

УДК 94(47)''19'':7]:930.2(04)

doi 10.17072/2219-3111-2022-2-55-71

Ссылка для цитирования: *Отдельнова В. А.* Советское искусство второй половины XX века как часть мирового художественного процесса: основные методологические подходы и перспективы изучения // Вестник Пермского университета. История. 2022. № 2(57). С. 55–71.

## СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА КАК ЧАСТЬ МИРОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА: ОСНОВНЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ<sup>1</sup>

*В. А. Отдельнова*

Независимый исследователь, Россия, Москва

veritsa@mail.ru

ORCID: 0000-0002-6824-818X

Статья посвящена анализу работ по истории искусства, в которых произведения советских художников рассматриваются в контексте мировых художественных процессов. Исследования, собранные и проанализированные автором, разделены на четыре блока. Блок «Социалистический интернационализм» представляет работы советских искусствоведов, написанные в 1950–1960-х гг., посвященные концепции мирового «прогрессивного искусства». Вторая группа работ – «Советское неофициальное искусство и западная художественная критика» – начинается текстами европейских и американских славистов и советских авторов-эмигрантов 1970–1990 гг. и продолжается работами российских кураторов 2000-х гг. Особенностью собранных здесь источников является общее для их авторов представление об универсальности критериев западной модернистской и постмодернистской теории искусства. В центре их внимания оказываются только те произведения, которые могут быть описаны при помощи этой теории. В контексте новейших художественных течений Европы и Америки неофициальное советское искусство оказывается периферийным явлением. В третьем разделе «Холодная война и глобальная история искусства» представлены тексты и выставочные проекты последних двух десятилетий. В это время, благодаря исследованиям культурной политики холодной войны, а также глобальному повороту, искусствоведы разрабатывают новые подходы к описанию произведений советских художников, а также универсальные категории для анализа глобального искусства XX в. Последняя группа исследований объединена темой «Критическая география» и посвящена теоретическому подходу, сформулированному П. Пиотровским. В рамках критической географии на первый план выходят явления, которые долгое время считались маргинальными, особое внимание уделяется международным контактам художников, а границы художественных центров не совпадают с границами государств. Искусство советских художников становится частью новых географических конгломераций.

*Ключевые слова:* советское искусство, прогрессивное искусство, И. Голомшток, глобальный поворот, холодная война, русский поп-арт, П. Пиотровский, критическая география.

### Введение

История искусства XX в. писалась на фоне холодной войны. Этот исторический и идеологический фон сформировал бинарный подход, в рамках которого утверждалось принципиальное различие художественных процессов, развивавшихся по разные стороны «железного занавеса». В результате появилась подробно описанная история модернистских и постмодернистских течений в искусстве Европы и Америки [Bois и др., 2016] и автономная по отношению к ней история реализма в СССР [Манин, 2007]. Понятие «советское искусство» описывало прежде всего художественные процессы в Москве и Ленинграде. Эти процессы изображались изолированно, вне современного мирового культурного контекста или связывались с национальной традицией, возводимой к московской школе иконописи XV в., школе А. Венецианова, передвижникам и «Бубновому валету» [Bown, 1989; Sarabianov, 1977].

Столь принципиальное разделение мира искусства на два лагеря (восток – запад, социализм – капитализм, реализм – модернизм) привело к упрощению в описании художественных процессов XX в. Многие явления и целые регионы выпали из поля зрения историков искусства, поскольку не соответствовали сконструированной схеме бинарного мира.

Перелом произошел в 2000-е гг., когда идеи глобального поворота и критика европоцентричного восприятия искусства были спроецированы на историю искусства XX столетия [Бельтинг, 2020; Amirsadeghi, 2011]. В это время заметным стал интерес к переосмыслению советского искусства, интеграции его в мировой художественный процесс. Одновременно усложнилось представление об искусстве XX в. в целом: появились работы о явлениях, долгое время считавшихся маргинальными. Последовательно новый взгляд обосновывается историками послевоенной архитектуры, опирающимися на понятия международного модернизма [Новиков, Белоголовский, 2010] или глобального социализма [Stanek, 2020].

В центре внимания данной статьи – исследования, посвященные советскому изобразительному искусству, по поводу которого ведется полемика о том, каким образом советское художественное наследие может быть вписано в общую историю XX в. Имена художников, научные подходы, словарь критических понятий – все остается предметом дискуссии. Задача данной статьи – проанализировать существующие исследования, а также наметить перспективы для дальнейшей работы.

**Социалистический интернационализм<sup>2</sup>: 1950–1960-е гг.** Советское искусство не мыслило себя изолировано. Для довоенного периода был характерен интенсивный обмен выставками и идеями между СССР и странами Европы [Дэвид-Фокс, 2015]. После Второй мировой войны вектор художественной политики изменился: учрежденная в 1947 г. Академия художеств СССР занялась конструированием национальной художественной традиции. В эти годы международные амбиции Советского Союза выразились в его экспансивной политике и насаждении соцреализма в Восточной Европе [Baudin, 1997]. В эпоху «оттепели» в официальной повестке СССР сосуществовало два направления. В рамках одного, поддерживаемого Академией художеств и подогреваемого холодной войной, единственным возможным творческим методом в социалистическом государстве считался соцреализм, а советское искусство выступало его законодателем и образцом. Другое направление было связано с воспоминаниями о международном обмене 1920–1930-х гг. и поддерживалось интернациональным поворотом в политике СССР, выразившемся в череде международных выставок, прошедших в Москве с 1956 по 1962 гг. [Герчук, 2016, с. 94–96]

Черты обоих направлений проявились в гибридном проекте, который С. Рейд определила как «международный социализм под советским руководством» [Reid, 2018, с. 270]<sup>3</sup>. В художественной жизни манифестом этого проекта стала выставка «Искусство стран социализма», которая прошла в Москве в 1958 г. и объединила произведения художников из Албании, Венгрии, Польши, ГДР, Румынии, Чехословакии, Китая, Северной Кореи, Вьетнама и Монголии «под сенью Кремля, чтобы подчеркнуть статус Москвы как подлинного лидера объединенного социалистического лагеря в его борьбе за сохранение “эстетических ценностей гуманизма”» [Reid, 2000, р. 105]. На открытии выставки председатель Союза художников СССР С. Герасимов объявил, что это первая выставка, организованная не по территориальному и не по хронологическому принципу, но по принципу общих для всех участников «прогрессивной идеи, идеи социализма» и объявил, что пришло время «определить искусство соцреализма в международном масштабе» [Там же, р. 106].

На рубеже 1950–1960-х гг. в советской художественной критике стали популярны концепты «прогрессивного» и «гуманистического» искусства. Его признаками считались социалистическая или антивоенная тематика и реалистическая форма. Советское искусство, как и искусство Восточной Европы, трактовалось как прогрессивное и гуманистическое по умолчанию. В это же время стали выходить работы, посвященные «прогрессивным художникам» Западной Европы и Америки [Прокофьев, 1961; Турова, 1960; Херсонская, 1956] – интернациональный контекст, в котором мыслило себя советское искусство, значительно расширился. Одновременно стала складываться советская редакция истории искусства XX в., которая опиралась на марксистские идеи и потому напрямую связывала развитие искусства с политическим контекстом и идеей прогресса [Прокофьев, 1960].

В середине 1960-х гг. окончательно сформировался и застыл список имен «прогрессивных художников», а описание этого явления приобрело законченные формы и превратилось в развернутую, хоть и не всегда логичную систему. Примером обобщающей и систематизирующей работы является монография «Современное прогрессивное искусство в странах капитализма» И. Голомштока и И. Каретниковой [Голомшток, Каретникова, 1965]. В книге подчеркнута принципиальное значение общественных и политических событий – демократических революций, уничтожения колоний и борьбы с фашизмом. Именно эти события, по словам авторов, определили общемировой, не национальный характер искусства и радикально изменили географию художественного мира, выдвинув на место старых центров – Рима и Парижа – «новые очаги художественной культуры. Самый мощный из них – Латинская Америка, и поток влияний начинает менять свое направление» [Голомшток, Каретникова, 1965, с. 10]. Перестраивая карту художественного мира, авторы упоминают об искусстве Мексики, Бразилии, Аргентины, Перу, Японии, США, Великобритании, Франции, Италии, Германии, Швейцарии, Греции. В каждой из этих стран они находят художников, работающих в реалистической манере и откликающихся на социальные проблемы, такие как труд рабочих или угроза атомной войны.

У истории «прогрессивного искусства» имеется также своя хронология. В межвоенный период художники заявляют о «неприятности буржуазной действительности», затем выступают как борцы с фашизмом, а после войны ведут «поиски положительного идеала в социальной действительности» [Голомшток, Каретникова, 1965]. Впрочем, подчас бывает трудно не заметить явные нестыковки между произведениями искусства и описаниями, которые их сопровождают. Например, о французском модернисте Ф. Леже говорится, что ему удалось «показать могучую силу трудовых рук человека, подчиняющих себе мертвый мир неорганических форм» [Голомшток, Каретникова, 1965, с. 46]. Неубедительным кажется и определение художника-борца применительно к Р. Кенту или А. Рефержье. Желание авторов включить в историю искусства всех художников-коммунистов и описать их искусство при помощи идеологических клише советской пропаганды выдает политическую ангажированность их текста и обесценивает смелую попытку выстроить новую общую картину истории искусства XX в.

