

UDC 069 + 351.852
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.194

Михаил Владимирович Овчинников

Заместитель директора по научной работе Государственного музея искусств Узбекистана (Ташкент, Узбекистан)

ORCID ID: 0000-0002-6058-5771

email: mkhlvchnnk@gmail.com

Статья

Для цитирования: Овчинников, Михаил. «Поступление, экспонирование и концептуализация "живописи новейших направлений" в Государственном музее искусств Узбекистана в 1920-х годах». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, с. 102–119. DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.194.

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Поступила в редакцию: 20.04.2024
Прошла рецензирование: 15.05.2024
Принята к публикации: 16.05.2024

Поступление, экспонирование и концептуализация «живописи новейших направлений» в Государственном музее искусств Узбекистана в 1920-х годах



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Ключевые слова: Государственный музей искусств Узбекистана, авангард, живопись, новейшие направления, экспозиция, Российский государственный архив литературы и искусства, Музейное Бюро Отдела ИЗО Наркомпроса, Музей живописной культуры, Виктор Мидлер, Александр Волков.

Аннотация. Настоящая статья посвящена истории первого поступления в собрание Государственного музея искусств Узбекистана произведений художников авангарда, попыткам создания экспозиции «живописи новейших направлений» в первом здании музея, а также концептуализации этого нового для музея раздела экспозиции его кураторами. Впервые публикуются и анализируются некоторые связанные с этими процессами документы, хранящиеся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) и в Научном архиве Государственного музея искусств Узбекистана (ГМИУ). Документы из РГАЛИ позволяют уточнить обстоятельства передачи Музейным Бюро Отдела ИЗО Наркомпроса 59 произведений в Туркестанский художественный музей в марте–апреле 1921 года и сделать вывод о том, что инициаторы данного процесса намеревались воспроизвести в ташкентском музее модель экспозиции Музея живописной культуры. Из приводимых документов следует, что одним из этих инициаторов являлся художник и искусствовед Виктор Мидлер, бывший в те годы сотрудником Наркомпроса в Ташкенте. Документы из архива ГМИУ проливают свет на дальнейшую судьбу произведений, переданных из Москвы в Ташкент в 1920-х годах. Рассматриваются созданные кураторами музея концепции экспозиции «живописи новейших направлений», которые позволяют проследить эволюцию отношения советской власти в лице ее официальных культурных институций к искусству авангарда. Отдельный интерес представляют архивные свидетельства роли Александра Волкова, ведущего ташкентского художника-модерниста, в формировании экспозиции новой живописи в Художественном музее. Статья вводит в научный оборот документы и данные, позволяющие достоверно воссоздать события, связанные с формированием собрания ГМИУ в первые годы его существования, и проанализировать научную и экспозиционную деятельность музея в области авангардного искусства в 1920-х годах.

UDC 069 + 351.852
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.194

Михаил Владимирович Овчинников

Ўзбекистон мемлекеттік өнер мұражайы директорының ғылыми жұмыс жөніндегі орынбасары
(Ташкент, Ўзбекистан)

ORCID ID: 0000-0002-6058-5771

email: mkhlvchnnk@gmail.com

Мақала

Дәйексөз үшін: Овчинников, Михаил.
«1920-шы жылдардағы Ўзбекистан мемлекеттік өнер мұражайының «ең жаңа бағыттар кескіндемесін» қабылдау, экспозициялау және тұжырымдау». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, 102–119 б.
DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.194.
(Орысша)

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысының жоқ екендігін мәлімдейді.

Редакцияға түсті: 20.04.2024

Рецензиядан өтті: 15.05.2024

Басылымға қабылданды: 16.05.2024

1920-шы жылдардағы Ўзбекистан мемлекеттік өнер мұражайының «ең жаңа бағыттар кескіндемесін» қабылдау, экспозициялау және тұжырымдау

Тірек сөздер: Өзбекстан мемлекеттік өнер мұражайы, авангард, кескіндеме, ең жаңа бағыттар, экспозиция, Ресей мемлекеттік әдебиет және өнер мұрағаты, Халық ағарту комиссариаты Бейнелеу өнері бөлімінің Мұражай бюросы, бейнелеу мәдениеті мұражайы, Виктор Мидлер, Александр Волков.

