумин, Александр Волков, Павел Беньков и другие мастера искусства Узбекистана XX века, как правило, предстают в текстах искусствоведов глубоко почувствовавшими народный характер, понявшими и любившими местную культуру, хорошо знающими местный быт. Из этой почти неуловимой терминологической деривации вытекает, что

«ненациональный художник», которому конвенционально отказывалось в возможности непосредственного выражения «национального духа», был тем не менее способен познать и полюбить то, что соотносилось с народом.

Петербургский филолог и историк Константин Богданов посвятил главу своей книги «О крокодилах в России» истории понятия «народности» в русском языке и культуре. По словам исследователя, это «неопределенное понятие остается созвучным идеологии, поверяемой не социальным опытом, но риторическими абстракциями» (Богданов 2006: 145). Именно благодаря этому оно подходило для ситуаций, когда между произведением и описанием следовало оставить дискурсивный зазор, облегчавший вхождение произведения в социальную жизнь. На протяжении своей длительной эволюции концепт «народности» получал различные коннотации, но всегда имплицитно содержал романтическое дистанцирование между народом и художником. В рамках этого различия художник не был частью народа и находился вне народных масс. Его призвание состояло в том, чтобы ухватить и понять «дух народа», чтобы затем отразить его в своей работе. Понятие народности было существенным для русской культуры с XIX века. По словам Николая Добролюбова, чья идеология оказала влияние на советскую эстетику, «народность понимаем мы [не только] как умение изобразить красоты природы местной, употребить меткое выражение, подслушанное у народа, верно представить обряды, обычаи и т. п. (...) Чтобы быть поэтом истинно народным, надо больше: надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки словесий, книжного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ» (Добролюбов 1962: 260). Желание Добролюбова приблизиться к «народу» схоже с полинезийским искушением Гогена пожить подлинной, полнокровной жизнью не испорченных цивилизацией «простых людей», а также Усто Мумина, захотевшего повторить опыт Гогена в Туркестане. Однако язык, с помощью которого описывалась эта идиллия, обозначал наличие дистанции между субъектом, приближающимся к «народу», и самим «народом» как объектом интереса, культы, любви, изучения и художественного опыта. В своем бесплодном стремлении приблизиться к «народу» художник, таким образом, напоминал зеноновского Ахиллеса, не способного догнать черепаху. (ил. 9 и 10).

Однако схоластический характер понятий «национального» и «народного» в условиях азиатских республик СССР позволял играть на разнице от-

тенков. Если «национальное» стало концептом, почти эксклюзивно привязанным к этничности (за редкими исключениями, объяснявшимися ориенталистскими стереотипами), то «народное» имело более открытый и инклюзивный характер. Например, хотя некоторые художники, как, к примеру, Виктор Уфимцев, Александр Волков или Оганес Татевосян, не считались и сами себя не считали «национальными художниками», им в середине 1940-х годов было присвоено звание «народного художника УзССР». «Народными артистами УзССР» стали композиторы Сергей Василенко, Алексей Козловский, Рейнгольд Глиер, Виктор Успенский и др., сыгравшие значимую роль в развитии композиторского творчества в Узбекистане, а также многие «ненациональные» актеры и режиссеры узбекистанских театров и кинематографа. В целом, это отвечало внутренней логике терминов: «национальное» соотносилось с узко понимаемой этничностью, а «народное» – позволяло, при определенных обстоятельствах, предположить, что речь идет о всем населении республики.

Однако умозрительный характер обоих концептов позволял критикам осуществлять парадоксальные дискурсивные «сальто-мортале» в их использовании при перемене точки обзора. При взгляде из Москвы с определенного момента произведения «ненациональных художников» Узбекистана стали расцениваться как «национальные». Например, влиятельный московский искусствовед Юрий Колпинский, находившийся в годы войны в Ташкенте, писал о натюрмортах Александра Волкова, что «они ярко национальны и в них проявляются особое декоративное своеобразие и тот драматизм цветопоstrоения, которые отличают искусство узбеков от искусства других народов мира» (*Такташ* 1992: 188). Схожим образом часть московских журналов стала в последние советские десятилетия характеризовать творчество «ненациональных» авторов в других видах искусства – на-

пример, архитекторов Серго Сутягина, Владимира Спивака, Юрия Халдеева или композиторов Сергея Вареласа, Румиля Вильданова и др.

Та же перестановка акцентов коснулась и концепта «народного». Если внутри среднеазиатских республик звание «народных художников» (артистов и т.д.) достаивались представители всех этнических групп, те же звания союзного уровня присуждались – за редчайшими исключениями – именно «национальным кадрам». Разумеется, подобный род отличий и чествований был прежде всего парадом официальных репрезентаций и отражал сводное направление скорее политических, нежели художественных векторов.

Однако институциональное признание имело обратное действие на художественную практику, обеспечивая носителям званий и наград не только моральный авторитет, но и доступ к ключевым позициям в институциях культуры, которые в свою очередь влияли на художественную политику и ставили перед сообществом художников новые эстетические ориентиры. Рассмотрение этой истории не только как эволюции восприятий и терминологических дериваций, но и собственно художественного творчества выходит за рамки этой статьи.