Высокий статус модернистов П. Пикассо, Ф. Леже, Д. Риверы и Х. Сикейроса в советском искусствознании, вероятно, был связан не только с фактом их членства в коммунистической партии. Не менее важным был опыт сотрудничества этих художников с СССР Союзом в 1920–1930-е гг. В этом смысле культурная повестка оттепели оказалась тесно связана с довоенной.

В книгах и статьях, написанных в 1970-е и 1980-е гг., используются схожие логические построения, неизменным остается список имен художников и их произведений [Борьба..., 1975; Калитина, 1976; Малахов, 1980]. Таким образом, концепция международного реализма постепенно отодвигается в прошлое, становится чертой определенного времени – рубежа 1950–1960-х гг. С середины 1960-х гг. чаще появляются книги, в которых разработка марксистского концепта «прогрессивного искусства» вытесняется полемикой с модернизмом [Модернизм. Анализ..., 1969]. Такая смена риторики, с одной стороны, свидетельствует об усилении холодной войны, с другой – подобные критические издания служили основным источником информации о модернизме в СССР. Можно предположить, что их появление способствовало росту популярности модернизма и угасанию интереса к международному реализму среди советских художников и критиков.

### **Советское неофициальное искусство и западная художественная критика: 1970–2000-е гг.**

В то время, когда советская официальная критика говорила о концепции мирового реализма, внутри неофициальной культуры формировалась иная точка зрения. И. Кабаков вспоминает о стремлении художников его круга «установить контакт, находясь в изоляции, в подполье, с сильными, живыми и значительными уровнями, существующими за пределами того облегающего, давящего, безысходного мира, присутствие и дыхание которого ежеминутно чувствует каждый художник, живущий в подполье. <...> по случайным обрывкам бумаги или слов, занесенных бог знает как и когда в него, понять Историю и Бытие, существующие до, вокруг и за пределами котлована» [Кабаков, 2008, с. 62]. Говоря об обрывках бумаги и слов, Кабаков, очевидно, подразумевает информацию о новейших течениях в западном искусстве, недоступную советскому читателю. Похожая тема – поиск своего места внутри истории современного

искусства – читается между строк в еще одном важном источнике – недавно опубликованной «Переписке художников с журналом “А–Я”» [Переписка..., 2019].

Если годы оттепели были временем знакомства с мировым искусством посредством международных выставок, формировавшихся в результате сотрудничества Министерства культуры СССР с западными министерствами и музеями, то 1970-е гг. отмечены желанием советских художников взаимодействовать с международной художественной сценой напрямую. Такое взаимодействие стало возможным благодаря эмиграции многих советских художников, а также заинтересованности западных коллекционеров и критиков.

Впрочем, первые публикации советского искусства за границей часто служили не интеграции художников, а, напротив, экзотизации и коммерциализации их искусства. Сегодня эти публикации читаются как памятник эпохи холодной войны. Их авторы подчеркивают не художественное, а политическое значение советского искусства и говорят о нравственных качествах советских художников. Так построены тексты в каталогах к выставкам коллекции А. Глезера<sup>1</sup>, прошедшим во второй половине 1970-х гг. в Париже, Лондоне и Нью-Йорке [Penrose, 1977, с. xiv; Golomshok, 1977, с. 34]. Эти показы советского неофициального искусства не имели концепции и строились вокруг фигуры коллекционера. Схожим образом была устроена выставка собрания американца Н. Доджа, прошедшая в 1979 г. в Мэриленде. Экспозиция имела сборный состав, однако в каталоге была сделана одна из первых известных попыток систематизировать советское неофициальное искусство. В отдельных статьях было рассмотрено искусство Ленинграда и Эстонии, выделены такие направления, как сюрреализм, беспредметное искусство, концептуализм и поп-арт. Несмотря на то что большинство статей апеллировало к «русской традиции», чертами которой назывались логоцентризм, изолированность от остального мира и подчиненность государству, в некоторых текстах присутствовало допущение, что неофициальное искусство могло быть рассмотрено как часть мирового модернистского процесса. Так, Н. Додж и Э. Хилтон осторожно замечают: «Кажется, что некоторые советские художники действительно смогли развить способы выражения и коммуникации параллельные тем, что используются современными концептуальными художниками в Соединенных Штатах и Европе» [Dodge, Hilton, 1977, с. 13]. В качестве примера они сравнивают работы Э. Белютина, манеру которого определяют «между экспрессионизмом и абстрактным экспрессионизмом», с произведениями В. де Кунинга. Подобные единичные сравнения, построенные на основании внешнего подобия, выглядят случайными и неаргументированными. Впрочем, как признаются Додж и Хилтон, ими руководило прежде всего желание «помочь художникам-эмигрантам найти свое место на американской арт-сцене» [Dodge, Hilton, 1977, с. 7].

В 1979 г. в Париже начал издаваться журнал «А–Я», который до середины 1980-х гг. был главным источником информации о советском неофициальном искусстве в мире. Сегодня журнал определяется как «лучший сводный источник по истории отечественного концептуализма», в котором к тому же «образ культуры видится в качестве некоего глобалистского и принципиально интердисциплинарного целого» [Ельшевская, 2004, с. IV]. Журнал изначально задумывался как средство для построения прямого диалога советских художников с западным миром. Он также стал платформой для теоретических построений. Как отмечает Г. Ельшевская, «в статье Гройса “Романтический концептуализм” набор художественных жестов впервые позиционируется в качестве целостного явления, соотносимого с интернациональным контекстом. И далее постоянными героями журнала становятся Илья Кабаков, Иван Чуйков, Эрик Булатов, Олег Васильев, Борис Орлов, Римма и Валерий Герловины, Эдуард Гороховский, Франциско Инфантэ, Леонид Соков, Вагрич Бахчанян, группа Коллективные действия, а также Комар с Меламидом и “Мухоморы”, репрезентирующие как бы следующий этап общемирового движения» [Ельшевская, 2004, с. IV].

Качественный поворот в описании советского неофициального искусства демонстрируют выставки и тексты М. Тупицыной, относящиеся к 1980–1990-м гг.<sup>4</sup> Тупицына принципиально отделяет искусство 1960-х от концептуализма, соцарта и течений 1980-х гг. Первое она описывает как политический феномен – «диссидентский модернизм» – и указывает на его маргинальный характер: с одной стороны, художники вдохновлялись западным модернизмом, с другой – они заимствовали лишь внешнюю форму, не понимая контекста возникновения модернистского искусства [Тупицына, 1997, с. 14]. Советское неофициальное искусство 1970–1980-х гг. она назы-

вадет критическим и постмодернистским, для интерпретации работ И. Кабакова, В. Комара и А. Меламида, группы «Коллективные действия» она использует язык философии структуралистов и постструктуралистов Р. Барта, Л. Альтюссера, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяра, Ж. Делеза.

Тупицына поместила советское искусство в рамки современного западного искусствоведческого критического дискурса, но не художественного процесса. Ее подход, во многом созвучный современному ей марксистскому искусствоведению, рассматривал искусство как социальное и политическое явление, поэтому произведения советских авторов, даже будучи включенными в мировой критический дискурс, остались изолированными. В работах Тупицыной ярко выражена позиция западного критика, оценивающего советское искусство мерками американского канона. Эта позиция определяет и хронологические построения в ее работах: ключевыми событиями называются американская выставка в Сокольниках и бульдозерная выставка. Последняя, по мнению Тупицыной, стала поворотным событием, поскольку вызвала международный протест и тем самым способствовала выходу искусства из затвора.

В 2000-е гг. идея интеграции советского искусства в мировой художественный контекст стала важной частью публичной повестки российской критики. Куратор А. Ерофеев, бывший в то время заведующим отделом Новейших течений Третьяковской галереи, провел в музее выставки «Русский поп-арт» (2005) и «Русский леттризм» (2009). Ерофеева интересовали прямые параллели между западным и советским искусством. А возникшие при этом исторические противоречия и нестыковки он сглаживал при помощи эпитета «русский». В одном из своих текстов куратор рассуждает о существовании «общекультурного европейского императива, который откуда-то сверху диктовал художнику в данное конкретное время сменить оптику, ракурс и проблематику мировосприятия и, соответственно, стиль и тип произведения. Русские художники профессиональным чутьем улавливали флюиды этого культурного знания, которые доходили к ним поверх «железного занавеса» цензуры и запретов» [Ерофеев, 2012]. Кроме того, он озвучивает идею параллельных циклов в развитии искусства разных стран. Так, например, в Америке в 1960-е гг. случился кризис абстрактного экспрессионизма, а в СССР в это же время – подпольного «метафизического» искусства нонконформизма. В результате в обеих странах возникло движение поп-арт. В Нью-Йорке его представителями были Э. Уорхол, Р. Лихтенштейн, Т. Вессельман, а в Москве – М. Рогинский, М. Чернышов и Б. Турецкий [Ерофеев, 2005].

