



Научная статья
УДК 7.036/.037(51)“1960/...”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.005

Живопись республик Центральной Азии в поисках обновления художественного языка (1960-е годы)



Ахмедова Нигора Рахимовна ^a

^a *Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан, Ташкент, Республика Узбекистан*
^a *nigosya@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7379-0689>*

Аннотация. В статье исследуется процесс трансформации живописи республик Центральной Азии в контексте историко-социальных изменений 1960-х годов. Научная новизна определяется актуализацией вопроса о роли творчества мастеров узбекистанского авангарда 1920–1930-х годов в формировании национальных школ региона. Данный вопрос рассмотрен в связи с проблемой этнокультурной идентичности, которая выдвигалась на первый план как в годы формирования живописи в 1920-е годы, так и в 1960-е. Влияние регионального феномена авангарда на поиски художников 1960-х годов еще не было изучено в силу идеологических конвенций. В последние годы наметились новые векторы исследования данного вопроса, которые ориентируют внимание исследователей в том числе на искусство так называемой периферии. В статье учтены новые методологические разработки в отношении Центрально-Азиатского региона, основанные на постколониальном подходе осмысления развития Центральной Азии XX века. Обосновано, что изучение Центрально-Азиатского региона в период советской модернизации необходимо проводить на основе междисциплинарного синтеза и различных современных научных позиций; региональные художественные процессы необходимо рассматривать с учетом специфики историко-культурного контекста, который понимается как совокупность социально-исторических, духовно-эстетических и художественных факторов.

Ключевые слова: живопись, Центральная Азия, Узбекистан, искусство XX века, традиция, наследие, авангард, модернизм

Для цитирования: Ахмедова Н.Р. Живопись республик Центральной Азии в поисках обновления художественного языка (1960-е годы) // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 64–73. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.005>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/912>

Original article

Painting of the Republics of Central Asia in search of renewal of the artistic language (1960s)

Nigora R. Akhmedova ^a^a *Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan*^a *nigosya@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7379-0689>*

Abstract. The article examines the process of transformation of painting in the Central Asian republics in the context of historical and social changes in the 1960s. Scientific novelty is determined by the actualization of the question of the role of the Uzbek avant-garde masters of the 1920s — 1930s in the formation of regional national schools. This issue is considered in connection with the problem of ethnocultural identity, which came to the fore both during the years of the formation of painting in the 1920s and in the 1960s. The influence of the regional phenomenon of the avant-garde on the search for artists in the 1960s has not yet been studied due to ideological conventions. In recent years, new vectors of research on this issue have been outlined, which focus the attention of researchers, including on the art of the so-called “periphery”. The article takes into account new methodological developments in relation to the Central Asian region, based on the post-colonial approach to understanding the development of Central Asia in the 20th century. It is substantiated that the study of the Central Asian region during the period of Soviet modernization should be carried out on the basis of an interdisciplinary synthesis and various modern scientific positions; regional artistic processes must be considered taking into account the specifics of the historical and cultural context, which is understood as a combination of socio-historical, spiritual, aesthetic and artistic factors.

Keywords: painting, Central Asia, Uzbekistan, art of 20th century, tradition, heritage, avant-garde, modernism

For citation: Akhmedova, N.R. (2022) ‘Painting of the Republics of Central Asia in search of renewal of the artistic language (1960s)’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 64–73.

doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.005. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/912> (In Russ.)

Введение

Искусство Центральной Азии в XX веке прошло уникальную эволюцию, которая интересна тем, что проходила в парадигме советского искусства, но в кратчайшие сроки сформировала свой вариант авангарда и оформилась в национальные художественные школы. Научная новизна исследования определяется тем, что впервые актуализирована данная тема, отмечено продолжение творческих поисков мастеров узбекистанского авангарда 1920–1930-х гг. и оценена роль поколения художников второй половины 1950-х гг. в формировании национальных школ региона. Основной целью статьи является рассмотрение процесса обновления искусства в связке с проблемой этнокультурной идентичности.

