

IRENA KOSSOWSKA

STRATEGIA PAŃSTWOWEJ AUTOPREZENTACJI: SZTUKA ZSRS W WARSZAWIE 1933 ROKU

Strategia państwowej autoprezentacji ukazuje wystawę sztuki sowieckiej, zorganizowaną w Warszawie w 1933 r., przez pryzmat polskiej krytyki artystycznej. Samą ekspozycję trudno zrekonstruować ze względu na brak szczegółowej dokumentacji. Niemniej jednak informacja o zawartości artystycznej pokazu została utrwalona w katalogu (*Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R*) oraz w wypowiedziach recenzentów, które stanowią interesujący materiał dla badacza postrzegającego ówczesny dyskurs krytyczny w perspektywie współczesnej nam historiografii sztuki. Zwięzły zarys historycznego kontekstu, w jakim odbywała się warszawska prezentacja, pozwoli lepiej zrozumieć zarówno intencje jej organizatorów, jak i postawy odbiorców.

Trendem zyskującym w Europie lat 30. istotne znaczenie był znakomicie funkcjonujący obieg oficjalnych wystaw artystycznych państw narodowych – prezentacji egzemplifikujących strategię kulturowej autoprezentacji poszczególnych nacji (Kossowska 67-318). Międzynarodowa cyrkulacja tych wystaw była w znacznym stopniu uwarunkowana czynnikami natury politycznej i związana z wykraczającą poza krajowe granice polityką kulturalną europejskich państw. Międzywojenne dekady to czas poszukiwania korzeni tożsamości narodowej i wyróżników kultury w krajach zdobywających lub umacniających swą pozycję na nowo skonfigurowanej po Wielkiej Wojnie mapie Starego Kontynentu¹. Organizowane przez

Prof. zw. dr hab. IRENA KOSSOWSKA, Katedra Historii Sztuki XX w. w Europie Środkowej i na Emigracji, Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu; adres do korespondencji: ul. Henryka Sienkiewicza 30/32, 87-100 Toruń; e-mail: irena.kossowska@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5679-4653>.

¹ Do podstawowych opracowań na ten temat należą: Willett; Lucie-Smith; Fer, Batchelor i Wood; Golan; Smith; Stone; Storr i in.; Schmied; Griffin; Clair; Geyer i Fitzpatrick; Silver.

rządowe agendy wystawy eksportowe i ekspozycje goszczone na mocy bilateralnych i wielostronnych umów międzypaństwowych służyły akcentowaniu narodowej odrębności, pełniąc funkcje dyplomacji kulturalnej. Już nie tylko Paryż, Wiedeń, Berlin, Bruksela czy Wenecja były centrami otwartymi na prezentacje artystycznych dokonań innych narodów; także środkowo- i wschodnioeuropejskie metropolie, takie jak Warszawa, Praga, Budapeszt, Bukareszt, Wilno, Ryga, Tallin i Moskwa, stały się ośrodkami wymiany ekspozycji sztuki zaprojektowanych przez zwolenników narodowego paradygmatu. Warszawa znalazła się w centrum autopromocyjnych zabiegów prowadzonych przez poszczególne państwa na wschodnich obrzeżach Starego Kontynentu. Jako jedna z pierwszych w długim ciągu zagranicznych prezentacji odbyła się tu w 1933 r. wystawa sztuki sowieckiej.

SZTUKA SOWIECKA W WARSZAWIE

Wystawę sztuki Kraju Rad zainaugurowano 4 marca w galerii stołecznego Instytutu Propagandy Sztuki (IPS), pełniącego funkcję oficjalnego salonu wystawienniczego II Rzeczypospolitej (Sosnowska 1-24). Ekspozycje przywieziono z odbywającego się w 1932 r. w Wenecji Biennale Internazionale d'Arte². Propozycja pokazania ekspozycji polskiej publiczności wyszła od Borysa Nikołajewa, reprezentującego Wszechzwiązkowe Stowarzyszenie Łączności Kulturalnej z Zagranicą, powołane w 1925 r. do koordynacji kontaktów kulturalnych ZSRS z Zachodem i będące *de facto* instrumentem komunistycznej propagandy³. W skład Komitetu Organizacyjnego przedsięwzięcia weszli, prócz Nikołajewa, Władysław Skoczyła i Stanisław Woźnicki (*Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.* 2), strona rządowa natomiast nie nadała wydarzeniu wysokiej rangi państwowej⁴.