В проектах Ерофеева 2000-х гг. замысел оказывается важнее аргументации, историческая точность приносится в жертву желанию перестроить историю искусства, найти новый неожиданный ракурс. В результате рядовые события обретают революционную значимость, эксперименты художников – преувеличенный масштаб. Так, по его словам, эффект от VI Фестиваля молодежи и студентов «был достоин описанного в Деяниях Апостолов преображения Савла – мгновенная немота и слепота, затем полная “перезагрузка” всех чувств и убеждений. Целый ряд авторов, прошедших курс идеологического обучения в духе “соцреализма”, в одночасье, на глазах, превратились в адептов нового авангарда. <...> Они как бы уже и не жили в СССР, для них принуждения советской культуры закончились» [Ерофеев, 2012].

Концепция, построенная на чрезмерных обобщениях, вызвала возражения. Художник и критик В. Сальников назвал русский поп-арт иллюзией, которая поддерживается «с помощью единичных вещей отдельных художников-нонконформистов, нестройно датированных то 60-ми, то 80-ми, то 90-ми годами» [Сальников, 2005]. Сальников говорит о необходимости различать устойчивую тенденцию и случайные черты сходства: «нечто поп-артистское можно найти в мастерской почти любого художника 60–80-х гг., независимо от генеральной линии его творчества и степени его официальности, впрочем, как и нечто абстракционистское или сюрреалистическое, что ни в одном случае не привело к формированию устойчивых художественных движений, вообще движений, аналогичных западным» [Сальников, 2005].

Идея проецирования истории западного современного искусства на советскую художественную сцену связывается Сальниковым с неотрефлексированной риторикой холодной войны. По его мнению, американский contemporary art является такой же искусственной конструкцией, как и соцреализм, а использование понятия «поп-арт» упрощает и обесценивает творчество советских художников, которое должны быть концептуализировано, а не загнано под ярлык.

**Холодная война и глобальная история искусства: 2000–2010-е.** Холодная война, ее риторика и влияние на искусство занимали исследователей начиная с 1970-х гг. В 2000–

2010-е гг. этот интерес вылился в целое направление научного знания [Saunders, 2000; Richmond, 2003; Gardner и др., 2012; Mikkonen и др., 2009; Johnson, 2010]. В этих исследованиях критиковалась модель биполярного мира с центрами-антагонистами в Москве и Нью-Йорке, а также идея непроницаемости «железного занавеса». Тенденция использовать западную модель развития искусства как универсальную и применять ее для оценки художественных явлений во всем мире была интерпретирована как проявление культурной гегемонии США – страны-победительницы в холодной войне. Характерная для названных исследований критика биполярности, четко определенных позиций центра и периферии, победителей и проигравших во многом созвучна активно развивающимся в это же время идеям постколониальной теории.

Альтернативой западной универсалистской модели в 2000-е гг. становится поиск общих черт у советского и западного искусства. Среди всех направлений советского искусства чаще всего в мировой контекст включаются работы московских концептуалистов: они появляются как на международных выставках, так и в научных исследованиях [Conceptual Art, 2002; Hopkins, 2016; Postmodernism..., 2003]. В 2011 г. В. Хиллингс в статье с характерным названием «Где граница между нами?» писала: «По обе стороны железного занавеса в 1960–1970-е гг. <художники> говорили на разных литературных и художественных языках <...> и все же многое из того, что они создавали, выглядело одинаково и имело общие фундаментальные черты и стремления». Среди этих черт она, в частности, назвала критику модернизма и его утопических проектов, проявившихся в гринбергианской модели на западе и доктрине соцреализма в СССР [Hillings, 2002, p. 260—261].

Примеры описания неконцептуального советского искусства как части мирового редки. Одним из таких исключений является книга Б. Прендвила, в которой живопись А. Лактионова, А. Пластова и Г. Коржева изображена как локальный вариант искусства европейского реализма XX в. [Prenaville, 2000].

В 2007 г. в Петербурге вышла книга искусствоведа Е. Андреевой «Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI века» [Андреева, 2007]. Ключевой в монографии стала категория современности, а предметом исследования – различные способы репрезентации современности, предлагавшиеся художниками из США, Европы и Советского Союза. Книга устроена по принципу многоголосого рассказа: в ней приведено множество дополняющих друг друга историй, из которых складывается сложная картина искусства XX в. Андреевой удается выявить неожиданные внестилевые точки соприкосновения советских и европейских авторов: опыт Второй мировой войны (Дьюбюффе – Бэкон – Арефьев), интерес к повседневному и «планетарное ощущение обновившейся современной жизни» (Ольденбург – Рухин – Рогинский) или использование авангарда как источника для «моделирования современности» (Оп-арт – группа «Движение»). В этой книге находится место и фигуративному искусству, которое в 1960-е гг. стремится показать гиперболизированную, гиперматериальную реальность, поражающую «неестественностью фактуры» (Коржев – Перлштейн), а в 1980-е гг. в формах неоэкспрессионизма занимается апроприацией истории (Люперц – Кифер – ленинградская группа «Новые художники»). Наконец, советские авторы появляются и в разделе о протестном и политическом искусстве: «бульдозерная выставка» 1974 г. описана как «борьба художников за право на профессию» [Андреева, 2007, с. 204].

Книга Андреевой стала первой версией истории искусства XX в., в которой различные явления советского искусства не были маргинализированы или, напротив, адаптированы к западноевропейскому канону, но выступили как самоценные феномены, во многом определившие облик мирового искусства.

Другой важной работой стала монография Е. Бобринской «Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции», изданная через пять лет после «Постмодернизма» Андреевой. В книге анализируются только советские произведения, однако автор ставит задачу вписать неофициальное искусство «в общую картину <...> мировой культуры прошлого века», а также «уловить и описать проблематику неофициального искусства, не укладывающуюся в границы известных направлений <экспрессионизм, поп-арт и др.>, существующую поверх этих границ» [Бобринская, 2013, с. 11].

Во вступлении к книге Бобринская полемизирует с авторами, которые пытаются «не только описать скрытую художественную жизнь Москвы и Ленинграда, но и постараться впи-

сать ее в те или иные интерпретационные модели, созданные для западного искусства. Иными словами — сконструировать мифологию существования в советском обществе нормального, западного менталитета, традиции и проч.» [Бобринская, 2013, с. 16]. Отказавшись следовать традиционной модели истории искусства, построенной на череде художественных направлений, Бобринская рассматривает произведения неофициальных художников на фоне философских и мировоззренческих проблем XX в.

Модернистская «мифология отверженности» используется как рамка для интерпретации искусства А. Арефьева, О. Рабина, Д. Краснопевцева, В. Ситникова, В. Пятницкого. Идеи структуралистов и постструктуралистов оборачиваются в творчестве неофициальных художников интересом к тексту, критике языка как средства власти, включением в произведения надписей (В. Комар и А. Меламид, И. Кабаков, И. Чуйков, Л. Соков). Постмодернистская «Теория пародии» Л. Хатчеона, сюрреалистический принцип создания «ошеломительного образа» и идея «смерти автора» Р. Барта становятся ключами для объяснения искусства соц-арта.

Чаще всего Бобринская избегает прямых сопоставлений советского и западного искусства либо сопоставляет работы советских художников с довоенным искусством Европы (Рабин — экспрессионизм, Мунк; Краснопевцев — Магритт; Орлов — Пикассо). Исключением является творчество Г. Брускина, чей метод описан как постмодернистская игра с памятью и соотнесен с методом немецких художников А. Кифера, М. Паладино, С. Киа, Г. Базелица.

В своих книгах Андреева и Бобринская по-разному решают проблему интеграции советского искусства в мировую историю XX в., однако двух авторов объединяет подчеркнутый разрыв с риторикой холодной войны. Она игнорируется как идеологическая линза, исказившая картину художественных связей XX столетия.

Принципиально иную концепцию выдвинул американский искусствовед Д. Кёрли [Curley, 2018]. В своей книге «Глобальное искусство и Холодная война» он проблематизировал опыт холодной войны и сделал его ключевым для понимания художественных процессов XX в. Вовлеченность разных стран в этот общемировой конфликт и, как следствие, общность многих социально-политических процессов и идеологии позволяют ему говорить о существовании глобального контекста во второй половине XX в. задолго до распада Советского Союза. По словам Кёрли, «главные художественные течения, такие как абстрактный экспрессионизм, поп-арт, концептуализм и нео-экспрессионизм <...> были сформированы развитием холодной войны. <...> Формирование этого особого западного художественного канона — как и его советского двойника — опиралось на саму структуру конфликта» [Curley, 2018, p. 16].

Автор выстраивает сложные неочевидные переключки и пересечения между художественными произведениями, что выглядит новаторски смело, но не всегда убедительно. Так, например, в первой главе он сперва сталкивает «Осенний ритм» Дж. Поллока и написанную бригадным методом советскую картину «Молодежь мира — за мир» и, ссылаясь на разные аспекты — манеру написания, восприятие современниками, метод — представляет их полными антагонистами. А затем предлагает оспорить это представление, обращая внимание на «социалистические корни абстрактного экспрессионизма» и «модернистское происхождение соцреализма». Наконец, общей чертой двух художественных явлений он называет стремление к статусу «универсального мирового стиля» и «утопизм» [Curley, 2018, p. 20–23].