Совокупность данных вопросов не исследовалась в прошлые десятилетия: в советские годы по идеологическим причинам, в новый исторический период — в связи с изменением духовно-эстетических приоритетов и критического отношения к достижениям советской эпохи. Как отмечал Б. Гройс, «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» [1, с. 28]. В качестве методов использовались историко-генетический метод, элементы компаративистского метода, стилистический метод.

Живопись республик Центральной Азии в контексте историко-социальных изменений в 1960-е годы

Исследование живописи среднеазиатских республик, осваивающей европейский опыт, началось в 1930-е гг. в работах В. Чепелева [2], Е. Журавлевой [3], М. Колина [4], Б. Веймарна [5]. Идеологизация науки со временем привела к одностороннему толкованию художественных процессов, утверждалось представление об отсталости местной культуры, невозможности сохранения преемственности, в результате чего сформировался тезис о дискретности развития национальных культур. Во второй половине 1930-х гг. выдвигалась идея о сугубо реалистической направленности живописи как единственно возможной для всего советского искусства, развивающегося исключительно по восходящей линии; проблемы самобытности национальных школ постепенно снимались с повестки дня. В 1960-е гг. в исследовании художественных процессов региона произошли определенные изменения. М. Халаминская [6], Л. Жадова [7] раскрыли новаторские черты в живописи послевоенного периода. Важную роль сыграло формирование в республиках собственных искусствоведческих кадров. Р. Такташ, А. Умаров, В. Лаковская, А. Эгамдбердыев, К. Кураева, Г. Сарыкулова, Д. Уметалиева, Г. Саурова внесли большой вклад в историографию живописи региона.

В 1960–1980-е гг. характеристики самобытности художественных школ менялись, что вело к переменам и их теоретического осмысления, ориентации на поиск общих методологических принципов исследования. Ранее мы отмечали, что «такие категории, как преемственность, традиции и новаторство, диалектика национального и интернационального, как наиболее актуальные при исследовании проблем регионального искусства, были основными в исследованиях Р. Такташа, Т. Махмудова, М. Халаминской¹» [8, с. 144].

Политические и исторические трансформации, связанные с завершением советской эпохи и обретением независимости республик Центральной Азии, поставили перед искусствознанием задачи осмысления результатов развития искусства в XX в. Начиная с 1990-х гг. в публикациях Н. Ахмедовой [9], Р. Ергалиевой [10], Е. Лузановой [11], А. Бисеновой [12] была раскрыта более объективная, чем прежде, картина исторической динамики региональной культуры, специфика перехода от традиционной модели развития к европейским формам искусства. Признавая вклад вышеупомянутых авторов, отметим отсутствие до настоящего времени исследований, учитывающих

осмысление переломных этапов развития, роли историко-культурных факторов, результатов преемственности с опытом регионального авангарда.

На волне революционных процессов начала XX столетия в молодых республиках Средней Азии начало формироваться изобразительное искусство. Этот единый в регионе процесс имел различную динамику и варианты. В Узбекистане он был связан с именами А. Волкова, М. Курзина, О. Татевосяна, А. Николаева (Усто Мумина), В. Уфимцева, П. Бенькова, Н. Кашиной, У. Тансыкбаева, в Туркмении — Р. Мазеля, А. Владычука, Б. Нурали, в Киргизии — С. Чуйкова, В. Образцова, Г. Айтиева, в Казахстане — Н. Хлудова, А. Кастеева. У каждого мастера ярко проявлялась тенденция к самостоятельной интерпретации Востока. Между тем общим является тот факт, что социокультурные процессы и формирование изобразительного искусства были обусловлены модернизацией региона. Отсюда и «характер генезиса различных тенденций, их стадийное смешение или запаздывание. <...> Приезд в Узбекистан многих художников был связан не только с тягой к “вечной тайне и очарованию Востока”, но чаще с политическими, личными проблемами — как, например, у П. Бенькова, Н. Карахана, Н. Кашиной, В. Уфимцева, М. Курзина, Е. Коровой и других мастеров. Все вместе они были приобщены к идеологическому “экспорту революции” в республику и ангажированы ее задачами» [13, с. 143–144]. Учитывая этот контекст, можно объяснить, в какой сложной связи с ним происходили поиски художников. Даже в краткий период 1920–1930-х гг. искусство постоянно подвергалось давлению идеологической конъюнктуры.

