

Алиса П. Богоявленская

Неофициальное искусство России и Польши в 1950–1970-х годах: взаимное влияние и исторические параллели

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 2, 421-426

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
 ТОМ II

Алиса П. Богоявленская

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Неофициальное искусство России и Польши в 1950–1970-х годах: взаимное влияние и исторические параллели

После окончания Второй мировой войны Польша была для СССР основным проводником информации о современном западном искусстве. Польские журналы и выставки стали для художников одним из главных источников сведений о европейском художественном процессе. Чтобы прочитать журналы „Польша”, „Projekt”, „Sztuka”, записывались в очередь в библиотеке.

Множество свидетельств о значимости польской культуры в это время зафиксировано в воспоминаниях современников. Поэт и издатель Константин Кузьминский начинает рассказ о художнике Петре Беленке такими словами: „Петька – член МОСХА – секции скульпторов. Когда-то, когда жил еще в Киеве, его скульптурные работы даже репродуцировались на открытки. Но Петр хорошо знает польский язык – это его и сгубило. Стал он читать польские журналы по искусству и нахватался в них чуждых идей, с которыми жить в России трудно. Переводил он, например, стихи французских поэтов, переводил с польских переводов на русский язык. Странное, конечно, занятие, но ведь как хотелось знать, что происходит в искусстве Запада. Читал он и Джойса и Кафку по-польски, и под влиянием этих книг сформировался” (илл. 1).¹

¹ Кузьминский, Ковалев (1980).

Вот как вспоминает Виктор Кривулин, один из крупнейших деятелей российского литературного и культурологического андеграунда и самиздата, о том времени: „В начале 1960-х, в конце 1950-х мы даже начали учить польский язык, чтобы читать по-польски, потому что на польский переводились, ну, скажем, Кафка, которого здесь не было, Беккет, Камю и т.д... Польша ассоциировалась с поэзией, с поэтическим восприятием жизни. Из поэтов польских это, конечно, в первую очередь Ружевич, Галчинский. Причем знали мы польскую поэзию в то время очень хорошо. Буквально каждая вышедшая в Варшаве книга, если она была интересная, тут же, через два-три месяца становилась известной в Петербурге и Москве”.²

Говоря о „неофициальном” искусстве России и Польши, следует уточнить, что речь идет о разных временных промежутках.

Процесс разделения искусства в СССР на „официальное” и „неофициальное” начался в 1930-е годы, в связи с постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года „О перестройке литературно-художественных организаций”, и завершился к 1960-м годам разгоном всех художественных групп и образованием единого

² Кривулин (2011).



Илл. 1. Петр Беленок, *Вихрь*, 1971, собрание М. Алшибая

Союза художников, поставленного под строгий идеологический контроль. К категории „неофициальных” стали относиться все направления, не отвечающие канонам социалистического реализма: как авангардистские, так и более традиционные, но неприемлемые в „идейно-тематическом” отношении.

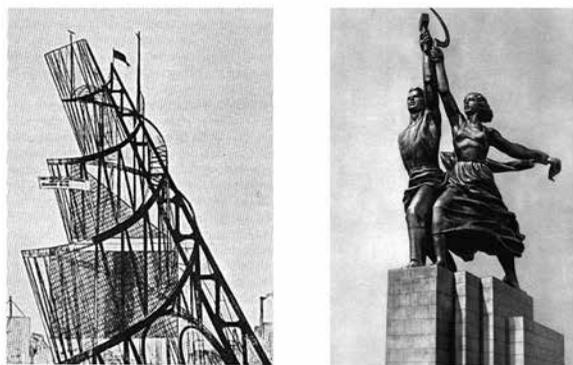
В Польше понятие „неофициальное искусство” применимо к периоду активного идеологического давления с советской стороны, с 1948 года – запрета Первой выставки современного искусства, организованной Краковской группой, по 1955 год, после феноменальной выставки в Арсенале, где художники окончательно отстаивали свое право на свободу творчества. Тогда же, в Варшаве открылась знаменитая частная галерея Мариана Богуша *Krzywe koło*, где выставлялись независимые художники. Формальным знаком завершения „неофициального” периода стала принятая в 1960 году директива Секретариата ЦК Польской Объединённой рабочей партии „О культурной политике в области изобразительного искусства”, в которой определялась возможная доля абстрактного искусства на официальных выставках. С этого времени, несмотря на политические сложности, польское независимое искусство формально перестало быть „андерграундом”, а фактически добилось возможности дальнейшего нормального существования и продолжало развиваться параллельно европейскому, переживая этапы концептуализма, хэппенинга, минимализма.