Представляется, что в каждом виде искусства проблематичное, не всегда бесконфликтное, нередко закамуфлированное за специфическими социальными и вербальными практиками взаимодействие «ненациональных» и «национальных» художников осуществлялось по-своему, в силу особенностей художественного образования и институциональной организации творчества в этих искусствах. Рассмотрение такого взаимодействия продуктивно прежде всего на уровне микроисторий (*Чухович* 2016), но не исключает при этом и более широких обобщений. Автор надеется вернуться к рассмотрению этого вопроса на материале архитектуры Узбекистана 1920-х-1980-х годов в ближайшем будущем.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Богданов* 2006 – *Богданов К.* О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
- Волков Ал., Волков Ан., Волков В.* 2007 – «Александр Николаевич Волков. Хроника жизни и творчества» // Александр Волков: солнце и караван. М.: Слово, 2007, с. 32-51.
- Волошин* 1913 – *Волошин М.* Лики творчества. М.: Наука, 1988.
- Гинзбург* 1926 – *Гинзбург М.* Национальная архитектура народов СССР // Современная архитектура, №5-6, 1926. С. 113-114.
- Добролюбов* 1962 – *Добролюбов Н.* Собрание сочинений в 9 т. Том 2. М.-Л.: ГИХЛ, 1962. С. 218-272.
- Долинская В., Захидов П.* и др. Искусство Советского Узбекистана. 1917-1972. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративно-прикладное искусство. Театрально-декорационная живопись. Художники кино. Архитектура и градостроительство. М.: Советский художник, 1976.
- Козловская* 1977 – *Козловская Г.* Воспоминания о художнике Усто Мумине – Александре Васильевиче Николаеве. Машинопись. Личный архив автора, с. 1-15.

- Круковская* 1947 – *Круковская С.* Изобразительное искусство Узбекистана // Юбилейная выставка изобразительного искусства Узбекистана, посвященная XXX-летию Великой Октябрьской социалистической революции: живопись, графика, скульптура. Ташкент: 1947. С. 3-15.
- Круковская* 1975-1984 – *Круковская С.* Мое отношение к творчеству А.Н. Волкова. Машинопись. Личный архив автора, с. 1-4.
- Курызов* 2015 – *Курызов Т.* Человек с утонченным голо-сом. Ташкент: Tugon-Iqbol, 2015.
- Луначарский* 1927 – *Луначарский А.* Художественное творчество национальностей СССР // Искусство народов СССР. М.: 1927. С. 9-24.
- Мартин* 2011 – *Мартин Т.* Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923-1939. М.: РОССПЭН, 2011.
- Махмудов* 1993 – *Махмудов Т.* Эстетика и духовные ценности. Ташкент: Шарк, 1993.
- Раздольская* 1998 – *Раздольская В.* Мартирос Сарьян: 1880-1972. СПб.: Аврора, 1998.
- Ремпель, Чепелев* 1930 – *Ремпель Л., Чепелев В.* Национальная архитектура в Средней Азии (Бухара и Самарканд) // Искусство в массы, № 8, 1930.
- Ривкин* 1930 – *Ривкин М.* Изо-искусство на Северном Кавказе // Искусство в массы, 1930, №9 (17). С. 26.
- Ромм* 1960 – *Ромм А.* Павел Варфоломеевич Кузнецов. М.: Советский художник, 1960.
- Сталин* 1952 – *Сталин И.* Сочинения. Том 5. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1952. С. 15-29.
- Такташ* 1982 – *Такташ Р.* Н.В. Кашина, 1896-1977. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1982.
- Такташ* 1992 – *Такташ Р.* Художественно-критические этюды (пути и проблемы становления узбекского советского изобразительного искусства). Ташкент: Фан, 1992.
- Татевосян* 1931 – *Татевосян О.* Искусство национальных советских социалистических республик: Узбекистан // За пролетарское искусство. 1931, №6. С. 24.
- Тугендхольд* 1918 – *Тугендхольд Я.* «Жизнь и творчество Поля Гогена» // Поль Гоген, «Ноа-Ноа» (Путешествие на Таити). Москва: Издательское Тво Д.Я. Маковский и Сын, 1918, с. 7-42.
- Федоров* 1913 – *Федоров Г.П.* Моя служба в Туркестанском крае (1870—1910 года) // Исторический вестник, том СXXXIV, 1913. С. 30-55.
- Чепелев* 1935а – *Чепелев В.* Искусство республик Средней Азии // Искусство, №3, 1935. С. 168-176.
- Чепелев* 1935б – *Чепелев В.* Искусство советского Узбекистана. Л.: 1935.
- Чухович* 2016 – *Чухович Б.* Sub rosa: от микроистории к “национальному искусству” Узбекистана // Ab Imperio, №4, 2016. С. 117-154.
- Янов-Яновская* 2002 – *Янов-Яновская Н.* Русская музыка в Узбекистане. Опыт постановки проблемы // Культурные ценности. Международный ежегодник 2000-2001. СПб.: Европейский Дом, 2002. С. 112-124.
- Laruelle* 2005 – *Laruelle M.* Mythe aryen et rêve impérial dans la Russie du XIXe siècle. Paris: CNRS Éditions, 2005.
- Laruelle* 2009 – *Laruelle M.* Le berceau aryen : mythologie et idéologie au service de la colonisation du Turkestan // Cahiers d'Asie centrale, n^{os} 17/18, 2009, pp. 107-131.