Аңдатпа. Бұл мақала Өзбекстан мемлекеттік өнер мұражайының коллекциясына алғаш рет авангард суретшілерінің туындыларының ену тарихына, мұражайдың бірінші ғимаратында «ең жаңа бағыттар кескіндемесінің» экспозициясын құру әрекеттеріне, сондай-ақ мұражайдың осы жаңа бөлімінің экспозициясын кураторлармен тұжырымдауына арналған. Ресей мемлекеттік әдебиет және өнер мұрағатында (РМӨМ) және Өзбекстан мемлекеттік өнер мұражайының (ӨМӨМ) Ғылыми мұрағатында сақтаулы тұрған осы үдерістерге қатысты кейбір құжаттар алғаш рет жарияланып, талдануда. РМӨМ құжаттары 1921-ші жылдың наурыз–сәуір айларында Халық ағарту комиссариаты Бейнелеу өнері бөлімінің Мұражай бюросының 59 туындыны Түркістан көркем мұражайына тапсыруының мән-жайын анықтауға және бұл үдерістің бастамашылары Ташкент мұражайында бейнелеу мәдениеті мұражайының көрмесінің үлгісін қайта шығаруды көздеді деген қорытынды жасауға мүмкіндік береді. Келтірілген құжаттардан мұндай бастамашылардың бірі сол жылдары Ташкенттегі Халық ағарту комиссариатының қызметкері болған суретші және өнертанушы Виктор Мидлер екені аңғарылады. ӨМӨМ мұрағатынан алынған құжаттар 1920-шы жылдары Мәскеуден Ташкентке көшірілген шығармалардың одан әрі тағдырына жарық түсіреді. Мұражай кураторлары жасаған «ең жаңа бағыттар кескіндемесін» экспозициясының концепциялары қарастырылды, бұл кеңес үкіметінің оның ресми мәдениет мекемелері ұсынған авангардтық өнерге деген көзқарасының эволюциясын байқауға мүмкіндік береді. Көркем мұражайында жаңа кескіндеме экспозициясының қалыптасуындағы Ташкенттің жетекші модернист-суретшісі Александр Волковтың рөлі туралы мұрағаттық деректер ерекше қызығушылық тудырады. Мақалада ғылыми айналымға ӨМӨМ коллекциясының қалыптасуының алғашқы жылдарындағы оқиғаларды сенімді түрде жаңғыртуға және мұражайдың авангардтық өнер бағытындағы 1920-шы жылдардағы ғылыми және көрмелік қызметіне талдау жасауға мүмкіндік беретін құжаттар мен деректер енгізілген.

UDC 069 + 351.852
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.194

Mikhail Ovchinnikov

Deputy Director for Research, State Museum of Arts of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan)

ORCID ID: 0000-0002-6058-5771

email: mkhlvchnkv@gmail.com

Cite: Ovchinnikov, Mikhail. "Inclusion, Exposition and Conceptualization of the 'Paintings of the Latest Tendencies' at the State Museum of Arts of Uzbekistan in 1920s." *Saryn*, vol. 12, no. 2, 2024, pp. 102–119. DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.194 (In Russian)

The author's final version of the manuscript has no conflict of interests.

Received by editorial: 20.04.2024

Passed the review: 15.05.2024

Accepted to publish: 16.05.2024

Article

Inclusion, Exposition and Conceptualization of the "Paintings of the Latest Tendencies" at the State Museum of Arts of Uzbekistan in 1920s

Keywords: State Museum of Arts of Uzbekistan, avant-garde, painting, paintings of the latest tendencies, display, Russian State Archive of Literature and Art, Museum Bureau of IZO Narkompros, Museum of painterly culture, Viktor Midler, Alexander Volkov.

Abstract. This article focuses on the history of the first inclusion of avant-garde artists' works in the collection of the Uzbekistan State Museum of Arts. It explores the attempts to create an exhibition of "contemporary painting" in the museum's first building and the conceptualization of this new section by its curators. For the first time, certain documents related to these processes are published and analyzed. The documents stored in Russian State Archive of Literature and Art shed light on the circumstances surrounding the transfer of 59 works to the Turkestan Art Museum by the Museum Bureau of the Department of Fine Arts of the People's Commissariat for Education in March–April 1921. They also suggest that the initiators of this process intended to replicate the model of the Museum of Painting Culture in Tashkent. Among the initiators was the artist and art historian Viktor Midler, who was employed by Narkompros in Tashkent during that time. Documents from the archive of Uzbekistan State Museum of Arts reveal the subsequent fate of the works transferred from Moscow to Tashkent in the 1920s. The article examines the exhibition concepts related to "contemporary painting" developed by the museum curators, allowing us to trace the evolution of the Soviet government's attitude toward avant-garde art through its official cultural institutions. Of particular interest are the archival records that highlight the role of Alexander Volkov, a leading modernist artist in Tashkent, in shaping the new painting exhibition at the Art Museum. This article introduces documents and data into scholarly discourse, providing an accurate reconstruction of events related to the formation of the SMAU collection in its early years and analyzing the museum's scholarly and exhibition activities in the field of avant-garde art during the 1920s.

Государственный музей искусств Узбекистана¹ в Ташкенте – первый художественный музей, появившийся на карте Центральной Азии в XX веке. Он был основан приказом Совета народных комиссаров Туркестанского края 19 апреля 1918 года в национализированном дворце великого князя Николая Константиновича (см. рис. 1). Во дворце находились обширные коллекции русского и европейского искусства, собранные великим князем. Как и многие национализированные советской властью дворцы, до революции принадлежавшие российской аристократии, ташкентский дворец Николая Константиновича был дворцом-музеем: находившееся в нем собрание несомненно представляло музейную ценность и, кроме того, было совершенно уникально для Ташкента и Туркестана в целом.



Рис. 1. Художественный музей во дворце великого князя Николая Константиновича в Ташкенте. 1920-е. ГМИУ.

Благодаря тому, что музей возник практически одновременно с советским государством, ему довелось пройти через все этапы его драматической семидесятилетней истории и пережить все стадии его культурной политики.