Время расцвета искусства нонконформистов в СССР приходится на конец 1950-х – 1960-е годы. В исторической параллели, родственной событиям 1948 года в Варшаве, оказывается выставка в московском Манеже 1962 года, разгромленная Хрущевым. Кульминацией этого периода стала *Бульдозерная выставка* 1974 года в Москве, и последовавшая за ней разрешенная выставка в Измайлово, которая положила конец „подпольному” существованию и повлекла за собой ряд знаменитых выставок и образование Горкома графиков со своим выставочным залом. Но в действительности *Бульдозерная* и *Измайловская выставки* ознакомили нас лишь с началом нового этапа существования нонконформизма. В этот период многие художники были вынуждены эмигрировать, среди них – Оскар Рабин, Валентина Кропивницкая и их сын Александр Рабин, Лидия Мастеркова, Валентин Воробьев, Михаил Гробман, Василий Ситников, Александр Арефьев и многие другие. В начале перестройки появились независимые выставочные площадки, первые негосударственные галереи, масштабные аукционы „другого искусства”. Завершающей точкой считается московский аукцион *Sotheby's* 1988 года, на котором получили оценку работы нонконформистов. „После этого мероприятия мне показалось, что западное влияние на российское искусство стало гораздо более значительным. Мне это было уже не так интересно”³ – утверждал крупнейший коллекционер неофициального искусства СССР Нортон Додж.

Рассматривая неофициальное искусство России и Польши, мы видим в их основе одни и те же источники. Первый из них – это связь с традициями русского авангарда, второй – связь с искусством западного модернизма. Существует также важный фактор социалистического реализма, то есть „официального искусства”, от которого нонконформизм „отталкивался”, противопоставляя себя, пародировал его или не принимал в расчет, что тоже было в конечном итоге своеобразным противопоставлением.

1930-е годы – это время наступления новой художественной эпохи в СССР. От модернизма 1920-х годов остается лишь утопический пафос, начинается обращение к „классическим образцам”. Символ этой эпохи – скульптура Веры

³ Горячева (2011).



Илл. 2а, б. Проект башни Третьего Интернационала и скульптура *Рабочий и колхозница*

Мухиной *Рабочий и колхозница*, как и башня Татлина, устремленная в светлое будущее, но „одетая в плоть” и имеющая своим прототипом греческую скульптурную группу *Тираноубийцы* V века до н.э. (илл. 2а, б).

Смерть Малевича в 1935 году в безвестности и нищете стала и символической гибелью авангарда. В начале 30-х годов авангард оказался под полным запретом: „большинство художников полностью отказалось от формальных экспериментов, и лишь очень немногие продолжали трудиться тайно. Некоторые из этих мастеров, например, Роберт Фальк, Владимир Фаворский, Артур Фонвизин, жили в Москве и помогали формироваться новому, послевоенному поколению художников”.⁴ Только в конце 1950-х годов молодые художники в Москве смогли увидеть работы Малевича, Поповой, Татлина в коллекции Костаки, которая заменила собой убранные в запасники экспозиции музеев.

Польша в 30-е годы стала одним из главных преемников русского авангарда, „остановленного на бегу”. Не случайно именно в Варшаве состоялась знаменитая выставка Казимира Малевича 1927 года. Эта преемственность связана с именами Владислава Стжеминского и Катажины Кобро, после переезда из РСФСР в Польшу в 1922 году продолжавших разрабатывать идеи авангарда и конструктивизма вплоть до своей смерти в начале 1950-х годов.

Интересно провести параллель между искусством Владислава Стжеминского (1893–1952) и Евгения Леонидовича Кропивницкого (1893–1979) – художников-„предшественников”, „учителей”, каждый из которых повлиял на развитие

неофициального искусства в своей стране. Занимаясь преподавательской деятельностью, они имели круг учеников, которые в дальнейшем стали представителями „второго авангарда”. То, что оба художника принадлежали к одному поколению и мыслили в одинаковом направлении, видно в сопоставлении их беспредметных работ, где можно найти схожие композиционные и формообразующие принципы.

В польском искусстве послевоенный период изоляции и идеологического давления со стороны СССР прошел не без потерь, но традиция не была прервана, и „имена великих авангардистов мира, среди которых русские занимали немаловажное место”,⁵ не предавались полному забвению.