Новаторским в книге Кёрли стало включение в обзор художников из стран Восточной Европы, Азии и Латинской Америки, искусство которых долгое время описывалось как маргинальное по отношению к двум универсалистским канонам США и СССР. В результате искусство XX в. предстало как многополярный мир, в котором художники разных стран по-своему отвечают на политические события холодной войны.

В 2000–2010-е гг. переосмыслением наследия холодной войны занимались не только исследователи, но и кураторы выставок. Кураторы выставки «Москва — Берлин — Москва 1950–2000» (экспонирование: Мартин-Гропиус Бау, Берлин, 2003; Государственный исторический музей, Москва, 2004) программно отказались от оппозиций Восток — Запад, модернизм — соцреализм [Москва, Berlin..., 2004]. Структура выставки была подчинена этой амбициозной задаче: она строилась независимо от пространственно-временных координат, работы группировались в тематические разделы. Каждый раздел представлял определенную культурную, философскую или социальную категорию, которая, как подразумевалось, описывала поиски и методы работы

художников, как в Москве, так и в обеих частях Берлина. Этими категориями стали «Возвышенное», «Старые раны», «Повседневность», «Космос», «Социальная пластика», «Соты», «Мифы», «Террор добродетели», «Атака клоунов», «Тревога». Внутри разделов работы группировались независимо от периода и места их возникновения. Выставка выглядела как постмодернистская игра, результат которой кураторы не знали заранее. Экспериментируя, они объединяли работы, противоположные по стилю, технике и контексту возникновения. Иногда кураторам удавалось обнаружить общность интонации у формально непохожих художников. Так, тема выживания на фронте и в лагере, возвращения в разрушенный войной мир объединила работы Б. Свешникова, Б. Хайзига, В. Тюбке, А. Арефьева, Г. Коржева, Г. Юккера и Й. Бойса.

Однако чаще подбор работ выглядел случайным. Например, в разделе «Возвышенное» рядом оказались соцреалисты Ф. Богородский, В. Яковлев и немецкий живописец А. Кифер, фотографы А. Гурски, Л. Дамбек, соц-артисты Б. Орлов, В. Комар, А. Меламид и академический живописец Д. Жилинский. Соседство этих художников зачастую объяснялось случайными связями: композиционное сходство работ Ф. Богородского и М. Тенси, обращение к классическому искусству у Яковлева, Кошлякова и Дамбека.

Примененный кураторами метод свободных ассоциаций спровоцировал широкую критику. Историк К. Шлегель назвал выставку «стертой историей» из-за создания искусственных неочевидных связей и пренебрежения реальными историческими контактами, существовавшими между Москвой и Берлином [Берлин – Москва..., 2003]. Коллекционер и знаток искусства Восточной Германии Ю. Вайхардт отмечал, что «некоторые художники оказались буквально втиснутыми в концепции» [Вайхардт, 2004], а критик А. Ерофеев назвал подход кураторов «перенесением метода соц-арта в экспозицию» [Ерофеев, 2020]. Однако сегодня очевидно значение выставки «Москва–Берлин», представившей вариант универсальных категорий для описания искусства XX в., альтернативный как идеям «прогрессивного искусства», так и западно-центричной модели истории искусства.

Метод прямого сопоставления был использован в 2021 г. на выставке «Cool Cold War. Коллекция Людвиг» в Мартин-Гропиус Бау, представившей работы советских и американских художников из знаменитой частной коллекции. В статье каталога куратор Б. Францен назвала выставку «экспериментом», призванным «начать изучение вопроса и предложить убедительную структуру <...> сопоставления» искусства США и СССР [Францен, 2020, с. 100]. Она подчеркнута отказалась учитывать значение холодной войны, подчеркнув, что во второй половине XX в. «люди <...> повернулись лицом друг к другу, <...> человечество трансформировалось и сформировалось как единое целое» [Францен, 2020, с. 102].

Поставив перед собой те же задачи, что и кураторы выставки «Москва–Берлин», команда Францен применила несколько иной подход. Точкой отсчета на этот раз стала не концепция, а художественные произведения. Именно они продиктовали сюжетно-тематическую структуру выставки, построенной из разделов «досуг/работа», «город/деревня», «космонавтика», «культурные образы», «завоевание улицы», «реализмы», «новые реализмы». Первая часть выставки – «Пролог» – была посвящена абстрактному экспрессионизму и демонстрировала работы, показанные в 1959 г. на Американской выставке в Сокольниках, а также картины Э. Белютина и В. Немухина. Произведения Дж. Джонса и А. Харитонова оказались рядом как отразившие «интерес к переработке политических образных метафор и пропагандистских тем», абстракции Л. Лозано и В. Янкилевского — как свидетели технического прогресса и страха перед возможной атомной войной. Этот раздел получился, пожалуй, самым цельным и убедительным. В других частях выставки параллели выглядят более спорно. Композиционное сходство «На безымянной высоте» Б. Неменского и «Любовников» Х. Кановиц едва ли может быть аргументом для сопоставления этих противоположных по замыслу картин. В своей работе кураторы были ограничены размерами коллекции, но, очевидно, что и выбранный ими сюжетно-тематический подход не отвечал поставленной задаче. В результате каталог «The Cool Cold War» опровергает первоначальный замысел и демонстрирует скорее различия, нежели пересечения советского и американского художественного опыта.

Среди проектов 2010-х гг. необходимо упомянуть выставку «Лицом к будущему. Искусство Европы 1945–1968», показанную в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в 2017 г. Кураторы предложили «панъевропейскую точку зрения», а общим



началом, объединившим все европейские страны, назвали разрушительный опыт Второй мировой войны: «После двух мировых войн, после сотен миллионов жертв политических репрессий, после антигуманных тоталитарных режимов, после холокоста, Хиросимы и ГУЛАГа Европа оказалась один на один с ужасным прошлым, которое выбивало почву из-под ног и поставило под сомнение все, казавшиеся дотоле незыблемыми истины» [Вайбель, 2017, с. 22]. На выставке было показано, как художники из 18 европейских стран размышляли «на тему войны, скорби и памяти, холодной войны и борьбы за мир», и их размышления соединились с «историей развития нового реализма и нового идеализма, которая подводит зрителей к вопросу о конце утопии в 1968 г.» [Вайбель, Гиллен, 2017, с. 14].

Другим важным шагом, предпринятым на выставке, стала реабилитация реализма, включение его в историю современного искусства. По словам кураторов, пришло время «переписать историю европейского искусства после 1945 г., в которой описывалось триумфальное шествие абстрактного экспрессионизма, символизировавшего свободный Запад, тогда как социалистический реализм преподносился как форма выражения консерватизма коммунистического востока. Сейчас мы знаем, что эта модель истории искусства сама как минимум отчасти была продуктом доминирования США» [Вайбель, Гиллен, 2017, с. 14]. В действительности же, в Восточной Европе существовала абстракция, а реализм был также и частью западного мира.

В экспозиции кураторы избежали прямых смысловых и формальных аналогий, а в выборе произведений руководствовались не только их содержанием, но и пластическими свойствами. В результате выставка стала цельным визуальным высказыванием, свидетельствующим о единстве контекста и общей траектории развития пластического языка изобразительного искусства Европы.

#### **Критическая география: 2010-е гг.**

В 2009 г. в Чикаго вышел английский перевод книги польского искусствоведа П. Пиотровского «В тени Ялты. Искусство и авангард в Восточной Европе, 1945–1989» [Piotrowski, 2009]. Эта книга стала поворотной. Пиотровский критиковал практику использования понятийного языка из современной западной теории искусства для анализа произведений восточноевропейских художников и указывал на тоталитарную природу и ограниченность подхода, согласно которому художник должен сперва выучить язык западного искусства, а затем на нем рассказать историю своего региона. В русле постколониальной критики Пиотровский предложил отказаться от соотношения центр–периферия и противопоставил традиционной западно-центричной модели динамическую идею критической географии.

В написанной в это же время статье «О пространственном повороте горизонтальной истории искусства» Пиотровский предложил конкретные шаги для развития критической географии: во-первых, деконструировать понятия западной художественной критики, чтобы определить, какое значение те или иные явления западного новейшего искусства имели в местном локальном контексте. Во-вторых, отказаться от идеи стилистической однородности, изучать сочетание стилей, их местные вариации. В-третьих, признать существование местных художественных канонов и систем ценностей. Следующим шагом, по мнению Пиотровского, будет согласование этих различных локальных версий современного искусства, но не для создания единого мета-нарратива, а для их сравнения [Piotrowski, 2008].

Идеи Пиотровского вылились в целое направление в современном искусствознании Восточной Европы [Allas, Hock, 2018; Hughes, 2019]. Понятия «поп-арт», «арт информель», «неоконструктивизм», использовавшиеся в XX в. для описания западного искусства, применительно к искусству Восточной Европы получили расширенное значение. Р. и М. Фоукс, ссылаясь на идеи постколониальной критики, предложили «переосмыслить устои историко-художественной терминологии, которые традиционно служили цели обеспечения господства западной модели путем патрулирования чистоты художественных стилей. <...> Местные варианты <художественных направлений> расширяют значение международных терминов» [Fowkes, 2020, p. 12].

