

Хроника

**«Искусство 1950–1980-х годов.
СССР — Италия: параллели
и пересечения»
Научная встреча — круглый стол**

Институт истории искусства — Институт
Макса Планка, Флоренция, 28 мая 2018

Татьяна Гнедовская

В монументальном Палаццо Грифони Будини Гаттай, — одном из зданий Института истории искусства — состоялся короткий, но интенсивный научный разговор, участниками которого стали историки искусства, критики, кураторы и сотрудники музеев из России, Италии и США. Организаторами круглого стола выступили Государственный институт искусствознания, флорентийский филиал Института Макса Планка, при участии Музея Анатолия Зверева и Центра изучения искусства России (CSAR) Университета Ка' Фоскари (Венеция).

Поводом к организации данного мероприятия послужило открытие в залах Фонда Франко Дзеффирелли масштабной выставки «Новый полет на Солярис». Впервые в своей истории единственный в России частный музей одного художника, Музей Анатолия Зверева (Музей AZ), показал за границей часть своей коллекции неофициального советского искусства 1950–1990-х годов. «Полет на Солярис» — заключительная выставка в рамках своеобразной трилогии, посвященной Андрею Тарковскому и знакомящей зрителей одновременно с завоеваниями изобразительного искусства и кинематографа времен «оттепели». Так, в рамках флорентийского

проекта демонстрировались не только работы русских художников нонконформистов П. Беленка, А. Зверева, Ф. Инфанте, Д. Краснопецева, Л. Мастерковой, Э. Неизвестного, В. Немухина, Д. Плавинского, Ю. Соостера, О. Целкова, В. Яковлева и В. Янкилевского, но также видеоинсталляции, сделанные на основе экспонируемых картин, фрагменты из фильма «Солярис» и кадры кинохроники. Вполне в духе 1960-х годов, кураторы и дизайнеры выставки решились на смелое стилистическое противопоставление: внутрь богато декорированного барочного зала во дворце Сан Фиренце, где размещается Фонд Дзеффирелли, была встроена металлическая конструкции, по своим очертаниям и пропорциям напоминающая капсулу космического корабля. Только, в отличие от космического корабля, конструкция была проницаемой, подобно хребту гигантской рыбы, на внутренней и внешней стороне «костей» которой размещались картины и экраны. Еще один большой экран помещался в «хвосте» воображаемой ракеты, и на нем разворачивался кинорассказ про «Солярис» и историю его создания. Под расписным потолком барочного зала парил еще один «звездный» экран, настраивающий зрителя на космический и одновременно метафизический лад. Музыка Баха, как мы помним, звучавшая в фильме «Солярис», сопровождала также и «Новый полет» на него.

Установка на комплексный, синтетический подход к экспонированию произведений отечественных мастеров, стремление вписать художественное наследие 1960–1980-х годов в исторический контекст и увидеть его частью мировых процессов — все это не могло не заинтересовать специалистов по истории искусства и не вызвать их на разговор об этом крайне интересном, но до сих пор мало изученном и отрефлексированном отрезке художественной истории. Интересно, что параллельно с выставкой Музея AZ, в другом выставочном зале Флоренции, Палаццо Строцци, проходила большая выставка итальянского послевоенного искусства. Наглядное сопоставление творчества советских и итальянских мастеров, работавших в один и тот же период, но в разном культурном, политическом и историческом контексте, давало дополнительные поводы к научному обсуждению.

Конференцию открывали ее инициаторы и организаторы: директор Института Макса Планка во Флоренции Герхард Вольф, директор Государственного института искусствознания Наталия Сиповская и Генеральный директор Музея AZ Наталия Ополева.