Национализация имущества членов бывшего императорского дома и установление государственного контроля над культурными ценностями положили начало самому существованию музея, а также предопределили его идентичность как музея, обладающего крупнейшим во всем регионе собранием классической европейской и русской живописи и скульптуры XVI–XIX веков. На первом этапе своего существования музей не предлагал своим посетителям никакой модели осмысления экспонируемого материала кроме «историко-бытовой». Такая форма репрезентации старинного искусства и утвари была характерна

1 Государственный музей искусств Узбекистана в начале 1920-х годов назывался Туркестанский художественный музей, а в середине и второй половине 1920-х годов – Центральный художественный музей. Поскольку в статье описываются события, охватывающие все 1920-е годы, музей далее по тексту для ясности именуется просто Художественным музеем.

для первых послереволюционных лет и являлась способом сохранения национализированных культурных ценностей, находившихся под угрозой расхищения и уничтожения. Однако дальнейшее развитие музея и превращение его в Художественный музей, имеющий республиканское значение, не могли состояться без пополнения его собрания современным материалом в соответствии с актуальными музейными концепциями тех лет.

Одной из таких концепций, повлиявших на формирование Художественного музея в Ташкенте, был проект создания при Отделе изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения Музея живописной культуры или, иными словами, музея современного искусства в Москве, а следом – и в других городах РСФСР. Разговор о необходимости такого музея начался в передовых художественных кругах еще до революции, а свое концептуальное оформление и претворение в жизнь он получил в 1918–1919 годах в результате активной деятельности Отдела ИЗО Наркомпроса. Заведовал отделом художник Давид Штеренберг – человек, близкий народному комиссару просвещения Анатолию Луначарскому. В деятельности отдела принимали участие практически все ведущие деятели «левого», авангардного искусства.

В 1919 году в структуре Отдела ИЗО появилось Музейное бюро, задачей которого было закупать работы в Государственный музейный фонд для последующей их передачи как в центральный Музей живописной культуры в Москве, так и в собрания музеев в других городах страны «ввиду постоянно поступающих из провинции просьб как о расширении для имеющихся на местах музеев, так и об основании новых» (Кандинский 23).

Исследователь авангарда Андрей Сарабьянов приводит впечатляющую статистику деятельности Музейного бюро: в 1918–1920 годах им было закуплено 1926 произведений 415 художников; 1150 произведений были отправлены из Москвы в 32 населенных пункта страны (69). В некоторых городах, таких как Петроград, Нижний Новгород и Кострома, в связи с этим были созданы музеи живописной культуры. В других городах работы, переданные из Музейного бюро, пополняли собрания уже существовавших музеев.

Пополнение музейных собраний произведениями современного искусства, не говоря уже о создании новых музеев, требовало инициативы «на местах». В Отдел ИЗО поступали заявки на выделение произведений от музеев и других региональных учреждений культуры, которые рассматривались Музейной комиссией. Затем в Москву приезжал представитель заявителя и забирал выделенные Музейным бюро работы.

Именно по этой схеме работы художников-авангардистов дополнили собрание ташкентского Художественного музея весной 1921 года. В РГАЛИ сохранились документы, проливающие свет на передачу в музей произведений из Музейного бюро. Прежде всего, это «Акт № 47 передачи художественных произведений из Государственного Художественного Фонда Музейного Бюро Отдела ИЗО Наркомпроса для Туркестанской Республики», содержащий список из 59 произведений. В него вошли 44 работы, написанные маслом, 8 акварелей, 3 темперы, 3 рисунка карандашом и 1 деревянная скульптура. Надо отметить,

что наряду с такими известными именами, как Василий Кандинский, Иван Ключ, Петр Кончаловский, Аристарх Лентулов, Илья Машков, Александр Осмеркин, Любовь Попова, Александр Родченко, Василий Рождественский, Ольга Розанова, Мартирос Сарьян, Георгий Стенберг, Варвара Степанова, Надежда Удальцова, Роберт Фальк, Василий Чекрыгин, Александр Шевченко, Александра Экстер и др., в список были включены работы гораздо менее известных сегодня художников: Николая Крымова, Петра Петровичева, Николая Синезубова, Владислава Стржеминского, Бориса Терновца, Леонарда Туржанского, Германа Федорова и некоторых других.

В Акте указано, что произведения передаются Виктору Мидлеру, заместителю заведующего Отделом по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Туркестанской Республики², который под свою личную ответственность обязан был доставить их к месту назначения. Акт составлен заведующим Музейным бюро и подписан просто словом «Заведующий». Как известно, заведующим в этот период времени был Александр Родченко («Энциклопедия русского авангарда» 377).

Роль Мидлера в этой истории в полной мере еще предстоит установить, но нет сомнений в том, что он не только получал работы по списку из вышеупомянутого акта, но и активно участвовал в его формировании (а возможно, и вообще инициировал весь процесс). Об этом свидетельствует заявление, написанное им в Отдел ИЗО Наркомпроса, с просьбой «приобрести для Музейного фонда Туркестанской Республики недостающие картины следующих авторов» и их перечислением – Штеренберг, Родченко, Малевич, Кузнецов, Попова, Удальцова, Шагал, Якулов, Архипов и Коненков. В конце текста Мидлер делает важное

замечание: «Недостающие картины нарушают целостность организуемого музея» (Заявление зам. Завед. Отделом по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Туркестанской Республики В. М. Мидлера в Отдел ИЗО Наркомпроса) (см. рис. 2).