В своих исследованиях Пиотровский и его последователи практически не уделяют внимания советскому искусству. Однако методы, которые они разрабатывают, могут применяться и к искусству СССР. Более того, в течение последних нескольких лет исследователи советского искусства все чаще принимают участие в международных проектах, посвященных критической

географии. Одним из таких проектов стал сборник «Искусство без границ», выпущенный в 2018 г. под редакцией П. Пиотровского, Ж. Базена и П. Д. Глатиньи. Несмотря на то что непосредственно советскому искусству в сборнике уделено не так много внимания [Reid, 2018; Kantor-Kazovsky, 2018; May, 2018], представление о нем меняется. В контексте мирового социалистического искусства оно утрачивает свою политическое и культурное значение: «Роль Советского Союза как образца должна обсуждаться, <...> СССР был скорее местом интернациональных встреч, нежели центром создания художественных директив» [Bazin и др., 2018, с. 9–10].

Другим важным шагом, сделанным авторами статей сборника, стало переосмысление социалистического реализма с транснациональной точки зрения [Fauchereau, 2018; Murawska-Muthesius, 2018; Szczerski, 2018]. Соцреализм понимается не столько как продукт, «созданный в Москве и затем навязанный в разных частях Европы», но как «меняющаяся в результате внутриевропейских культурных обменов конструкция. <...> интерес <к нему> развивался с 1945 по 1989 <...> в том числе и в западных странах, где были сильны коммунистические партии – в Италии, Франции и Бельгии» [Bazin и др., 2018, р. 9].

Результатом международных коопераций по изучению искусства СССР и Восточной Европы являются международные конференции, проводимые Университетом Гумбольдта в Берлине, Институтом истории искусства и визуальной культуры Эстонской академии художеств и Институтом истории и культуры Восточной Европы в Лейпциге. Исследовательское направление этих конференций – искусствоведение в социалистических странах, историография и методы написания истории искусства Восточной Европы, поиск возможного альтернативного начала глобальной истории искусства в истории социалистических стран [Jõekalda, 2020; A Socialist Realist..., 2019]. Отголоском этого направления стала тематика Сарабьяновского конгресса, прошедшего в 2020 г. в Институте искусствознания в Москве под заголовком «Русское искусствознание среди европейских школ: интеллектуальная история и миграция идей».

В течение последних 10 лет свой вклад в развитие критической географии вносят исследователи, изучающие культурный обмен стран через «железный занавес» и внутри Восточной Европы [Cowley, Reid, 2000], путешествие художников [Курдянцева, 2020], значение и восприятие модернизма в СССР [Reid, 2000, 2007; Gilburd, 2006, 2018, Chunikhin, 2016; Чунихин, 2020], международные выставки [Bertelle, 2017; Russian Artists..., 2013, Kushner, 2002]. Большинство этих исследований посвящено событиям «оттепели», в то время как период конца с 1960-х до 1980-х гг. по-прежнему остается малоизученным.

### Выводы

В статье было предложено проследить, как во второй половине XX – начале XXI вв. изменялось представление о месте советского искусства среди мировых художественных течений: от его самоопределения как образца «прогрессивного искусства» к применению критиками западной методологии, а затем к деконструкции риторики холодной войны, поискам альтернативных языков описания и, наконец, к возникновению критической географии. Опираясь на изученный и проанализированный в статье материал, можно сделать вывод, что вплоть до последнего десятилетия на международной сцене советское искусство чаще всего было представлено московским концептуализмом и соц-артом, то есть теми направлениями, которые в наибольшей мере соответствовали магистральным явлениям западного постмодернистского искусства. Однако с критикой западной модели искусствознания как универсальной в исследовательское поле стало возвращаться искусство, традиционно называвшееся реалистическим. В контексте критической географии неожиданно актуальными стали идеи советских авторов о «прогрессивном искусстве», а понятие «социалистический интернационализм» стало рассматриваться шире, чем идеологическое клише [Fawkes, 2012].

Следуя описанной в статье линии развития искусствоведческой мысли, можно предположить, что в дальнейшем круг исследуемых памятников, регионов и взаимных контактов будет расширяться. Уже сегодня мы видим, как в текстах по истории искусства XX в. возникают новые конфигурации: искусство советской Прибалтики рассматривается вместе с искусством Скандинавских стран или включается в сборники, посвященные Центральной и Восточной Европе [Fawkes, 2020], изучаются контакты советских и арабских художников [Nefedova, 2019], как отдельное явление анализируется искусство Средней Азии [Abykaeve-Tiesenhausen, 2018]. Само понятие «советское искусство» теряет определенность. На полицентричной и многоти-

левой карте мирового искусства XX в. оно обозначает не столько определенный художественный феномен, сколько систему политических, институциональных и финансовых условий, которая действительно была единой для всех художников, живших и работавших в СССР.

### Примечания

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-112-50207.

<sup>2</sup> Понятие «социалистический интернационализм» заимствовано автором из работ современных исследователей, в частности Р. и М. Фоукс [*Fawkes*, 2012].

<sup>3</sup> Здесь и далее перевод В.А. Отдельновой.

<sup>4</sup> Маргарита Мастеркова-Тупицына (р. 1955) – американский куратор и художественный критик. В 1975 г. вместе с мужем Виктором Агамовым-Тупицыным эмигрировала из СССР в США. Училась в Городском университете Нью-Йорка. В 1981–1983 гг. работала в организованном Доджем Центре современного искусства в Нью-Йорке, затем делала выставки на разных площадках США и Канады.

### Библиографический список

*Андреева Е.Ю.* Постмодернизм: искусство второй половины XX–начала XXI века. СПб.: Азбука классика, 2007. 488 с.

«Берлин–Москва 1950–2000»: номенклатурная фальсификация истории [Электронный ресурс]. URL: <https://p.dw.com/p/4GDA> (дата обращения: 15.05.2020).

*Бобринская Е.А.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: BREUS, 2013. 496 с.

Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах: сб. стат. / ред. Ю.Д. Колпинский. М.: Искусство, 1975. 328 с.

*Вайбель П.* Искусство в Европе после 1945 года // Лицом к будущему. Искусство Европы 1945–1968 / науч. ред. Д. Булатов и А. Данилова. М.: Б.и., 2017. С. 16–33.

*Вайбель П., Гиллен Э.* Европа после дождя. Диалектика травмы и возрождения в искусстве Европы 1945–1968 годов // Лицом к будущему. Искусство Европы 1945–1968 / науч. ред. Д. Булатов и А. Данилова. М., 2017. С. 12–15.

*Вайхардт Ю.* Холодная война без победителей и побежденных // Третьяковская галерея. 2004. № 2. С. 57–65.

*Герчук Ю.Я.* Эффект присутствия. М.: Арт Волхонка, 2016. 416 с.

*Голомиток И.Н., Каретникова И.* Современное прогрессивное искусство в странах капитализма. М.: Искусство, 1965. 72с.

*Дэвид-Фокс М.* Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 год. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 568 с.

*Ельшневская Г.В.* «А–Я»: опыт второго прочтения // «А–Я». Журнал русского неофициального искусства / ред. И.С. Шелковский и А. Обухова. М.: АртХроника, 2004. С. III–IV.

*Ерофеев А.В.* Русский поп-арт [Электронный ресурс] // Третьяковская галерея. 2005. № 9. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2005-09/russkii-pop-art> (дата обращения: 05.05.2021).

*Ерофеев А.В.* «Московская школа» современного искусства в 1960–80-е гг. [Электронный ресурс]. URL: <http://aerofeev.ru/2016/06/28/moskovskaya-shkola-sovremennogo-iskusstva-v-1960-80-e-gg/> (дата обращения: 15.05.2020).

*Ерофеев А.В.* Мерехлюндия [Электронный ресурс]. URL: <http://aerofeev.ru/2020/12/31/merekhlyundiya/> (дата обращения: 30.04.2021).

*Кабаков И.И.* 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 368 с.

*Калитина Н.Н.* Борьба течений в современном искусстве капиталистических стран. Л.: Общество «Знание», 1976. 40 с.

*Курляндцева А.* Стягивание берегов // Это было навсегда 68/85 / науч. ред. К.А. Светляков. М.: Государственная Третьяковская Галерея, 2020. С. 62–69.

*Малахов Н.Я.* Отечественное искусство на выставках за рубежом. М.: Изобразительное искусство, 1980. 240 с.

*Манин В.С.* Русская живопись XX века: в 3 т. СПб.: Аврора, 2007.