Все они говорили о недостаточной изученности художественного периода 1950–1980-х годов и о проблемах, с которыми сталкивается их исследователь. Проблемы эти в большой мере являются следствием длительного существования железного занавеса, затруднявшего обмен информацией между странами социалистического и капиталистического блоков и обусловившего почти неизбежную политическую ангажированность тех, кто исследовал это искусство «по горячим следам» и продолжает заниматься им сегодня. Относительно небольшая историческая дистанция, отделяющая нас от событий второй половины XX века, также затрудняет трезвый и объективный взгляд на процессы, имевшие место как в СССР, так и в Италии. Все докладчики выразили надежду на то, что проходящие во Флоренции выставки и научный круглый стол станут первым шагом к восполнению такого рода пробелов и помогут выработать более объективный и разносторонний взгляд на художественные проблемы и историю бытования искусства в послевоенные годы.

С первым докладом в рамках сессии, озаглавленной «Художественная культура послевоенных лет в СССР и Италии. Параллели», выступила еще один из организаторов конференции, Федерика Росси (Институт Макса Планка, Флоренция). Ее доклад «1950–1980: о художественной культуре и архитектуре СССР» был посвящен прямым и опосредованным культурным связям между Италией и СССР. В частности, речь шла о том, что для России и, позднее, Советского Союза Италия служила неизменным образцом для подражания, являясь до какой-то степени эталонной, воображаемой страной. Великое итальянское прошлое заставляло советских архитекторов сталинского периода видеть в архитектуре Ренессанса один из главных образцов для подражания. При этом они в куда большей степени готовы были слепо копировать ренессансные образцы, чем их итальянские коллеги, работавшие при Муссолини и занимавшиеся довольно радикальной модернизацией классики. В послевоенные годы, когда бывшие тоталитарные страны, стараясь «откреститься» от прежних грехов, провозгласили ранее гонимый модернизм едва ли не единственным легитимным стилем, Советский Союз оказался в двойственном положении. В сфере архитектуры была взята установка на «борьбу с излишествами», зато в изобразительном искусстве социалистический реализм продолжал в глазах власти оставаться единственно правильным и допустимым художественным направлением.

Флавио Фергонци (Scuola Normale Superiore, Пиза) в докладе «Итальянское послевоенное искусство» рассказал о разнообразных стилистических экспериментах, проводившихся в Италии в послевоенные годы, а также о радикальных изменениях в структуре итальянского художественного рынка. Так, в послевоенные годы резко возросла роль частных галерей, и значительно увеличилось число «рядовых» покупателей небольших картин, что отразилось в том числе на габаритах новых станковых произведений и скульптур. Культ нового быта и тесно связанный с ним небывалый расцвет дизайна также заметно повлияли на специфику послевоенного изобразительного искусства, превратившегося в непрменный компонент новых интерьеров. Замечу от себя, что в Советском Союзе имели место сходные тенденции: росло число коллекционеров, а приезжавшие из-за границы дипломаты и журналисты, живо интересовавшиеся советским неофициальным искусством, подняли спрос на работы «чемоданного формата». Да и счастливые обладатели пусть маленьких, но собственных квартир, пришедших благодаря Хрущеву на смену коммуналкам, нередко мечтали видеть в них не только современную мебель, но и современное искусство.

Вторая сессия круглого стола — «Осмысления символов власти и искусство» — открывалась докладом «Рим. Москва. Осмысление “имперского” опыта» Екатерины Лазаревой (ГИИ). В докладе, в частности, анализировалось творчество одного из ярких представителей соц-арта, художника Бориса Орлова. Лазарева рассматривала цикл его работ, осмысляющих феномен «Империи» и представляющих собой ряд объектов, густо и хаотично оснащенных элементами советской государственной символики и пародийными аналогами наградных знаков. (Ил. 1.) Поскольку извечным образцом Империи является Древний Рим, в «имперской» серии работ Орлова присутствуют образы Цезаря и другие отсылки к международному имперскому контексту.