В середине 1950-х годов с наступлением „оттепели” в СССР польское свободное искусство заявило о себе, по выражению Анджея Дравича, „шероховатым, вспылчивым голосом”.⁶ В легенду превратилась выставка живописи и скульптуры молодых авторов в варшавском Арсенале 1955 года. Выставка *Против войны, против фашизма* кардинально отличалась от предыдущих „соцреалистических” экспозиций. Работы с этой выставки стали знаковыми для своего времени. Некоторые из них сохранились в музейных и коллекционных пространствах и в 2005 году составили ядро экспозиции в музее дворца Круликарня, посвященной 50-летию выставки в Арсенале. Это *Заклейменные* Марека Оберландера, *Акт* Пшемислава Брыкальского, *Матери* Анджея Врублевского, *Зарево* Вальдсмара Цвенарского, *Челюсть* Хилари Кшиштофяка.

Польское беспредметное искусство было одним из главных составляющих творческого импульса, который получило будущее поколение нонконформистов-шестидесятников, познакомившись с работами современных западных мастеров в самом начале „оттепели”. В 1957 году была организована выставка работ современных зарубежных художников в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Польша была представлена работами в стиле модернизма, что стало событием для художественных кругов России, наряду с выставкой Пабло Пикассо 1956 года в Пушкинском музее, выставкой американских абстракционистов 1958

⁵ Дравич (1994: 72).

⁶ Дравич (1994: 72).

⁴ Синельникова (2010: 10).



Илл. 3. Лидия Мастеркова, *Композиция*, 1959, коллекция П. Новицкого



Илл. 5. Мария Ярема, *Выражения IX*, 1955, коллекция Национального музея в Кракове



Илл. 4. Марлен Шпиндлер, *Композиция*, 1964, частное собрание

года в Сокольниках, современной британской и французской живописи в последующие годы. Под впечатлением увиденного некоторые молодые художники переосмыслили свой дальнейший путь в искусстве, и к 1960-м годам сформировалось целое поколение, говорящее на одном языке с мировым искусством. Рассматривая работы Лидии Мастерковой (илл. 3), Марлена Шпиндлера (илл. 4), мы увидим связь не только с русским авангардом, но и с беспредметными композициями Марии Яремы (илл. 5). Работы Йонаша Стерна (илл. 6) близки по духу ассамбляжам Дмитрия Плавинского (илл. 7) и ранним композициям Эдуарда Штейнберга.

Независимое искусство Польши и России имеет общую основу по мировоззренческим истокам. Оба народа пережили в двадцатом веке страшную трагедию, и боль этой трагедии до сих пор звучит в искусстве. Все польское искусство несет в себе переживание этой боли: это и живопись, и музыка, и литература, и особенно театр и кино. Именно театр Ежи Гротовского стал величайшим прорывом польской культуры во второй половине XX века, одной из вершин мирового театра. Не случайно и Тадеуш Кантор, один из основателей Краковской группы, известен как театральный режиссер, создатель Независимого театра и „театра смерти”. В это же время происходит и расцвет Польской школы кинематографа, начало которой положила дебютная картина Анджея Вайды *Поколение* (1954). Возвращаясь от театра и кино к живописи, уместно вспомнить один из значимых эпизодов фильма Анджея Вайды *Все на продажу* (1968), где главный герой приходит на выставку Анджея Врублевского, и картины, пронизанные болью войны, следуют стоп-кадрами одна за другой, символизируя отношение этого поколения к жизни и смерти.

„Официальное” искусство было ненавистно в Польше именно потому, что оно с изрядной долей циничности игнорировало тот опыт и те идеи, которые требовали рефлексии и осмысления в период после окончания войны. „Ком-

пенсаторная функция” соцреализма в Польше не работала, как не работала она для той части российской интеллигенции, которая взяла на себя переживание трагедии, вины и боли. Художники андеграунда говорили, прежде всего, о сущности жизни и смерти, размышляя в трагическом ключе. Работы нонконформистов несут на себе печать непримиримости и борьбы – Оскар Рабин; душевного надрыва – Владимир Яковлев, Владимир Пятницкий; иронии и концептуальных поисков смысла в бессмысленном мире – Илья Кабаков, Виктор Пивоваров; метафизически-меланхолично говорят о вечности с глубокой и спокойной грустью, как работы Дмитрия Краснопевцева, Владимира Вейсберга, Дмитрия Плавинского.