Na polityczną aurę w Polsce rzutowały na początku 1933 r. kształtujące się dopiero relacje dyplomatyczne między Związkiem Socjalistycznych Republik Sowieckich a III Rzeszą (Słucz 27-31). Nadrzędnym celem polityki zagranicznej II RP, było utrzymanie suwerenności, co miała zabezpieczać taktyka akcentująca neutralny status Polski w międzynarodowym układzie sił politycznych (Kamiński, Zacharias 1998). Stanowisko Warszawy co do nienaruszalności wschodniej

² Na wystawie pokazano 105 obrazów, 9 rzeźb i 133 prace na papierze – rysunki i grafiki (*Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*).

³ „Wystawa sztuki sowieckiej”, korespondencja IPS, Zbiory Specjalne IS PAN. Na temat Wszechzwiązkowego Stowarzyszenia por. David-Fox 7-32.

⁴ W otwarciu wystawy wzięli udział: Jan Szembek, podsekretarz stanu w MSZ, i Stanisław Patek, były ambasador RP w Moskwie (Bunikiewicz, „Rozwiana” 8).

granicy terytorialnej kraju, wytyczonej w kończącym wojnę polsko-sowiecką (1919-1920) Traktacie Ryskim (1921), oraz obawa Moskwy przed przyłączeniem się Polski do antybolszewickiej polityki zachodnich mocarstw skutkowały podpisaniem 25 lipca 1932 r. paktu o nieagresji między ZSRS a II Rzeczpospolitą (Gregorowicz i Zacharias 51-52; Kamiński i Zacharias 103-126). Poprawie wzajemnych relacji między sygnatariuszami umowy miały służyć m.in. inicjatywy kulturalne, będące zarazem nośnikami propagandowych treści⁵.

Warszawska wystawa cieszyła się olbrzymim zainteresowaniem publiczności⁶. Spodziewano się sztuki rewolucyjnej, radykalnie awangardowej, sprzężonej ze społeczno-politycznym przewrotem bolszewickim (Turowski 50-58). Tymczasem ujrzano sztukę proletariacką, opiewającą w realistycznej najczęściej konwencji wielkość zwycięskiego ustroju komunistycznego. Ekspozycję odebrano jako hymn pochwalny na cześć nowej rzeczywistości społeczno-ekonomicznej, dynamicznego procesu industrializacji i modernizacji kraju. By wyjaśnić ten przełom w kulturze plastycznej Związku Sowieckiego, krytycy cytowali zaczerpnięte z artykułu Igora Grabara słowa Włodzimierza Lenina, postulującego powrót do tradycyjnych form obrazowania, słowa mające moc dogmatu:

Jesteśmy zbyt wielkimi „obalaczami” w malarstwie. Piękność trzeba zachować, brać ją za wzór, za punkt oparcia, nawet jeżeli jest „stara”. [...] Nie jestem w stanie uważać dzieł ekspresjonizmu, futuryzmu, kubizmu i innych „izmów” za wyższe przejawy geniuszu artystycznego. Nie rozumiem ich. Nie dają mi one żadnej radości. (Grabar; Husarski 229)

Przedstawiając nowe zadania, które przed artystą stawiał komunistyczny reżim, recenzenci powoływali się na wstęp do katalogu wystawy autorstwa Wszechzwiązkowego Stowarzyszenia:

Sztuka stanęła przed wymaganiami jedyne gospodarza kraju – milionowych mas pracujących. [...] sztuka w kraju sowieców [...] otrzymała wielkie i poważne zamówienie społeczne i stała się niezbędnym ogniwem w ogólnej pracy ideologicznej, jaka

⁵ W ramach wymiany kulturalnej ekspozycję polskiej sztuki nowoczesnej otwarto 12 listopada 1933 r. w moskiewskiej Galerii Tretiakowskiej, zaś w 1934 r. pokazano ją w Rydze i Tallinie (Luba 153-170).