В отличие от «классических шестидесятников», искавших «правды» в искусстве, поднимавших на щит нравственные ценности и эстетические идеалы, в основе творчества Орлова, типичного представителя следующего поколения художников, лежит отрезвляюще иронический взгляд на вещи. Представители соц-арта, уже в названии которого читается шутливая переключка с американским поп-артом, подвергают сомнению наличие любых идеалов и незыблемых правил, смешивают знаки, символы и тотемы всех



1. Борис Орлов
*Букет в имперском
 стиле.* 1988
 Бронза, эмаль.
 100 × 53 × 23
 Собрание Шалвы
 Бреуса, Москва

возможных держав и культур (делая особый упор на культуре и державе советской) с низовыми, потешными и случайными элементами. В 1970-е годы вместо «внутренней эмиграции» или открытого противостояния с властью В. Орлов, Д. А. Пригов, В. Комар, А. Меломид, А. Косолапов, Г. Брускин, Э. Булатов, И. Кабаков и другие художники-концептуалисты выбрали путь пересмешников, в своих произведениях манипулировавших внешними атрибутами политической системы и таким образом доводящих до комического абсурда ее идеологические установки. Думается, что подобные художественные «игры со святынями» значительно ускорили и без того неумолимо нарастающую коррозию идеологического фундамента СССР во времена Брежнева. Но и искусство благодаря изменению самого модуса отношений художника и власти стало другим не только по формам, но и по внутреннему, глубоко запрятанному послыу.

В свою очередь, Алессандро дель Пуппо (Университет Удины) посвятил свой доклад «Формалисты и марксисты в трудные годы формирования итальянской художественной культуры» взаимодействиям искусства и политики, но уже на итальянской почве. Автор напомнил, что в послевоенные годы связи между Италией и СССР активно развивались в большой степени благодаря тому, что после крушения режима Муссолини симпатии очень многих итальянцев оказались на стороне коммунистов. Члены итальянской компартии курсировали между Италией и СССР, в том числе экспортируя представления о том, каким надлежит быть искусству и кому именно оно должно принадлежать. Отголоски борьбы с формализмом в искусстве, достигшей своего апогея в сталинские годы, но не сходявшей на нет и в годы правления Хрущева и Брежнева, были слышны и в Италии. Даже широко пропагандируемый в СССР художник-коммунист Ренато Гуттузо вынужден был выслушивать от своих товарищей по партии порицания за излишнюю деформацию изображаемых им фигур. Интересно, что и в Италии, и Советском Союзе в послевоенные годы имела место попытка возвращения «к истокам» марксистского учения, апелляция к произведениям Маркса через голову позднейших идеологов и теоретиков, присвоивших право выступать от его имени и его именем клеймить.

Процессам, имевшим место в кинематографе 1950–1980-х годов, был посвящен следующий блок докладов, названный «Кино. Пересечения разных миров». Первой с сообщением «Ребенок в роде».

Влияние открытий итальянского неореализма на советский кинематограф второй половины 50–60-х годов» выступила Наталия Баландина (ГИИ). Докладчика заинтересовало знаковое для 1950–1960-х годов явление, когда в центр внимания режиссеров кино попал «маленький человек». В данном случае это словосочетание можно трактовать буквально, поскольку речь шла о детях, героях кинофильмов итальянского реализма, французской новой волны и советской оттепели. Уже в 1948 году Р. Росселини снимает фильм «Германия. Год нулевой», а В. Де Сика — «Похитителей велосипедов» (ил. 2), в которых главными героями являются дети, и мир (в первую очередь мир большого города) предстает, увиденный их глазами. Далее следует огромный перечень киношедевров, среди которых и «Четыреста ударов» Ф. Трюффо, и картины Т. Абуладзе, Г. Данелии, А. Кончаловского, а замыкает этот список шедевр А. Тарковского «Иваново детство».