О том, что Мидлер действительно был отправлен из Ташкента в Москву за работами, свидетельствует также командировочное удостоверение (Удостоверение № 2147/5 от 1 апреля 1921 г.), выданное ему Отделом по делам музеев Наркомпроса 1 апреля 1921 года. Правда, на обороте удостоверения имеется надпись, сделанная рукой Мидлера:

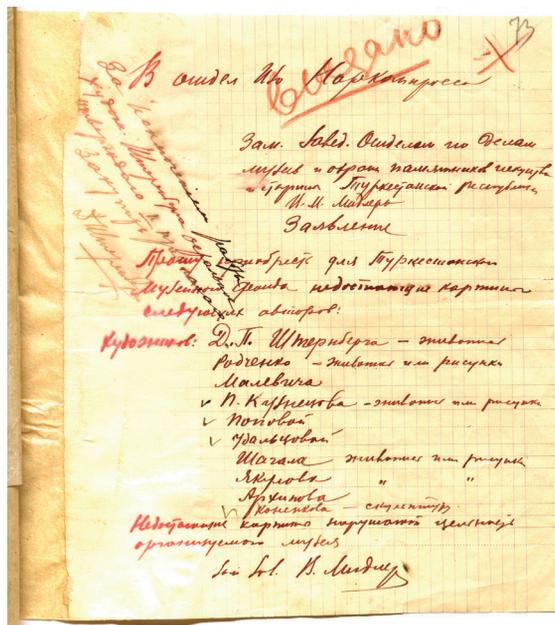


Рис. 2. Заявление В. Мидлера в Отдел ИЗО Наркомпроса о приобретении «недостающих картин» для Туркестанского музея. РГАЛИ.

2 В конце весны – летом 1921 г. Мидлер также стал заместителем председателя новосозданного Туркестанского комитета по охране памятников искусства и старины (Туркомстариса) (Горшенина 66).

«Т. Родченко или т. Кандинскому

Не откажите в любезности разрешить тов. Лопухину забрать отложенные для меня картины для Туркестанского музея. С товарищеским приветом. В. Мидлер».

Любопытным свидетельством того, как оперативно работало Музейное бюро, является машинописное извещение от 17 марта 1921 года, адресованное художникам, чьи работы должны были быть закуплены для ташкентского музея:

«Тов...

Настоящим Музейное Бюро Отдела ИЗО Н.К.П. просит Вас предоставить для приобретения в Ташкентский Музей произведения живописи и рисунки.

Покупка будет произведена в размере 1 произведения живописи или 2 рисунков.

Срок доставки 21-ое Марта.

В случае невозможности доставить к указанному сроку просим об этом срочно сообщить Бюро...» (Извещение от 17 марта 1921 г.) (см. [рис. 3](#)).

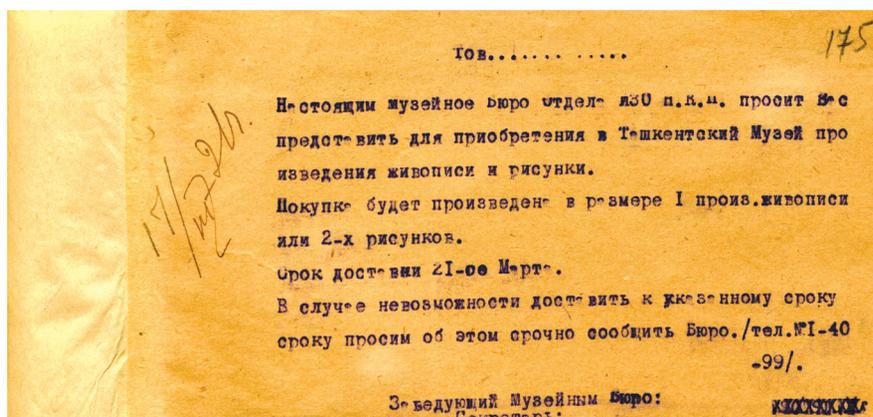


Рис. 3. Извещение Музейного Бюро о приобретении у художников работ для Ташкентского музея. РГАЛИ.

Таким образом, становится понятной общая логика и хронология передачи произведений. Заявление Мидлера о закупке недостающих произведений завизировано Штеренбергом, который заведовал Отделом ИЗО до февраля 1921 года, из чего можно предположить, что написано оно было в начале 1921 года. Извещение от 17 марта, адресованное художникам, свидетельствует о том, что, по крайней мере, часть работ из финального списка закупалась Музейным бюро специально для передачи в ташкентский музей. 22 марта Музейная комиссия утвердила список из 59 работ, которые следовало передать в Ташкент, и на основании ее постановления был составлен Акт № 47, подписанный Родченко. В апреле Мидлер был командирован в Москву для получения отобранных произведений.

Переходя теперь к содержанию списка, важно напомнить, что Отдел ИЗО отправлял произведения современных художников по разным городам для того, чтобы в них воспроизводилась созданная им модель Музея живописной культуры.

Авторы этой модели, то есть художники-авангардисты, участвовавшие в работе Отдела ИЗО, понимали Музей живописной культуры как принципиально новый тип музея – созданный и управляемый не «археологами» (т. е. не музейными специалистами), а современными художниками «для просветления духа и творчества масс», для того чтобы показывать «стихию живописного искусства, его творческого изобретательства в области цвета, архитектоники, композиции и фактуры» (*Тезисы по докладу художника Грищенко «Музей живописной культуры»* 86). На практике это означало, что экспозиция музея должна была демонстрировать достижения новейших школ в искусстве и развитие художественных идей и приемов в работах современных мастеров, а также тех, кого они сами считали своими предшественниками.