В живописи А. Волкова и его «бригады» (Урал Тансыкбаев, Н. Карахан, А. Подковыров, П. Щеголев) сформировались оригинальные поиски в русле модернизма, которые у некоторых мастеров связаны и с авангардом (рис. 1, 2). Сравнительно-типологическое сопоставление регионального варианта с русским авангардом и европейским модернизмом позволяет понять его своеобразие. Поиски художников представляли собой различные варианты модернистических, символично-ретроспективных и других направлений. На характер их освоения оказывали воздействие традиции местной культуры, которые художники стремились интерпретировать (А. Волков, У. Уфимцев, У. Тансыкбаев, Н. Карахан), — «вполне объяснимо, что их живопись, несмотря на оригинальность и самобытность, была более “умеренной” по сравнению с российскими авангардными течениями. Здесь происходило совмещение

¹ Такташ Р.Х. Живопись республики Средней Азии и Казахстана (фонд научной биб. Института искусствознания Академии наук Узбекистана); Махмудов Т.М. Эстетика живописи Узбекистана. Ташкент: Изд. литературы и иск. им. Г. Гуляма, 1983. 223 с.; Халаминская М.Н. Искусство молодых. М.: Советский художник, 1967. 164 с.

1. **А. Волков.**

Гранатовая чайхана.

1924.

Холст, масло.

105 x 116.

Государственная

Третьяковская галерея



различных приемов — от импрессионизма, постимпрессионизма, неопримитивизма до кубо-футуризма» [13, с. 144].

Особенность живописи авангарда 1920–1930-х гг. в Узбекистане заключается в уникальном соприкосновении пластических компонентов двух моделей искусства: европейского модернизма, русского авангарда и традиций местной художественной культуры. На этом основании можно сделать вывод о том, «что особенность узбекистанского авангарда заключена в самом механизме адаптации разных по стадияльному уровню и типу культур — традиционной, мусульманской, и привнесенной, русско-европейской. В ходе анализа художественных процессов 1920–

1930-х гг. обозначились два источника преемственности — народные традиции и европейский художественный опыт» [13, с. 148].

Интенсивное развитие искусства региона с приходом сталинской власти начало ослабевать, поиски были приостановлены. Если в 1920-е гг. ярко проявлялась тенденция к самостоятельной концепции Востока, привычными были творческие дискуссии, то со второй половины 1930-х гг. усилилось официальное давление на искусство, начали проявляться тенденции нивелирования индивидуальности мастеров. Идеология того периода начала определять всё культурное наследие народов Средней Азии как отсталое, «темное феодально-байское прошлое», от которого необходимо



2. У. Тансыкбаев.

Портрет узбека.

1934.

Холст, масло.

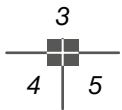
85,2 x 69,2.

Государственный музей

искусств Республики

Каракалпакстан имени

Игоря Савицкого



3. **С. Мамбеев.**

У юрты.

1958.

Холст, масло.

100 x 140.

Государственная

Третьяковская галерея

4. **Р. Ахмедов.**

Девушка

из Сурхандарьи.

1959.

Картон, масло.

57 x 47.

Государственный музей

искусств Узбекистана

5. **Р. Чарыев.**

Невеста.

1968.

Холст, масло.

120 x 200.

Государственный музей

искусств Узбекистана



отказаться ради светлого будущего. Многие годы этот тезис, основанный на классовом подходе и теории «двух культур», отрицал автохтонные традиции народов, отсекал богатый духовный и эстетический потенциал культурного наследия.