В послевоенные годы, характеризовавшиеся пацифистскими настроениями и желанием выстроить жизнь заново, по более гуманному образцу, отнюдь не только кинематографисты уделяли столь много внимания «малым сим». Лозунг заметного числа деятелей искусства, равно как и политиков, можно было бы обобщенно сформулировать, перефразируя известный слоган нацистов, как «сила через слабость». Казалось, что, глядя на мир глазами «слабейших» — детей, стариков, одиноких матерей, инвалидов, — удастся разбудить в людях сочувствие и избежать повторения тех ужасов, которые остались в недалеком прошлом. Именно этот не так уж долго длившийся пафос обновления, гуманизации и всеобщего братания обусловил взаимный интерес и повлек за собой заметное усиление контактов между различными странами, даже в тех случаях, когда эти страны разделял железный занавес.

Исследованию совместной деятельности кинематографистов из разных стран был посвящен доклад Дениса Вирена (ГИИ) «Кино “восточного блока” между Востоком и Западом. На примере нескольких копродукций с участием Италии». Докладчик подробно анализировал фильм «Война», снятый В. Булаичем по сценарию Ч. Дзаваттини (1960). Вирен утверждал, что с точки зрения как стилистической, так и содержательной подобное кино могло появиться в послевоенные годы в любой стране, независимо от ее принадлежности к социалистическому или капиталистическому лагерю. Докладчик также обратил внимание слушателей на то, что в 1950–



2. Похитители велосипедов. 1948
Реж. Витторио де Сика
Кадр из фильма

1970-е годы режиссеры разных стран нередко брали за основу своих фильмов одни и те же сюжеты или литературные произведения. Так, в 1972 году А. Вайда и А. Петрович, действовавший совместно с итальянскими коллегами, независимо друг от друга взялись за экранизацию «Мастера и Маргариты».

Если в предшествующих докладах сопоставлялись, скорее, общие тенденции, имевшие место в СССР и на Западе, то в докладе Константина Дудакова-Кашуро (ГИИ) речь шла о прямых аналогиях и сопоставлении почерка конкретных мастеров. Его доклад «Артефакты Франциско Инфанте: +/- international environmental art?» открывал заключительный блок круглого стола, названный «Художественная культура послевоенных лет, СССР — Италия».

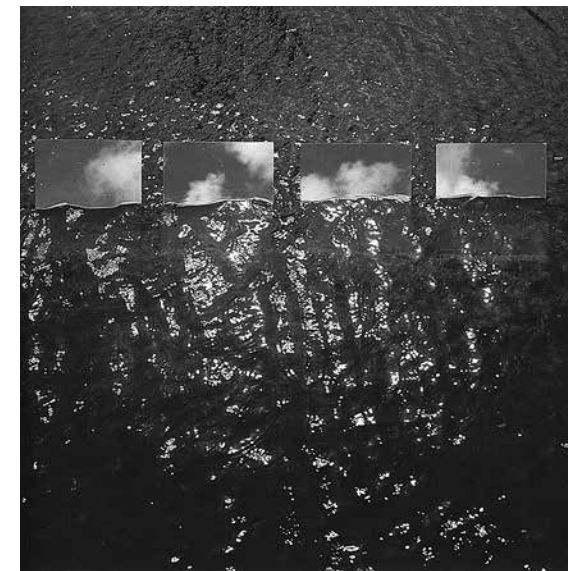
Италия — СССР. Пересечения». Некоторая исключительность и одновременно сложность положения докладчика заключалась в том, что его героем был художник, который во время доклада присутствовал в зале и чьи работы можно было видеть на выставке «Новый полет на Солярис». На конкретных примерах Дудаков-Кашуро демонстрировал, что многие художественные процессы в СССР и на Западе шли параллельно и деятели искусства, имевшие совершенно различный творческий бэкграунд и, как правило, ничего не знавшие друг о друге, иногда совершали почти одновременные и сходные художественные открытия, пользовались близкими техниками и приемами. В своем докладе Дудаков-Кашуро проводил параллели между работами Франциско Инфанте и произведениями Роберта Смитсона, Роберта Лонга, Майкла Хайцера и Уолтера де Мариа. (Ил. 3–4.) При этом докладчик настаивал на важности индивидуального подхода к изучению творчества каждого художника и призывал не выстраивать хронологические иерархии, ставя качественные оценки в зависимость от дат тех или иных «открытий».