Музейное бюро закупало работы художников, опираясь на список, утвержденный Луначарским (Штеренберг 73–74). В этом списке мы находим почти все имена, включенные в акт передачи произведений ташкентскому Художественному музею. Логика формирования списка становится понятна в свете вышеупомянутых задач, которые ставились перед музеями живописной культуры. Список легко делится на блоки, состоящие из работ, инспирированных различными концепциями модернистской живописи: импрессионизм и сезаннизм, примитивизм и футуризм; кубизм и беспредметное искусство. С точки зрения демонстрации развития «творческого изобретательства» в области цвета, формы, объема и прочих значимых элементов живописной культуры переданные 59 произведений могли составить цельную экспозицию. Вероятно, этого и добивался Мидлер, говоря в своем заявлении о «целостности организуемого музея».

Инвентарные книги и другие архивные документы ГМИУ свидетельствуют о том, что произведения, выделенные Музейным бюро, были доставлены в Ташкент и переданы в Художественный музей, который находился в бывшем дворце великого князя. Они должны были составить совершенно новый раздел его экспозиции. В конце 1921 года в музее работала «комиссия по реорганизации Туркестанского художественного музея», в которую, в соответствии с духом времени, помимо музейных работников входили наиболее заметные местные художники: Иван Казаков и Александр Волков. В протоколе № 1 работы комиссии указывается, что она постановила: «...выделение художественных достижений живописи новейших направлений в особую живописную галерею при Музее в одном из флигелей – признать желательным и систематизировать в историческом порядке эволюцию художественных достижений» (Протокол № 1 Заседания комиссии по реорганизации Туркестанского Художественного Музея 6 декабря 1921 года).

Сложно сказать, как отнесся художник-академист Казаков к поступившим из Москвы «художественным достижениям». Зато очевидно, что Волков, самый яркий и увлеченный художник-модернист Ташкента, был самым подходящим человеком для того, чтобы курировать этот новый раздел его экспозиции. По некоторым документам можно сделать вывод, что так и оно и было до поры: в одном из приказов 1925 года Волкову предлагается «составить популярное описание экспонатов новой живописи для посетителей и развесить эту живопись, а также живопись импрессионистов, исполнив все это в течение недели» (Приказ директора Центрального Художественного музея и Художественных мастерских

П. А. Шепса). Надо оговориться, что реорганизация и реэкспозиция музея в те годы были, по сути, постоянными процессами.

Неудивительно, что именно Александр Волков стал первым местным художником-модернистом, чьи работы не только попали в собрание ташкентского Художественного музея, но и вошли в его экспозицию современного искусства наряду с произведениями, присланными из Москвы.

В середине 1920-х годов экспозиция живописи новейших направлений занимала одно из верхних помещений дворца – «комнату наверху» и состояла примерно из 30 работ из числа переданных Музейным бюро, а также одной работы Волкова. В это же время коллекция живописи стала активно пополняться работами местных художников: помимо Волкова закупочная комиссия рассматривала к приобретению работы Александра Николаева (Усто Мумина), чья небольшая персональная выставка открылась в музее 18 мая 1925 года. Показательно, что в записке от лица директора музея, отправленной в газету «Правда Востока» с просьбой разместить объявление об этой выставке, о ней говорится как об «отображающей быт старого Самарканда» (В редакцию газеты «Правда Востока»). В списке работ, вероятно показанных на выставке, фигурирует темпера с авторским названием «Две головы и ветки ивы» – скорее всего, именно эта работа сегодня широко известна как «Весна».

Приобретение работ Волкова, Усто Мумина и Михаила Курзина музеем в те годы вовсе не означало наличия в нем воли к развитию коллекции живописи новейших направлений. Скорее, вышеназванные художники интересовали закупочную комиссию своими «восточными» сюжетами и зарисовками из народной жизни. Наряду с ними музей активно приобретал работы художников-реалистов, писавших древнюю архитектуру, пейзажи и рынки городов Узбекистана.

Следует также сказать, что на протяжении 1920-х годов собрание музея неоднократно пополнялось произведениями из музеев «центра», т. е. Москвы и Ленинграда. Среди них были и работы художников-авангардистов, пополнившие коллекцию «новейших направлений» ташкентского Художественного музея. Так, например, в январе 1928 года из Государственной Третьяковской галереи поступила графика Л. Поповой, О. Розановой и А. Экстер (Список художественных произведений, выдаваемых Ташкентскому музею). Тем не менее передача 59 произведений из Музейного бюро весной 1921 года была первым (судя по сохранившимся документам) и несомненно самым значимым поступлением модернистского искусства в музей за всю его историю.