«Ускоренное развитие среднеазиатской живописи только к 1960-м гг. позволило подойти к проблеме формирования национальных художественных школ» [8, с. 148]. Появившееся в 1960-е гг. понятие «искусство национальных школ» было связано с новаторскими тенденциями, которые формировались в контексте историко-социальных изменений, в атмосфере оттепели и ослабления давления соцреализма. Многие факты свидетельствуют о постепенном изменении ситуации в искусстве. Межреспубликанская конференция 1953 г. в Ташкенте, теоретическая конференция 1956 г. в Тбилиси, публикации в печати, обсуждения региональных и республиканских выставок поднимали вопросы национальной самобытности, критику диктата в понимании и решении этих важных для живописи региона проблем. Кардинальную роль в теоретической разработке проблемы национального своеобразия в искусстве сыграла дискуссия, проведенная в 1957 г. на страницах журнала «Дружба народов». В ее ходе была подвергнута обоснованной критике формула советского искусства — «национальное по форме и социалистическое по содержанию». В полемике по этому вопросу пришли к выводу, что данная формула не может считаться всеобъемлющим идейно-эстетическим принципом: он не позволяет понять сущность национального, потому что дает возможность разделить в искусстве то, что нельзя разделить — форму и содержание.

Искусство этого периода демонстрировало пластическую свободу в выборе средств, способов, типов осмысления задач искусства, пути интерпретации национальных традиций и опыта европейского модернизма. В этот период на новом историческом и культурном этапе были вновь актуализованы пластические искания, которые составляли суть развития 1920–1930-х гг. В Узбекистане процесс обновления искусства проходил по двум векторам. Один был связан с возвращением к новаторским поискам таких мастеров, как В. Уфимцев, Н. Кашина, У. Тансыкбаев, Н. Карахан, организацией выставок живописи 1920–1930-х гг. Таким образом, началось возвращение в контекст национального искусства художественных достижений первого этапа, происходила, хотя и робко, реабилитация старых мастеров, восстанавливалась преемственность национального искусства. Наблюдались разнообразные по характеру поиски самобытности, в которые были вовлечены художники разных поколений. Активную стилистическую перестройку переживали мастера

1930-х гг. — Н. Кашина, У. Тансыкбаев, Н. Карахан, которые, восприняв новые тенденции, преодолевали некоторые черты своего творчества 1940–1950-х годов. Они синтезировали новые поиски с пластическими идеями своего раннего творчества, что поднимало на достаточно высокий профессиональный уровень узбекскую живопись тех лет. В отличие от молодых художников, эти мастера были далеки от декларирования национальных традиций, напрямую не осваивали их. Главное, что в 1960-е годы они реализовали важнейшую проблему национального искусства — восстановили оборвавшуюся связь с живописью 1920–1930-х годов, идею преемственности узбекской живописи со своими истоками. Их опыт решения проблем национальной самобытности, реализованный в 1920–1930-х гг. на пластических идеях авангарда, хотя и постепенно, но всё же возвращался в актуальное поле современного национального искусства, становясь одной из новых традиций XX столетия. Естественно, что в этот период не всё было реабилитировано и включалось в преемственность. Но развитие во многом шло от опыта мастеров того времени.

Второй вектор обновления шел от творчества молодых художников, окончивших художественные вузы Москвы и Ленинграда. Их пластические поиски проходили на основе интерпретации традиций народного искусства и опыта европейского модернизма. Важные изменения начали происходить в живописи уже в конце 1950-х гг., которые стали преддверием подъема национальных школ в 1960-е. Новые черты были связаны с приходом в искусство первого поколения профессиональных художников региона, подготовленных в вузах Москвы и Санкт-Петербурга. Это Р. Ахмедов, Н. Кузыбаев, М. Саидов, Т. Оганесов в Узбекистане, К. Тельжанов, С. Мамбеев, Н. Нурмухамедов, М. Кенбаев, К. Шаяхметов — в Казахстане, К. Аманкожев, А. Усубалиев, Д. Кожахметов — в Киргизии, И. Клычев, А. Хаджиев, Г. Брусенцов, А. Амангельдыев — в Туркмении, З. Хабибуллаев, А. Рахимов — в Таджикистане. На более профессиональной основе началось самостоятельное и углубленное художественное познание действительности, благодаря отказу от внешней назидательности и «мелкотемья» прошлых лет, расширился спектр сюжетно-тематического ряда, в котором утверждались новые темы и образы (К. Тельжанов «Жамал», Р. Ахмедов «Материнское раздумье», И. Клычев «За лучшую долю», З. Хабибуллаев «Сбор винограда»).