- Модернизм. Анализ и критика основных направлений / ред. В.В. Ванслов и Ю.Д. Колпинский. М.: Искусство, 1969. 312 с.
- Москва Berlin Берлин Moskau, 1950–2000. Искусство: современный взгляд: каталог выставки / науч.ред. и сост. Е.Ю. Деготь и В.А. Мизиано. М.: Трилистник, 2004. 352 с.
- Новиков Ф.А., Белоголовский В. Советский модернизм: 1955–1985. М.: Tatlin, 2010. 232 с.
- Переписка художников с журналом «А–Я». Т. 1 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 780 с.
- Прокофьев В.Н. Современное изобразительное искусство капиталистических стран. М.: Советский художник, 1961. 40 с.
- Сальников В.А. Поп-арт в России? [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2005. № 60. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/pop-art/> (дата обращения: 30.04.2021).
- Тупицына М. Критическое оптическое. Статьи о современном русском искусстве. М.: AdMagneim, 1997. 224 с.
- Турова В.В. Прогрессивное американское искусство // Творчество. 1960. № 1. С. 9–12.
- Францен Б. The Cool and the Cold – О концепции выставки // The cool and the cold: живопись США и СССР 1960–1990 годов: коллекция Людвигов / ред. Б. Доденхофф. Köln: Verl. der Buch. W. König; Berlin: DOM publishers, 2020. С. 100–110.
- Херсонская Е.Л. Новые тенденции в развитии неореализма в итальянском искусстве // Искусство. 1956. № 8. С. 53–60.
- Чунихин К.А. Нестрашные ужасы модернизма: эпизод из истории уродства периода оттепели // Новое литературное обозрение. 2020. № 2. С. 222–236.
- A Socialist Realist History?: Writing Art History in the Post-War Decades / ed. by K. Jõekalda, K. Kodres, M. Marek. Vandenhoeck & Ruprecht, 2019. 279 p.
- Abykaeva-Tiesenhausen A. The Eastern Connection: Depictions of Soviet Central Asia // Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989 / ed. by J. Bazin, P. D. Glatigny, and P. Piotrowski. Budapest-New York: Central European University Press, 2018. P. 461–73.
- Amirsadeghi H. Introduction // Frozen Dreams: Contemporary Art from Russia / ed. H. Amirsadeghi. London: Thames & Hudson, 2011.
- Baudin A. Why is Soviet Art Hidden From Us? Zhdanov Art and Its International Relations and Fall-out, 1947–53 // Socialist Realism without Shores / ed. by E. Dobrenko. Durham, NC, and London: Duke University Press, 1997. P. 227–257.
- Bazin J., Glatigny P.D., Piotrowski P. Introduction: Geography of Internationalism // Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989 / ed. by J. Bazin, P. D. Glatigny, P. Piotrowski. Budapest-New York: Central European University Press, 2018. P. 1–31.
- Bertellé M. Venice 1977: (counter) celebrations of the October Revolution // Twentieth Century Communism. A journal of International History. 2017. Iss. 13. P. 67–87.
- Bertellé M. Soviet “Severe Romanticism” at the 1962 Venice Biennale // Experiment. 2017. No. 23. P. 158–172.
- Bois Y.-A., Buchloh B.H.D., Foster H., Joselit D., Krauss R. Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2004.
- Bown M.C. Contemporary Russian Art. Oxford: Allied Books Ltd, 1989. 128 p.
- Chunikhin K. From Un-American to Anti-Soviet: The Representation of American Visual Art in the USSR during the Cold War (1950s to the late 1960s). PhD Thesis. Jacobs University, Bremen, 2016. 235 p.
- Conceptual Art / ed. by Peter Osborne. London: Phaidon Press Limited, 2002. 304 p.
- Curley J. Global Art and the Cold War. London: Laurence King Publishing, 2018. 288 p.
- Dodge N., Hilton A. Introduction // Unofficial Art from the Soviet Union / ed. by I. Golomshtok and A. Glezer. London: Secker&Warburg, 1977. P. 5–19.
- Fawkes M., Fawkes R. The Post-national in East European art: from socialist internationalism to transnational communities // History of Art History in Central, Eastern, and South-Eastern Europe / ed. by J. Malinowski. Torun: Society of Modern Art and Tako Publishing House, 2012. P. 231–239.
- Fawkes M., Fowkes R. World of Art: Central and Eastern European Art since 1950. London: Thames & Hudson, 2020. 224 p.

- Fauchereau S.* Moscow – Paris – Havana – Mexico // *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989* / ed. by J. Bazin, P.D. Glatigny and P. Piotrowski. Budapest-New York: Central European University Press, 2018. P. 405–423
- Gardner A., Nicholls M., White A.* Cold War Cultures and Globalization // *Third Text*. 2012. No. 2. P. 205–215.
- Gilburd E.* To See Paris And Die. The Soviet Lives of Western Culture. Cambridge, Mass.; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2018. 480 p.
- Gilburd E.* Picasso in Thaw Culture // *Cahiers du Monde Russe*. 2006. Vol. 47, no. 1–2. P. 65–108.
- Globalizing East European Art Histories: Past and Present* / ed. by A. Allas, B. Hock. New York and London: Routledge, 2018. 232 p.
- Golomshtock I.* Nonofficial Art in the Soviet Union // *Soviet Art in Exile*. New York: Random house, 1977.
- Hillings V.L.* Where Is the Line Between Us?: Moscow and Western Conceptualism in the 1970s // *Moscow conceptualism in context* / ed. by A. Rosenfeld. New Brunswick, N.J.: Zimmerli Art Museum at Rutgers University; Munich; New York, N.Y.: Co-published by Prestel, 2011. P. 260–285.
- Hopkins D.* After Modern Art 1945–2017. Oxford: Oxford University Press, 2016. 288 p.
- Hughes H.M.* In the Shadow of Piotr Piotrowski: Small Histories for a Global Perspective // *Critique d'art*. 2019. No. 52. P. 17–31.
- Johnston G.* Revisiting the cultural Cold War // *Social History*. 2010. Vol. 35, no. 3. P. 290–307.
- Jõekalda K.* Soviet Art Historiography under a Magnifying Glass. URL: [https://www.leibniz-eega.de/wp-content/uploads/2018/08/Report\\_Socialist-Internationalism-J%C3%B5ekalda.pdf](https://www.leibniz-eega.de/wp-content/uploads/2018/08/Report_Socialist-Internationalism-J%C3%B5ekalda.pdf) (accessed: 05.04.2020).
- Kantor-Kazovsky L.* The Moscow Underground Art Scene in an International Perspective // *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989* / ed. by J. Bazin, P. D. Glatigny, P. Piotrowski. Budapest–New York: Central European University Press, 2018. P. 31–44.
- Kushner M.S.* Exhibiting Art at the American National Exhibition in Moscow, 1959: Domestic Politics and Cultural Diplomacy // *Journal of Cold War Studies*. 2002. Vol. 4, no. 1. P. 6–26.
- May J.* «Biennale of Dissent» (1977): Nonconformist Art from the USSR in Venice // *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989* / ed. by J. Bazin, P. D. Glatigny, P. Piotrowski. Budapest–New York: Central European University Press, 2018. P. 357–368.
- Murawska-Muthesius K.* Remapping Socialist Realism: Renato Guttuso in Poland // *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989* / ed. by J. Bazin, P. D. Glatigny, P. Piotrowski. Budapest–New York: Central European University Press, 2018. P. 139–151.
- Nefedova O.* Art and Artists Crossing Borders: Untold Stories of the First Iraqi Art Exhibition in the USSR // *Stedelijk Studies*. 2019. No. 9. P. 1–16.
- Penrose R.* Introduction // *Soviet Art in Exile*. New York: Random house, 1977.
- Piotrowski P.* In the Shadow Of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989. University of Chicago Press, 2009. 488 p.
- Piotrowski P.* On Spatial Turn of Horizontal Art History // *Umeni/Arts*. 2008. No. 5. P. 378–383.
- Prendville B.* Realism in 20th Century Painting. London: Thames & Hudson, 2000. 240 p.
- Postmodernism and the Postsocial Condition. Politicized Art under Late Socialism* / ed. by A. Erjavec. University of California Press, 2003. 320 p.
- Reid S.E.* The Exhibition Art of Socialist Countries, Moscow 1958-9, and the Contemporary style of Painting // *Style and Socialism: Modernity and material Culture in Post-War Eastern Europe* / ed. by S.E. Reid and D. Crowley. Oxford: Berg, 2000. P. 101–132.
- Reid S.E.* Toward a New (Socialist) Realism: The Re-Engagement with Western Modernism in the Khrushchev Thaw // *Russian Art and the West: A Century of Dialog in Painting, Architecture and the Decorative Arts* / ed. by R.P. Blakesley and S.E. Reid. Dekalb: Northern Illinois University Press, 2007. P. 217–239.
- Reid S.E.* (Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw // *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989* / ed. by J. Bazin, P.D. Glatigny, P. Piotrowski. Budapest–New York: Central European University Press, 2018. P. 267–296.

*Richmond Y.* Cultural Exchange & the Cold War. University Park: Pennsylvania State University Press, 2003. 264 p.

Russian Artists at the Venice Biennale (1895–2013) / ed. N. Molok. Moscow: Stella Art Foundation, 2013. 765 p.

*Sarabianov D.* Russian and Soviet Painting // Russian and Soviet painting: An exhibition from the Museums of the USSR presented at the Metropolitan museum of art, New York, and the Fine arts museums of San Francisco. New York: Metropolitan museum of art, 1977. P. 15–24.

*Saunders F.S.* The Cultural Cold War: the CIA and the World of Arts and Letters. New York: The New Press, 2000. 528 p.

Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe / ed. by D. Crowley and S.E. Reid. Oxford: Berg, 2000. 228 p.

*Stanek L.* Architecture in Global Socialism: Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War. Princeton University Press, 2020. 368 p.