В 1927 году в музее произошла очередная генеральная перевеска и перестановка экспонатов. Работа была проделана новым ученым хранителем музея профессором Алексеем Мироновым. В своем отчете Миронов писал, что «в основу новой экспозиции был положен принцип выставления картин... в строгой исторической последовательности, в целях выявления исторического развития искусства...» («Центральный Художественный музей в Ташкенте» 115). В исторической экспозиции Миронова модернизм и авангард из «комнаты наверху» удивительным образом превратились в раздел дореволюционного искусства: «Отдельный зал в верхнем этаже отведен для русских художников, характеризующих новейшие течения

в дореволюционной живописи: импрессионизм, плоскостную живопись, кубизм, футуризм, конструктивную и беспредметную живопись». «К сожалению, – продолжает Миронов, – музей до сих пор еще не имеет произведений художников революционной и послереволюционной эпохи, отраженной, главным образом, в работах художников АХРР...» («Центральный Художественный музей в Ташкенте» 118).

Прочитанный доклад Миронова и его первую версию экспозиции музея можно считать точкой невозврата в отношении кураторов Художественного музея и местных чиновников от искусства к представленному в собрании авангарду. Убирать из экспозиции его пока что не собирались, однако его интерпретация изменилась радикально. Из «художественных достижений» современности он превратился в последний извод буржуазного искусства. Современным художникам теперь предстояло не развивать его идеи, а преодолевать их на пути к подлинно революционному искусству, которое все более безальтернативно ассоциировалось с реализмом, поставленным на службу государственной идеологии.

В 1929 году ввиду предстоящего переезда музея в новое здание Мироновым был составлен еще один план экспозиции. Его сохранившаяся рукопись (План экспозиции художественных экспонатов европейского и русского искусства в помещении «Белого дома» (Дом СНК УзССР)) – показательный документ тех лет, в котором в полной мере отразилось ужесточение советской культурной политики в конце 1920-х годов, коснувшееся и понимания задач советских музеев. Музеи превращались в политико-просветительские учреждения, чьим единственным и универсальным методом работы был диалектический материализм, а главной целью – помощь государству в построении социализма. Окончательно принципы музейной политики были сформулированы на Первом всероссийском музейном съезде в 1930 году, однако несомненно, что к этому моменту интеллектуальная почва по всей стране была уже хорошо подготовлена.

Если в своем проекте экспозиции 1927 года Миронов просто отказывает искусству авангарда в будущем, помещая его в «завершенное прошлое» время дореволюционного искусства, то в расширенном комментарии к экспозиции 1929 года он, вооружившись методом диалектического материализма, развернуто объясняет его бессодержательную сущность и противопоставляет ее объективной действительности, изображаемой реалистическим искусством. Появление такой бессодержательности в искусстве становится возможным благодаря вкусам, потребностям и интересам господствующего класса крупной буржуазии: его представители не хотели видеть искусства, отражающего тяжелую жизнь народа, равно как и свою собственную роскошную и бездельную жизнь. Художники, потакая их желаниям, стали создавать чисто декоративные, бессодержательные произведения, опираясь на сменяющие друг друга новые художественные теории.

Соответствующий раздел экспозиции получил название «Распад элементов буржуазной культуры» (см. [рис. 4](#)). Он был совсем небольшим и состоял всего из трех частей: футуризм (Якулов), кубизм (Осмеркин, Куприн, Лентулов) и «беспредметничество» (Кандинский, Экстер, Стенберг, Баранов-Россине). Действительно, в контексте такой нигилистической интерпретации авангарда,

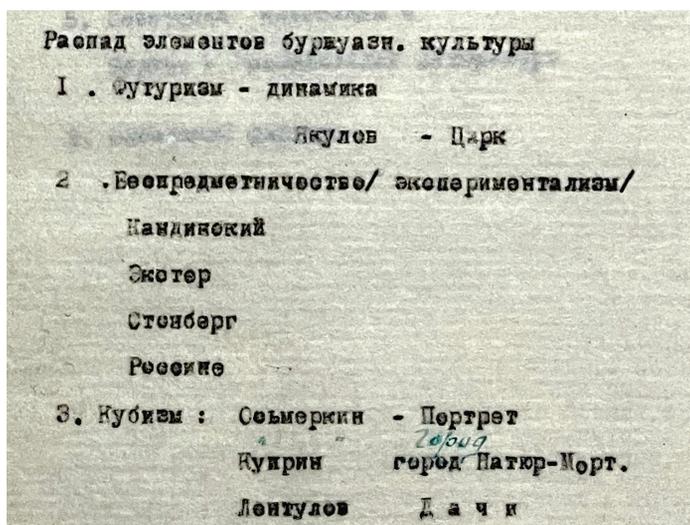


Рис. 4. Список произведений раздела «Распад элементов буржуазной культуры» в экспозиционном плане А. Миронова. 1929. Научный архив ГМИУ.

особенно в отношении его внутреннего содержания, не имело смысла устраивать его развернутый показ. Правда, названия других разделов также не излучали оптимизма: «Идеалы воинствующей буржуазии» (героические сюжеты Древней Греции и Рима), «Сенсуализм промышленной буржуазии» (ню, пейзажи), «Облик класса как такового» (портреты рядовой буржуазии, ее будничные быт, формы накопления ею капитала) и так далее.

Возможно, если бы задуманный Мироновым раздел экспозиции, в котором живопись авангарда иллюстрировала процесс распада буржуазной культуры, действительно был бы создан в новом пространстве музея, он стал бы одним из предшественников известной выставки «Художники РСФСР за 15 лет», в экспозиции которой «формализм» «символизировал то, что следовало преодолеть, и то, что было успешно преодолено в советском искусстве» (Chlenova 51, *перевод автора настоящей статьи*).