При всей типологической близости можно выделить не только общие, но и характерные особенности, присущие каждой национальной школе. В конце 1950-х гг. в туркменской живописи (И. Клычев, Ч. Амангельдыев) прослеживаются

попытки выйти из круга привычных тематических схем и нормативной эстетики. Стремление выразить традиционные темы через новые пластические структуры, возродить декоративную образность как ведущий компонент искусства Востока проявляется у Ч. Ахмарова, С. Мамбеева и Р. Ахмедова, что является своеобразным предчувствием того взрыва декоративизма, который произойдет в живописи среднеазиатских школ в 1960-е гг. (рис. 3, 4).

Новации на уровне темы, мотива, эмоционального строя в новых жанровых модификациях получили продолжение у молодых художников второй половины 1960-х годов — Р. Чарыева (рис. 5), В. Бурмакина, Б. Бабаева, Г. Улько, Е. Мельникова, Ю. Талдыкина.

Разнообразную индивидуальную реализацию идей национальной самобытности на основе обновления понимания пластики, колорита можно наблюдать в творчестве узбекских живописцев, опиравшихся на традиции народного искусства. Характерный для них комплекс стилистических принципов существенно трансформировал живопись в сторону декоративности (работы Н. Кашиной «На целине», «Дети вступают в новую жизнь», Р. Ахмедова «Депутатка», «Утро. Материнство», Г. Улько «Портрет Д. Джуракулова», Р. Чарыева «Невеста», Б. Бабаева «Ферганская сюита», «Риштанский мастер», Ю. Талдыкина «Базар», В. Бурмакина «Байсунская мадонна»). Поняв истоки эстетической выразительности узбекского народного искусства, его утонченный колоризм, не впадая в стилизацию, эти мастера создали себе надежную опору для творческих поисков, которая их окрыляла, направляла фантазию, в какой-то мере оправдывая отклонения от привычного реализма. Обогатив поиски национального характера в портретах современников, поэтическую трактовку узбекского быта в жанровой картине, возродив интерес к идее преемственности с традиционными духовными идеалами, открыв непреходящее значение для современников мудрости народных мастеров, это обращение к наследию раскрывало и уточняло теоретическое положение о том, что концепции самобытности всегда историко-культурно детерминированы и не укладываются в узкие границы поисков национального стиля.

Ранее мы выяснили, что «исследование вопроса национальной самобытности среднеазиатской живописи 1960-х годов неизбежно подводит нас к сопоставлению ее с традициями народного творчества, с фольклором и эпосом, которые для народов региона, прежде всего имеющих наследие кочевого прошлого, изначально являются выражением самых существенных особенностей их мировоззрения и эстетики. Весьма актуальным в 1960-е годы оказалось характерное для

традиционного сознания выражение слитности, «цельности художественного идеала со всем миром» (Г. Гачев), «примат общего над индивидуальным» (М. Бахтин), идеи коллективного героя. Эта эпическая тенденция наиболее плодотворно проявилась в туркменской и казахской живописи, в каждой из школ отличаясь своими пластическими решениями и динамикой их претворения. Так, целенаправленные искания этнокультурной самобытности на основе традиций кочевой культуры были содержанием творчества казахских художников С. Айтбаева, Ш. Сариева, А. Сыдыханова. В туркменской живописи начало аналогичных стилистических поисков можно отметить уже в конце 1950-х — начале 1960-х годов в творчестве И. Клычева, А. Амангельдыева, Д. Байрамова. Этими мастерами широко и масштабно была реализована концепция самобытности в аспекте ведущей для 1960-х годов идеи традиций и новаторства» [8, с. 150].