*Szczerski A.* Global Socialist Realism: The Representation of Non-European Cultures in Polish Art of the 1950s // Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989 / ed. by J. Bazin, P.D. Glatigny, P. Piotrowski. Budapest–New York: Central European University Press, 2018. P. 439–453.

*Tupitsyn M.* About Early Soviet Conceptualism // Global Conceptualism: Points of Origin, 1950–1980s / ed. by J. Farver. Queens, N.Y.: Queens Museum of Art, 1999. P. 98–107.

*Дата поступления рукописи в редакцию 29.07.2021*

## **SOVIET ART OF THE SECOND HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY AS PART OF THE WORLD ART PROCESS: METHODOLOGICAL APPROACHES AND PERSPECTIVES FOR FUTHER STUDIES**

***V. A. Otdelnova***

Independent researcher, Moscow, Russia

veritsa@mail.ru

ORCID: 0000-0002-6824-818X

The article examines writings on the history of art, in which artworks by Soviet artists are described not as a local phenomenon but in a global cultural context. These writings are combined into four blocks. The first block – “Socialist Internationalism” – explores papers by Soviet art historians written in the 1950s and 1960s and developed a conception of world “progressive art.” The second block – “Soviet Non-official art and Western art critic” – starts with analyzing the texts created in the 1970s – 1990s by European, American, and Soviet – émigré authors and ends with the writings by Russian curators of the 2000s. All the articles from this block represent a common idea of the universality of Western modernist and postmodern art theory. Thus, these authors selected only those artworks which could be described within this theory. In the context of contemporary European and American art trends, Soviet non-official art looks like a peripheral phenomenon. The third block – “Cold War and Global History of Art” – investigates the texts and exhibitions made during the last two decades and influenced by the ideas of global turn and critical research of the Cold War cultural policy. It is shown how art historians seek to develop new approaches and universal criteria to describe the 20<sup>th</sup> century world art. The last block – “Critical geography” – talks about the theoretical approach elaborated by Piotr Piotrowski. Within the framework of critical geography, the phenomena that have long been considered marginal come to the fore. Attention is paid to the international contacts of artists. The boundaries of art centers are shown to be different from the borders of states. Thus, the art of the Soviet artists is represented as part of the new geographic conglomerations.

*Key words:* Soviet Art, progressive art, Igor Golomshtock, global turn, Cold war, Russian pop-art, Piotr Piotrowski, critical geography.

### ***Acknowledgments***

<sup>1</sup> The reported study was funded by the Russian Fund for Fundamental Research (research № 20-112-50207).

References

- A Socialist Realist History?: Writing Art History in the Post-War Decades* (2019), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, Germany, 279 p.
- Abykaeva-Tiesenhausen, A. (2018), “The Eastern Connection: Depictions of Soviet Central Asia”, in Bazin, J., Glatigny, P. D. & P. Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989*, Central European University Press, Budapest, Hungary; New York, USA, pp. 461–73.
- Amirsadeghi, H. (2011), “Introduction”, in Amirsadeghi, H. (ed.), *Frozen Dreams: Contemporary Art from Russia*, Thames & Hudson, London, UK, 2011.
- Andreeva, E.Yu. (2007), *Postmodernizm: iskusstvo vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka* [Postmodernism: Art of the Second Half of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> Century], Azbuka klassika, St. Petersburg, Russia, 488 p.
- Baudin, A. (1997), “Why is Soviet Art Hidden from Us? Zhdanov Art and Its International Relations and Fall-out, 1947–53”, in Dobrenko, E. (ed.), *Socialist Realism without Shores*, Duke University Press, Durham, NC, and London, UK, pp. 227–257.
- Bazin, J., Glatigny, P.D. & P. Piotrowski (2018), “Introduction: Geography of Internationalism”, in Bazin, J., Glatigny, P. D. & P. Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989*, Central European University Press, Budapest, Hungary; New York, USA, pp. 1–31.
- “Berlin-Moskva 1950-2000”: nomenklaturnaya fal'sifikatsiya istorii [“Berlin-Moscow 1950–2000”: Nomenclature falsification of history], available at: <https://p.dw.com/p/4GDA> (accessed 15.05.2020).
- Bertellé, M. (2017), “Venice 1977: (counter)celebrations of the October Revolution”, *Twentieth Century Communism. A Journal of International History*, Issue 13, pp. 67–87.
- Bertellé, M. (2017), “Soviet “Severe Romanticism” at the 1962 Venice Biennale”, *Experiment*, № 23, pp. 158–172.
- Bobrinskaya, E.A. (2013), *Chuzhie? Neofitsial'noe iskusstvo: mify, strategii, kontseptsii* [Strangers? Non-official art: myths, strategies, conceptions], BREUS, Moscow, Russia, 496 p.
- Bois, Y-A., Buchloh, B.H.D., Foster, H., Joselit, D. & R. Krauss (2004), *Art since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London, UK. 896 p.
- Bor'ba za progressivnoe realisticheskoe iskusstvo v zarubezhnykh stranakh* (1975) [Struggle for progressive realistic art in foreign countries], Iskusstvo, Moscow, USSR, 328 p.
- Bown, M. C. (1989), *Contemporary Russian Art*, Allied Books Ltd, Oxford, UK, 128 p.
- Chunikhin, K. (2016), *From Un-American to Anti-Soviet: The Representation of American Visual Art in the USSR during the Cold War (1950s to the late 1960s)*, PhD dissertation, Jacobs University, Bremen, Germany, 235 p.
- Chunikhin, K.A. (2020), “The Not-Scary Horrors of Modernism: An Episode from the History of Ugliness During the Thaw”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, № 2, pp. 222–236.
- Conceptual Art* (2002), Phaidon Press Limited, London, UK, 304 p.
- Curley, J. (2018), *Global Art and the Cold War*, Laurence King Publishing, London, UK, 288 p.
- David-Fox, M. (2015), *Vitriny velikogo eksperimenta. Kul'turnaya diplomatiya Sovetskogo Soyuza i ego zapadnye gosti, 1921–1941 god*. [Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia, 568 p.
- Dodge, N. & A. Hilton (1977), “Introduction”, in Golomshtok, I. & A. Glezer (eds.), *Unofficial Art from the Soviet Union*, Secker & Warburg, London, UK, pp. 5–19.
- El'shevskaya, G. V. (2004), “«A-Ya»: Second reading experience”, in «A-Ya». *Zhurnal russkogo neofitsial'nogo iskusstva* [“A-Ya”. Journal for Russian non-official art], ArtKhronika, Moscow, Russia, pp. III–IV.
- Erofeev, A. V. (2005), “Russian pop-art”, *Tret'yakovskaya galereya*, № 9, available at: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2005-09/russkii-pop-art> (accessed: 05.05. 2021)
- Erofeev, A.V. (2012), «*Moskovskaya shkola*» *sovremennogo iskusstva v 1960–80-e gg.* [“Moscow school” of contemporary art in the 1960s – 1980s], available at: <http://aerofeev.ru/2016/06/28/moskovskaya-shkola-sovremennogo-iskusstva-v-1960-80-e-gg/> (accessed: 15.05.2020).
- Erofeev, A.V. (2020), *Merekhlyundiya*, available at <http://aerofeev.ru/2020/12/31/merekhlyundiya/> (accessed 30.04. 2021).
- Fauchereau, S. (2018), “Moscow – Paris – Havana – Mexico”, in Bazin, J., Glatigny, P. D. & P. Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989*, Central European University Press, Budapest, Hungary; New York, USA, pp. 405–423.
- Fawkes, M. & R. Fawkes (2012), “The post-national in East European art: from socialist internationalism to transnational communities”, in Malinowski, J. (ed.), *History of Art History in Central, Eastern, and South-Eastern Europe*, Society of Modern Art and Tako Publishing House, Torun, Poland, pp. 231–239.
- Fawkes, M. & R. Fawkes (2020), *World of Art: Central and Eastern European Art since 1950*, Thames & Hudson, London, UK, 224 p.
- Franzen, B. (2020). “The Cool and the Cold – On the conception of the exhibition”, in Dodenkhoff, B. (ed), *The cool and the cold: zhivopis' SShA i SSSR 1960-1990 godov: kolleksiya Lyudvigov* [The cool and the cold: paint-