Судя по всему, данная версия экспозиции Художественного музея так и не была претворена в жизнь. Его переезд был связан с утратой им статуса самостоятельной музейной организации и вхождением в качестве отдела в формирующуюся в соответствии с установками тех лет структуру САМИИР – Среднеазиатского музея истории и истории революции, в котором этнографические, археологические, художественные и политические коллекции должны были выполнять общие пропагандистские задачи. В 1930 году собрание музея действительно переехало в новое здание (в так называемый «Белый дом», бывшую резиденцию ташкентского губернатора), однако в том же году здание было занято перемещенным из Самарканда республиканским правительством. Коллекции бывшего Художественного музея были законсервированы до середины 1930-х годов, а проект САМИИР оказался мыльным пузырем, порожденным безудержной идеологизацией музейной работы в стране и амбициями некомпетентных чиновников.

Если попытаться дать общую оценку тому, как Художественный музей распорядился полученной из Музейного бюро практически готовой экспозицией авангардного искусства начиная с момента ее поступления в 1921 году и вплоть до закрытия музея в 1930-м, то следует признать, что объем этой экспозиции со временем только сокращался, а ее изначальный смысл демонстрации новейших достижений живописи был в итоге искажен до противоположного. С другой стороны, несомненной заслугой музея является то, что работы были сохранены, а часть из них на протяжении почти всех 1920-х годов была доступна для посетителей, что, несомненно, внесло свой вклад в формирование ташкентской художественной среды.

Публикуемые в настоящей статье сведения, полученные из архивных документов, позволяют уточнить основные обстоятельства, связанные с первой передачей в ташкентский Художественный музей произведений художников авангарда. Впервые публикуются заявление В. Мидлера о приобретении для «организуемого музея» работ авангардистов, а также его командировочное удостоверение и извещение Музейного бюро о закупке работ для «Ташкентского музея». Эти документы, а также список работ художников из акта передачи свидетельствуют о том, что инициаторы этого процесса намеревались снабдить музей в Ташкенте полноценной экспозицией, отвечающей задачам Музея живописной культуры. То, что в создании первых вариантов экспозиции «живописи новейших направлений» в Художественном музее принимал участие Александр Волков, – важное уточнение роли этого выдающегося художника в жизни музея. Наконец, концепции экспозиции авангарда второй половины 1920-х годов, созданные А. Мироновым, красноречиво повествуют о нараставшем отчуждении советской официальной культуры от искусства авангарда, которое в дальнейшем привело к его радикальному отрицанию и преследованиям его представителей.

Список источников

- Акт № 47 передачи художественных произведений из Государственного Художественного Фонда Музейного Бюро Отдела ИЗО Наркомпроса для Туркестанской Республики.* РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 110, 110а.
- В редакцию газеты «Правда Востока».* Научный архив ГМИУ. ЦХМ-33. Л. 64.
- Горшенина, Светлана. «Туркомстарис-Средазкомстарис-Узкомстарис: формирование институций и этноцентрический раздел культурного наследия Средней Азии». *Этнографическое обозрение*, № 1, 2013, с. 52–68.
- Заявление зам. Завед. Отделом по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Туркестанской Республики В. М. Мидлера в Отдел ИЗО Наркомпроса.* РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 73.
- Извещение от 17 марта 1921 г.* РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 175.
- Каңдинский, Василий. *Избранные труды по теории искусства.* В 2-х т. Том 2. Москва, Гилея, 2011, 344 с.
- План экспозиции художественных экспонатов европейского и русского искусства в помещении «Белого дома» (Дом СНК УзССР).* Научный архив ГМИУ. ЦХМ-74. Л. 1–14.
- Приказ директора Центрального Художественного музея и Художественных мастерских П. А. Шепса.* Научный архив ГМИУ. ЦХМ-19. Л. 26.
- Протокол № 1 Заседания комиссии по реорганизации Туркестанского Художественного Музея 6 декабря 1921 года.* Научный архив ГМИУ. ЦХМ-3. Л. 124.
- Сарабьянов, Андрей. *Русский авангард. И не только.* Москва, АСТ, 2023, 304 с.
- Список художественных произведений, выдаваемых Ташкентскому музею.* Научный архив ГМИУ. ЦХМ-50. Л. 20.
- «Тезисы по докладу художника Грищенко “Музей живописной культуры”, принятые Отделом изобразительных искусств Москвы и Петрограда». *Изобразительное искусство*, № 1, 1919, с. 86–87.
- Удостоверение № 2147/5 от 1 апреля 1921 г.* РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 109.
- Центральный Художественный музей в Ташкенте.* Научный архив ГМИУ. ЦХМ-21. Л. 115–120.
- Штеренберг, Давид. «Отчет о деятельности Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса». *Изобразительное искусство*, № 1, 1919, с. 50–81.
- Энциклопедия русского авангарда.* В 3-х т. Том 3. Москва, Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014, 816 с.
- Chlenova, Masha. “Staging Soviet Art: 15 Years of Artists of the Russian Soviet Republic, 1932–33.” *October*, 147, 2014, pp. 38–55.