Доклад Сильвии Бурины (Университет Ка' Фоскари, Венеция) «Итальянские коллекционеры на Венецианской биеннале диссидентов» был посвящен знаменитой выставке «Новое советское искусство. Неофициальная перспектива», прошедшей в Венеции осенью 1977 года. Бурина обнародовала новые подробности и новые имена, связанные с этой почти детективной историей, когда одновременно с празднованием в СССР 60-летия Октября в дружественной Италии открылась огромная выставка неофициальных советских художников, многие из которых даже не подозревали о том, что их работы экспонировались в Венеции. В частности, слушатели узнали, сколь важный вклад в создание данной экспозиции внесли итальянские

1 Речь идет о статье «From the USSR», опубликованной в журнале *Flash Art* за несколько месяцев до открытия Биеннале диссидентов; здесь впервые на Западе были опубликованы фотографии акций групп «Коллективные действия», «Гнездо» и др. Эти репродукции впоследствии кураторы «Нового советского искусства» позаимствовали для своей выставки у редакции журнала. Статья во *Flash Art* была подписана именем историка искусства, специалиста по XVIII веку, Иларии Беньямини. См.: Bignamini I. From the USSR // *Flash Art*. 1977. No. 76–77. Pp. 9–19. По воспоминаниям Р. и В. Герловиных, именно Nicoletta Mislner, находившаяся тогда в Москве, собирала материалы и готовила эту публикацию, но «не хотела ставить свое имя, так как боялась, что ее больше не пустят в Москву» (см.: Русские художники на Венецианской биеннале. 1895–2013/Авт.-сост. Н. Молок. М.: Stella Art Foundation, 2013. С. 451). — Примеч. ред.



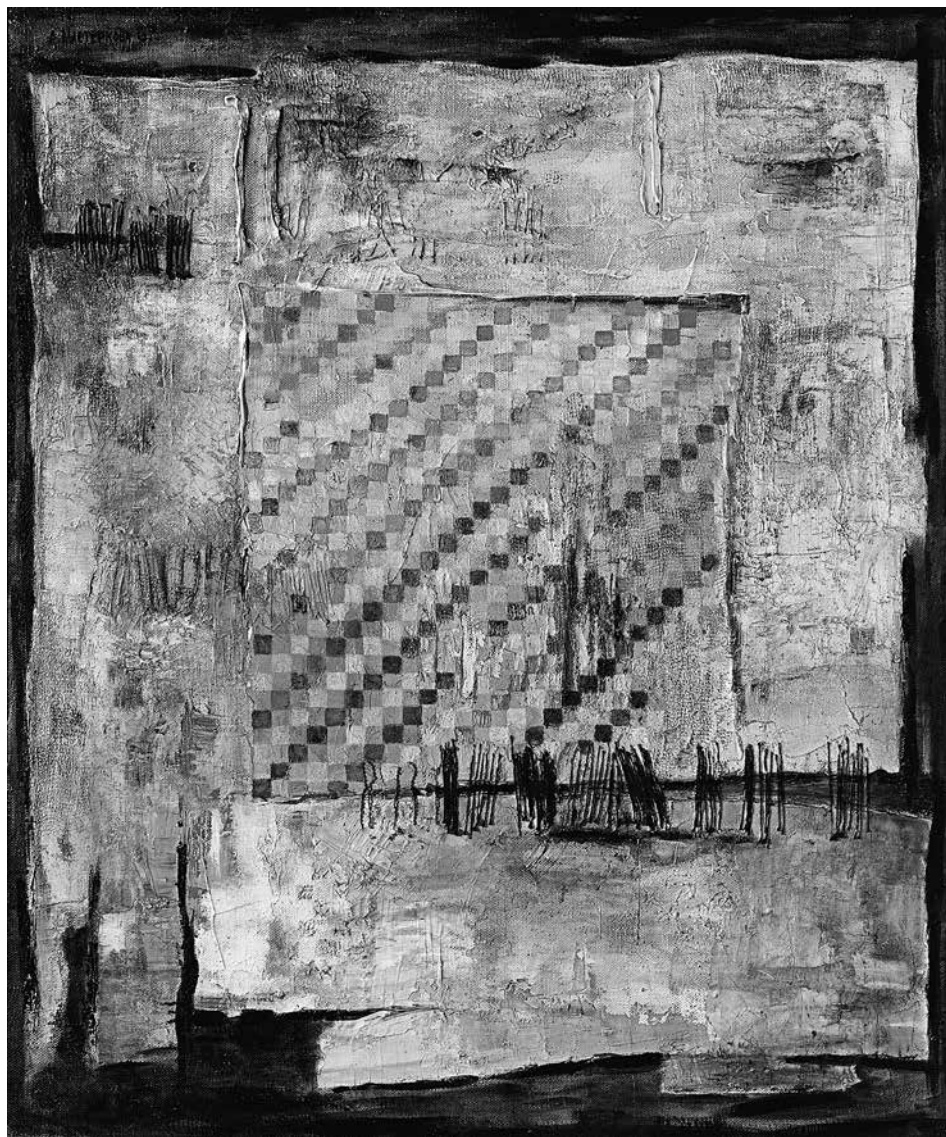
3. Роберт Смитсон.
Восемь частей. Из проекта
Солевые шахты Кайюга.
1969