В отличие от живописи Узбекистана и Туркмении, имеющей уникальный опыт мастеров авангарда 1920–1930-х гг., казахским художникам во второй половине 1960-х впервые приходилось решать проблемы пластического выражения национального стиля. Сложность заключалась в том, что, опираясь на наследие кочевой архаики, традиции абсолютно иной, неизобразительной, природы, они искали пути их трансформации в структуре современной картины. Наиболее цельно эти искания выразил С. Айтбаев («Счастье», «Гость приехал»). В творчестве казахских мастеров отмечается синтез современных и традиционных пластических идей. В их картинах формировались новые принципы композиции, в которых основное внимание уделяется гармонии целого как особой пространственно-ритмической системы. Воздействие народных традиций проявлялось в «ковровом», плоскостном построении, равном пластическом и семантическом значении фигур и фона, господстве ритма плавной непрерывающейся линии как аналога неограниченного пространства, воплощающего мир кочевника. Принцип целостности прослеживается и в цветовой гамме, где основные цвета восходят до уровня символов. Идея обобщения, истоки которой видятся в традиционном казахском орнаменте, глубоко семантическая. Ее понимание помогло казахским художникам проникнуться всеобщей связью человека, вещей и природы для выражения основной идеи мифопоэтического мышления — идеи «о мире в целом». Легко воспринимаемое единство принципов, инвариантность, присущая всему комплексу традиций кочевников, став основой современных исканий, сближали произведения казахских художников, интерпретирующих наследие, наделяли их чертами единой национальной школы.

Обобщая наши исследования изобразительного искусства Средней Азии рассматриваемого периода, напомним, что «живопись мастеров среднеазиатских республик 1960-х гг. свидетельствует о проявлении яркой самобытности, вызванной комплексом индивидуальных и социальных стимулов, прежде всего характером происходивших изменений, связанных с оттепелью, социально-политическая роль которой выступала как положительный фактор, связывая общностью идейного плана все советское искусство тех лет. Своеобразие этого периода определяют не только общественные перемены, но и внутренние закономерности развития искусства, изменения в понимании его содержательных задач, поэтической структуры, стимулированные сменой поколений, которую можно было наблюдать почти в каждой республике. Эти процессы сформировали новое качество художественной практики, развитие которой стало возможным после послабления нормативных и догматических установок, стереотипов прошлого. Остро встала потребность в формировании новых образных и тематических основ живописи, более сложной, эстетически самоценной

художественной формы для выражения общественного пафоса тех лет. Всё это выражалось в активной полемике, в противоборстве со старыми представлениями. Более углубленное постижение истории и современности повлекло за собой поиски художественной условности и монументального обобщения, большую, чем прежде, поэтичность образного строя, усиление декоративных качеств живописного полотна, что являло собой принципиально новые черты искусства» [8, с. 144–145].

Заключение

В заключение отметим, что наряду с национально-специфическими чертами в 1960-е годы живопись республик Центральной Азии несла в себе и общесоюзные черты — стремление искусства к современности, монументальности, фольклорности, лапидарности и лаконичности художественного языка.

Закономерно, что всё это получило развитие в концепции самобытности, которая, воспринимая общий пафос эпохи, нашла выражение в аспекте новаторства и традиций.

Список источников

1. Гройс Б. Смутный объект европоцентричного желания // Искусствознание. 2016. № 3. С. 28–39.
2. Чепелев В. Искусство советского Узбекистана. Ленинград: Изд-во Ленингр. обл. союза сов. худ., 1935. 127 с.
3. Журавлева Е.В., Чепелев В.Н. Искусство советской Туркмении. Москва: Изогиз, 1934. 133 с.
4. Колин М. Изобразительное искусство Узбекской республики. М.: Искусство, 1937. 47 с.
5. Веймарн Б.В. Искусство Средней Азии. М., Л.: Искусство, 1940. 190 с.
6. Халаминская М.Н. Искусство молодых: Очерки о художниках республик Сред. Азии и Казахстана. М.: Советский художник, 1967. 164 с.
7. Жадова Л.А. Современная живопись Узбекистана. Ташкент: Гослитиздат УзССР, 1961. 111 с.
8. Ахмедова Н.Р. Вопросы этнокультурных традиций в живописи Средней Азии (1960-е годы) // Central Asian Journal of Art Studies. 2016. Т. 1, № 1. С. 142–152. URL: <https://cajas.kz/journal/article/view/41> (дата обращения: 11.08.2021).
9. Ахмедова Н.Р. Живопись Центральной Азии. Традиции, самобытность, диалог. Ташкент: [б. и.], 2003. 224 с.
10. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Алматы: НИЦ Гылым, 2002. 182 с.
11. Лузанова Е.С. Киргизское искусство наших дней // Искусство наций (1992–2002 гг.) / сост., ред. М. Карлова, Е. Рымшина. М.: Пранат Препресс, 2002. С. 85–91.
12. Бисенова А., Медеуова К. О проблемах региональных исследований в/по Центральной Азии // Антропологический форум. 2016. № 28. С. 35–39.
13. Ахмедова Н.Р. Узбекистанский авангард: опыт типологической интерпретации // Central Asian Journal of Art Studies. 2021. Т. 6, № 2. С. 140–152. <https://doi.org/10.47940/cajas.v6i2.440>.