References

- Akt 47 peredachi khudozhestvennykh proizvedeniy iz Gosudarstvennogo Khudozhestvennogo Fonda Muzeinogo Buro Otdela IZO Narkomprosa dlia Turkestanskoi Respubliki [Act 47 of the Art Works Transfer from the State Art Fund of the Museum Bureau of IZO Narkompros to the Turkestan Republic].* The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), Fund 665, Register 1, Storage unit 8, Letter 110, 110a. (In Russian)
- Chlenova, Masha. "Staging Soviet Art: 15 Years of Artists of the Russian Soviet Republic, 1932–33." *October*, 147, 2014, pp. 38–55.
- Entsiklopediya russkogo avangarda [Encyclopedia of the Russian Avant-garde].* Moscow, Global Expert and Service Team, vol. 3, 2014. (In Russian)
- Gorshenina, Svetlana. "Turkomstaris–Sredazkomstaris–Uzkomstaris: formirovanie institutsiy i etnotsentricheskiiy razdel kulturnogo nasledia Srednei Azii" ["Turkomstaris–Sredazkomstaris–Uzkomstaris: Forming of Institutions and Ethnocentric Division of the Central Asian Cultural Heritage."], *Etnograficheskoye Obozreniye*, no. 1, 2013, pp. 52–68. (In Russian)
- Izveshenie ot 17 marta 1921 goda [Notification from 17 March 1921].* The Russian State Archive of Literature and Art, Fund 665, Register 1, Storage unit 20, Letter 175. (In Russian)
- Kandinsky, Wassily. "Muzei zhivopisnoy kultury." ["The Museum of Pictorial Culture."], *Izbrannyye trudy po teorii iskusstva [Selected Writings on Art Theory]*, edited by Natalya Avtonomova, et al., Moscow, Gileya, 2001, vol. 2, pp. 21–29. (In Russian)
- Plan ekspozitsii khudozhestvennykh eksponatov evropeiskogo i russkogo iskusstva v pomeschenii «Belogo doma» (Dom SNK UzSSR) [Exhibition Plan of European and Russian Art in the "White House" (House of the Council of People's Commissars of the Uzbek SSR)].* State Museum of Arts of Uzbekistan (SMAU), USM–74, Letter 1–14. (In Russian)
- Prikaz direktora Tsentralnogo Khudozhestvennogo Muzeya I Khudozhestvennykh Masterskih P. A. Shepsa [Order of P. A. Sheps, the director of the Central Art Museum and Art Studios].* Archive of the State Museum of Arts of Uzbekistan (SMAU), USM–19, Letter 26. (In Russian)
- Protokol № 1 zasedaniya komissii po reorganizatsii Turkestanskogo Khudozhestvennogo Muzeya 6 dekabria 1921 [Protocol No. 1 of the Meeting of the Commission for the Reorganization of the Turkestan Art Museum on 6 December 1921].* Archive of the State Museum of Arts of Uzbekistan (SMAU), USM–3, Letter 124. (In Russian)
- Sarabiyonov, Andrei. "Geografiya avangarda v provintsii." ["The Geography of the Avant-garde in the Provinces."], *Russkiy avangard. I ne tol'ko [Russian Avant-Garde. And More.]*. Moscow, AST, 2023, pp. 69–84. (In Russian)
- Shterenberg, David. "Otchet o deytalnosti Otdela Izobrazitelnykh Iskusstv Narkomprosa." ["Report on the Art Department of Narkompros."], *Izobrazitelnoe Iskusstvo*, no. 1, 1919, pp. 50–81. (In Russian)
- Spisok khudozhestvennykh proizvedeniy vydavaemykh Tashkentskomy muzey [List of Artworks Transferred to the Tashkent Museum].* Archive of the State Museum of Arts of Uzbekistan (SMAU), USM–50, Letter 20. (In Russian)

“Tezisy po doklady khudozhnika Grischenko ‘Muzei zhivopisnoi kultury’, prinyatyte Otdelom izobrazitelnykh iskusstv Moskvy i Petrograda” [“Thesis on the Artist’s Grischenko Report ‘Museum of Pictorial Culture’ Accepted by the Art Department of Moscow and Petrograd.”], *Izobrazitelnoe Iskusstvo*, no. 1, 1919, pp. 86–87. (In Russian)

Tsentralniy Khudozhestvenniy Muzei v Tashkente [Central Art Museum in Tashkent]. Archive of the State Museum of Arts of Uzbekistan (SMAU), USM–21, Letter 115–120. (In Russian)

Udostoverenie № 2147/5 ot 1 Aprelya 1921 goda [Secondment certificate no. 2147/5 from 1 April 1921]. The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), Fund 665, Register 1, Storage unit 8, Letter 109. (In Russian)

V redaktsiy gazety “Pravda Vostoka” [To the editor of the newspaper “Pravda Vostoka”]. Archive of the State Museum of Arts of Uzbekistan (SMAU), USM–33, Letter 64. (In Russian)

Zayavlenie zamestitelia zaveduyshego Otdelom po delam muzeev i okhrany pamyatnikov iskusstva i stariny Turkestanskoï Respubliki, V. M. Midlera v Otdel IZO Narkomprosa [Formal letter to IZO Narkompros by V. M. Midler, Deputy Director of the Department of Museum Affairs and Preservation of Monuments of Art and Antiquity of the Turkestan Republic]. The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), Fund 665, Register 1, Storage unit 10, Letter 73. (In Russian)