- ing of the USA and of the USSR of the 1960s – 1990s: the Ludwig Collection], Verl. der Bucch. W. König, DOM publishers, Köln, Berlin, Germany, pp. 100–110.
- Gerchuk, Yu.Ya. (2016), *Effekt prisutstviya* [Presence Effect], Art Volkhonka, Moscow, Russia, 416 p.
- Gardner, A., Nicholls, M. & A. White (2012), “Cold War Cultures and Globalization”, *Third Text*, № 2, pp. 205–215.
- Gilburd, E. (2018), *To See Paris and Die. The Soviet Lives of Western Culture*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., USA; London, UK, 480 p.
- Gilburd, E. (2006), “Picasso in Thaw Culture”, *Cahiers du Monde Russe*, Vol. 47, № 1–2, pp. 65–108.
- Globalizing East European Art Histories: Past and Present* (2018), Routledge, New York, USA; London, UK, 232 p.
- Golomshtok, I.N. & I. Karetnikova (1965), *Sovremennoe progressivnoe iskusstvo v stranakh kapitalizma* [Modern progressive art in the capitalist countries], Iskusstvo, Moscow, Russia, 72 p.
- Golomshtock, I. (1977), “Nonofficial Art in the Soviet Union”, in *Soviet Art in Exile*, Random House, New York, USA.
- Hillings, V. L. (2011), “Where Is the Line Between Us?: Moscow and Western Conceptualism in the 1970s”, in Rosenfeld, A. (ed.), *Moscow conceptualism in context*, Zimmerli Art Museum at Rutgers University, New Brunswick, New York, USA; Munich, Germany, pp. 260–285
- Hopkins, D. (2016), *After Modern Art 1945–2017*, Oxford University Press, Oxford, UK, 288 p.
- Hughes, H. M. (2019), “In the Shadow of Piotr Piotrowski: Small Histories for a Global Perspective”, *Critique d’art*, № 52, pp. 17–31.
- Johnston, G. (2010), “Revisiting the cultural Cold War”, *Social History*, Vol. 35, № 3, pp. 290–307.
- Jöekalda, K. (2017), “Soviet Art Historiography under a Magnifying Glass”, available at: [https://www.leibniz-eega.de/wp-content/uploads/2018/08/Report\\_Socialist-Internationalism-J%C3%B5ekalda.pdf](https://www.leibniz-eega.de/wp-content/uploads/2018/08/Report_Socialist-Internationalism-J%C3%B5ekalda.pdf) (accessed: 05.04. 2020).
- Kabakov, I.I. (2008), *60-e – 70-e... Zapiski o neofitsial'noi zhizni v Moskve* [60s – 70s...Notes about Unofficial life in Moscow], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia, 368 p.
- Kalitina, N.N. (1976), *Bor'ba techeniy v sovremennom iskusstve kapitalisticheskikh stran* [The struggle of artistic trends in modern art of the capitalist countries], Obshchestvo “Znanie”, Leningrad, USSR, 40 p.
- Kantor-Kazovsky, L. (2018), “The Moscow Underground Art Scene in an International Perspective”, in Bazin, J., Glatigny, P. D. & P. Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989*, Central European University Press, Budapest, Hungary; New York, USA, pp. 31–44.
- Khersonskaya, E. L. (1956), “New tendencies in the development of neorealism in Italian art”, *Iskusstvo*, № 8, pp. 53–60.
- Kurlyandtseva, A. (2020), “Gathering shores”, in Svetlyakov, K.A. (ed.), *Eto bylo navsegda 68/85* [Everything was forever 68/85], Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya Galereya, Moscow, Russia, pp. 62–69.
- Kushner, M. S. (2002), “Exhibiting Art at the American National Exhibition in Moscow, 1959: Domestic Politics and Cultural Diplomacy”, *Journal of Cold War Studies*, Vol. 4, № 1, pp. 6–26.
- Malakhov, N. Ya. (1980), *Otechestvennoe iskusstvo na vystavkakh za rubezhom* [Soviet native art at exhibitions abroad], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, USSR, 240 p.
- Manin, V.S. (2007), *Russkaya zhivopis' XX veka. 3 toma*. [Russian painting of the 20<sup>th</sup> century. 3 volumes], Avraora, St. Petersburg, Russia.
- May, J. (2018), “«Biennale of Dissent» (1977): Nonconformist Art from the USSR in Venice”, in Bazin, J., Glatigny, P. D. & P. Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989*, Central European University Press, Budapest, Hungary; New York, USA, pp. 357–368.
- Modernizm. Analiz i kritika osnovnykh napravlenii* (1969) [Modernism. Analysis and critics of the main trends], Iskusstvo, Moscow, USSR, 312 p.
- Moskva Berlin Berlin Moskau, 1950-2000. Iskusstvo: sovremennyy vzglyad* (2004) [Moscow Berlin Berlin Moskau, 1950–2000. Art: contemporary view], Trilistnik, Moscow, Russia, 352 p.
- Murawska-Muthesius, K. (2018), “Remapping Socialist Realism: Renato Guttuso in Poland”, in Bazin, J., Glatigny, P. D. & P. Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989*, Central European University Press, Budapest, Hungary; New York, USA, pp. 139–151.
- Nefedova, O. (2019), “Art and Artists Crossing Borders: Untold Stories of the First Iraqi Art Exhibition in the USSR”, *Stedelijk Studies*, № 9, pp. 1–16.
- Novikov, F. A. & V. Belogolovskiy (2010), *Sovetskiy modernizm: 1955–1985* [Soviet Modernism: 1955–1985], Tatlin, Moscow, Russia, 232 p.
- Penrose, R. (1977), “Introduction”, in *Soviet Art in Exile*, Random House, New York, USA, 1977.
- Piotrowski, P. (2009), *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*, University of Chicago Press, Chicago, USA, 488 p.
- Piotrowski, P. (2008), “On Spatial Turn of Horizontal Art History”, *Umeni/Arts*, № 5, pp. 378–383.
- Prenville, B. (2000), *Realism in 20<sup>th</sup> Century Painting*, Thames & Hudson, London, UK, 240 p.



- Postmodernism and the Postsocial Condition. Politicized Art under Late Socialism* (2003), University of California Press, Berkeley, USA, 320 p.
- Prokof'ev, V. N. (1961), *Sovremennoe izobrazitel'noe iskusstvo kapitalisticheskikh stran* [Modern art of capitalist countries], Sovetskiy khudozhnik, Moscow, USSR, 40 p.
- Reid, S.E. (2000), "The Exhibition Art of Socialist Countries, Moscow 1958–9, and the Contemporary style of Painting", in Reid, S. E. & D. Crowley (eds.), *Style and Socialism: Modernity and material Culture in Post-War Eastern Europe*, Berg, Oxford, UK, pp. 101–132.
- Reid, S.E. (2007), "Toward a New (Socialist) Realism: The Re-Engagement with Western Modernism in the Khrushchev Thaw", in Blakesley R. P. & S. E. Reid (eds.), *Russian Art and the West: A Century of Dialog in Painting, Architecture and the Decorative Arts*, Northern Illinois University Press, Dekalb, USA, 2007, pp. 217–239.
- Reid, S.E. (2018), "(Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw", in Bazin, J., Glatigny, P. D. & P. Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989*, Central European University Press, Budapest, Hungary; New York, USA, pp. 267–296.
- Richmond, Y. (2003), *Cultural Exchange & the Cold War*, Pennsylvania State University Press, University Park, USA, 264 p.
- Russian Artists at the Venice Biennale (1895-2013)* (2013), Stella Art Foundation, Moscow, Russia, 765 p.
- Sal'nikov, V. A. (2005), "Pop-art in Russia?", *Khudozhestvennyy Zhurnal*, № 60, available at: <http://xz.gif.ru/numbers/60/pop-art/> (accessed: 30.04. 2021).
- Sarabyanov, D. (1977), "Russian and Soviet Painting", in *Russian and Soviet painting: An exhibition from the Museums of the USSR presented at the Metropolitan museum of art, New York, and the Fine arts museums of San Francisco*, Metropolitan Museum of Art, New York, USA, pp. 15–24.
- Saunders, F. S. (2000), *The Cultural Cold War: the CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York, USA, 528 p.
- Shelkovskiy, I. (2019), *Perepiska khudozhnikov s zhurnalom "A-Ya" T. 1* [Correspondence of artists with the "A-Ya" journal. Vol. I], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia, 780 p.
- Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe* (2000), Berg, Oxford, UK, 228 p.
- Stanek, L. (2020), *Architecture in Global Socialism: Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War*, Princeton University Press, Princeton, USA, 368 p.
- Szczerski, A. (2018), "Global Socialist Realism: The Representation of Non-European Cultures in Polish Art of the 1950s", in Bazin, J., Glatigny, P. D. & P. Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe. 1945–1989*, Central European University Press, Budapest, Hungary; New York, USA, pp. 439–453.
- Tupitsyna, M. (1997), *Kriticheskoe opticheskoe. Stat'i o sovremennom russkom iskusstve* [Critical Optical. Articles on contemporary Russian art], AdMagneim, Moscow, Russia, 224 p.
- Tupitsyn, M. (1999), "About Early Soviet Conceptualism", in Farver, J. (ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950–1980s*, Queens Museum of Art, New York, USA, pp. 98–107.
- Turova, V.V. (1960), "Progressive American art", *Tvorchestvo*, № 1, pp. 9–12.
- Vaikhardt, Yu. (2004), "Cold War without winners and losers", *Tret'yakovskaya galereya*, № 2, pp. 57–65.
- Weibel, P. (2017), "Art of Europe after 1945", in Bulatov, D. & A. Danilova (eds.), *Litsom k budushchemu. Iskusstvo Evropy 1945–1968* [Facing the future. Art of Europe 1945–1968], Gosudarstvennyy muzey izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina, Moscow, Russia, pp. 16–33.
- Weibel, P. & E. Gillen (2017), "Europe after the Rain. The dialectic of trauma and rebirth in the art of Europe in 1945–1968", in Bulatov, D. & A. Danilova (eds.), *Litsom k budushchemu. Iskusstvo Evropy 1945–1968* [Facing the future. Art of Europe 1945–1968], Gosudarstvennyy muzey izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina, Moscow, Russia, pp. 12–15.