4. Франциско Инфанте-Арана.
Артефакт из серии Странствия
квадрата. 1977

коллекционеры (среди которых были Альберто Сандретти (ил. 5) и Альберто Морганте), а также что автором одной из первых опубликованных на Западе статей о советском неофициальном искусстве, непосредственно повлиявших на состав венецианской выставки, в самом деле была Nicoletta Mislner¹, которая вместе со своим мужем Джоном Боултом также присутствовала на круглом столе и приняла участие в дискуссии.

Помимо Мислер и Боулта, в дискуссии, последовавшей за выступлениями, приняли участие Д. Барбьери (Университет Ка' Фоскари), Николас Ильин (GСАМ, Нью-Йорк), куратор выставки «Новый полет на Солярис» П. Лобачевская, А. Розенфельд (Амхерст Колледж), Е. Бобринская, Н. Молок, А. Струкова и Т. Гнедовская (ГИИ), Л. Тонини (Неаполитанский университет), А. Уливи (Институт Андрея Тарковского, Флоренция), кинокритик и обозреватель газеты «Коммерсант» А. Плахов и М. Майстровская (МГХПА им. С. Г. Строганова). Помимо



5. Лидия Мастеркова. *Композиция с шитьем*
1967. Холст, масло, нитки, коллаж. 93 x 78
Фонд русского искусства XX века Альберто
Сандретти, Милан

реплик и комментариев, относившихся к конкретным докладам, именам и темам, выступавшие единодушно отметили высокий уровень состоявшегося мероприятия, разнообразие взглядов и подходов, а также выразили надежду, что этот круглый стол будет способствовать дальнейшему диалогу между учеными разных стран, изучающими искусство послевоенного периода. Снова речь шла о том, что необходима выработка новой терминологии и искусствоведческого инструментария для адекватного описания и анализа процессов, имевших место в 1950–1980-е годы, и произведений, созданных в этот период. Отмечалась важность «перекрестного» взгляда специалистов из разных стран и последующего диалога между ними, помогающего в преодолении сложившихся вкусовых стереотипов и идеологических клише. Сходства и различия, выявленные в процессе даже краткого обзорного анализа художественной ситуации в СССР и Италии, позволили нащупать сущностные характеристики эпохи в целом и в то же время более рельефно увидеть и оценить особенности советского и итальянского искусства 1950–1980-х годов.