Хотя контакты между художниками двух стран были редки, особое внимание стоит обратить на групповую выставку Шестнадцати московских художников, которая проходила в Сопоте, Щецине и Познани в 1966 году. В ней участвовали Дмитрий Плавинский, Дмитрий Краснопевцев, Владимир Вейсберг, Юрий Соболев, Юло Соостер, Оскар Рабин, Лидия Мастеркова, Владимир Немухин, Илья Кабаков, Анатолий Брусиловский и другие молодые нонконформисты. К этой выставке был издан каталог,⁷ вступительную статью к которому написал Польш Торез, принимавший участие в организации выставки.

Именно в силу своей родственной сущности „неофициальное” искусство СССР вызывало интерес в Польше. Пример тому – знаменитая коллекция Петра Новицкого, создававшаяся с конца 1980-х годов. Раскрыть идеи, заложенные в коллекции, Петру Новицкому удалось в течение многолетней выставочной и издательской деятельности. Серия выставок *За железным занавесом* из коллекции Петра Новицкого и одноименный альбом⁸ представляют собой исследование культурного контекста России и Польши. На фоне соцреалистических работ, задающих контекст „официального” искусства, коллекционер обращается к связи между польским искусством и искусством нонконформистов, политической и метафизической, иллюстрируя эту связь сопоставлением работ Тадеуша Кантора, Хенрика Мусяловича, Таде-



Илл. 6. Йонаш Стерн, *Истощение*, 1978



Илл. 7. Дмитрий Плавинский, *Без названия*, 1970, частное собрание

⁷ Wystawa (1966).

⁸ Nowicki (2010).

уша Шпунара, Рышарда Винярского, Мариана Чапли, Станислава Фиалковского и Владимира Янкилевского, Владимира Немухина, Дмитрия Краснопевцева, Лидии Мастерковой.

Библиография

- Горячева 2011 = Горячева, Ю.: „Диссидент из семьи коллекционеров”, *Новая газета*, 11 III (2011).
- Дравич 1994 = Дравич, А[ндрей]: „Воспоминание о русском авангарде” [в:] *No! – and the Conformists. Faces of Soviet Art of 50s to 90s – Нем! – и конформисты. Образы советского искусства 50-х до 80-х годов – NIE ! – i konformiści. Oblicza sztuki radzieckiej lat 50. do 80.*, Barbara Miecznicka-Wcisły (ред.), каталог выставки, Muzeum im. X. Dunińskiego, Pałac w Królikarni, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1994: 72.
- Кривулин 2011 = Кривулин, В[иктор] Б.: „Польша как *background*”, *Новая Польша*, 10 (2011), <http://www.nowpol.ru/index.php?id=1546>.
- Кузьминский, Ковалев 1980 = Кузьминский, К., Ковалев, Г. (ред.): *Антология новейшей русской поэзии*, Oriental Research Partners, Newtonville, Massachusetts 1980.
- Синельникова 2009 = Синельникова, Н[аталья]: *Нонконформисты*, Фонд Общество поощрения художеств, Москва 2009.
- Nowicki 2010 = Nowicki, Piotr (red.): *Za żelazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i w Polsce 1945–1989 – За железным занавесом. Официальное и независимое искусство в Советском Союзе и Польше 1945–1989 – Behind the iron curtain. Official and Independent Art in the Soviet Union and Poland 1945–1989 – Iza gwozdene zawese. Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljskoj 1945–1989*, каталог выставки, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2010.
- Wystawa 1966 = *Wystawa 16 artystów z Moskwy. XIX Festiwal Sztuk Plastycznych*, каталог выставки, Sopot 1966.

Alisa P. Bogoyavlenskaya

Russian and Polish art between 1950–1970: collective influence and historical parallels

After WWII, Poland was a major contributor of art and culture to the Soviet Union. Polish magazines and exhibitions became one of the main sources of information about European art.

In the mid-1950, during the “thaw years” and after, Polish art finally found its way to the Soviet Union. Nebulous legends of Polish art turned into the real exhibitions, featuring paintings and sculptures by young artists of Warsaw *Arsenal* [in 1955]. In Moscow's Manege at an exhibition in 1958, Poland showcased its modern art, which became huge topic in Russian art circles. At the same time, the unofficial Art of the USSR also aroused interest in Poland. This is evidenced by the emergence of informal private collections of Russian art (the famous collection of Piotr Nowicki). The parallelism of the artistic process of Russia and Poland can be seen by analyzing the work of Stanisław Fijałkowski, Andrzej Wróblewski, Wojciech Fangor, Dmitry Krasnopevtsev, Vladimir Nemukhin, and Leo Nusberg.