References

1. Groys, B. (2016) 'The obscure object of Eurocentric desire', *Iskusstvoznaniye = Art History*, (3), pp. 28–39. (In Russ.)
2. Chepelev, V. (1935) *Art of Soviet Uzbekistan*. Leningrad: Leningradskiy oblastnoy soyuz sovetskikh khudozhnikov. (In Russ.)
3. Zhuravleva, E.V. and Chepelev, V.N. (1934) *Art of Soviet Turkmenistan*. Moscow: Izogiz. (In Russ.)
4. Kolin, M. (1937) *Fine Arts of the Uzbek Republic*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Weimarn, B.V. (1940) *Art of Central Asia*. Moscow – Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.)
6. Khalaminskaya, M.N. (1967) *The art of the young: essays on the artists of the Republics of Central Asia and Kazakhstan*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
7. Zhadova, L.A. (1961) *Modern painting of Uzbekistan*. Tashkent: Goslitizdat UzSSR. (In Russ.)
8. Akhmedova, N.R. (2016) 'Issues of ethno-cultural traditions in the painting of Central Asia (1960s)', *Central Asian Journal of Art Studies*, 1(1). Available from: <https://cajas.kz/journal/article/view/41> (accessed: 11.08.2021).
9. Akhmedova, N.R. (2003) *Art of Central Asia in the 20th century: traditions, originality, dialogue*. Tashkent: s.n. (In Russ.)
10. Ergalieva, R.A. (2002) *Ethnocultural traditions in modern art of Kazakhstan*. Almaty: Gylym. (In Russ.)
11. Luzanova, E.S. (2002) 'Kyrgyz art of our days', in Karlova, M. and Rymshina, E. (comps) *Art of Nations (1992–2002)*, pp. 85–91. Moscow: Pranat Prepress. (In Russ.)
12. Bisenova, A. und Medeuova, K. (2016) 'On the problems of regional studies in/across Central Asia', *Anthropological Forum*, (28), pp. 35–39. (In Russ.)
13. Akhmedova, N.R. (2021) 'Uzbekistan avant-garde: experience of typological interpretation', *Central Asian Journal of Art Studies*, 6(2), pp. 140–152. doi: 10.47940/cajas.v6i2.440. (In Russ.)

Информация об авторе

Ахмедова Нигора Рахимовна, доктор искусствоведения, академик Академии художеств Узбекистана, главный научный сотрудник отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства, Институт искусствоведения Академии наук Республики Узбекистан, Ташкент, Республика Узбекистан, nigosya@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7379-0689>

Information about the author

Nigora Rakhimovna Akhmedova, Doctor of Arts, Academician of the Academy of Arts of Uzbekistan, Chief Researcher of Fine and decorative and applied arts department, Institute of art history of the Academy of sciences of the Republic of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan, nigosya@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7379-0689>

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.08.2022; одобрена после рецензирования 29.08.2022; принята к публикации 05.09.2022.

The article was received by the editorial board on 01 August 2022; approved after reviewing on 29 August 2022; accepted for publication on 05 September 2022.