⁶ Władysław Skoczylas przytoczył dane dotyczące frekwencji na poziomie 20 000 zwiedzających (Skoczylas, „Sztuka sowiecka w Warszawie” 165). Z propozycją ponownej prezentacji wystawy w kraju, niezakończoną, wystąpiły dwie instytucje krakowskie: Akademia Sztuk Pięknych i Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy oraz łódzki Związek Zawodowy Artystów Plastyków (Włodarczyk 63-64).

się rozwinęła w całym kraju [...] powstała potrzeba żywego, realnego, a zarazem jaszkrawie społecznego dzieła artystycznego. Malarze wyszli z pędzlem i farbą na ulicę. (Wszechzwiązkowe Stowarzyszenie 5-6)

Mimo ekscytacji, jaką budziła wśród publiczności ekspozycja w IPS, zdecydowana większość krytyków oceniła pokaz negatywnie⁷. Komentatorzy dostrzegli w kształcie wystawy skutki działania totalitarnej megamachiny uruchomionej dekretem Komitetu Centralnego Partii Komunistycznej, który 24 kwietnia 1932 r. rozwiązał wszelkie ugrupowania, stowarzyszenia i organizacje artystyczne na rzecz zunifikowanego Moskiewskiego Regionalnego Związku Artystów Sowieckich (James 120)⁸. Związek malarzy i rzeźbiarzy sowieckich miał pełnić funkcję „ideologicznego centrum całego życia sztuki plastycznej”, jak przekonywał zbiorowy autor katalogowego wstępu (Wszechzwiązkowe Stowarzyszenie 9). Dla polskich recenzentów stało się oczywiste, że rok poprzedzający ekspozycję w Warszawie wyznaczył klarowną cezurę oddzielającą sztukę porewolucyjną, współtworzącą w awangardowej formie społeczno-polityczny przełom w ZSRS, od sztuki sowieckiej, opartej na kolektywizacji działań artystycznych i skodyfikowanym repertuarze tematycznym.

Świadomość dogłębnej ideologizacji sztuki sowieckiej i konfrontacja z założeniami realizmu socjalistycznego⁹ prowokowały krytyków do demaskowania stosowanej przez komunistycznych ideologów retoryki. „Taka sztuka nie jest jeszcze do głębi przeniknięta ożywczą ideą, ale posiada już w sobie wszystkie złe strony «sztuki na usługach», to znaczy zatracca walory formy, nie dając w zamian walorów idei” – diagnozował fenomen sowieckiej sztuki Mieczysław Sterling (Sterling 6). Polscy krytycy, podobnie jak wielu promotorów sztuki w Europie lat 30., nie wątpili w celowość państwowego interwencjonizmu w sferze kultury (Chmielewska 34-38, 56-59, 115-121). Niemniej jednak stopień ingerencji władzy sowieckiej w kwestie natury artystycznej budził w nich głęboki niepokój. W formującej się estetyce realizmu socjalistycznego zagadnienia natury formalnej zostały, w ich

⁷ Winkler, „Wystawa” 9; Sterling 6; Bunikiewicz, „Rozwiana” 1933: 8; Strakun 12; Kleczyński, „Wystawa” 14. W bardziej pozytywnym świetle niż autorka niniejszego artykułu przedstawił recepcję sowieckiej wystawy Dariusz Konstantynów (32, 33, 37-38).

⁸ Do podstawowych opracowań sowieckiej sztuki należą: Elliott, *New Worlds*; Golomstock; Günther; Cullerne Bown, *Art under Stalin*; Taylor; Groys, *The Total Art*; Robin; Elliott, *Engineers*; Cullerne Bown i Taylor, *Art of the Soviets*; Lahusen i Dobrenko; Cullerne Bown, *Socialist*; Reid, 153-184; Ivanov; Geyer i Fitzpatrick; Žižek.

⁹ Termin „realizm socjalistyczny” został użyty po raz pierwszy w maju 1932 r. w artykule zamieszczonym w „Litieraturnoj Gazietie” (Cullerne Bown, *Art under Stalin* 89).

odbiorze, zdominowane przez właściwą w świetle reżimu tematykę. Nieliczni recenzenci, tacy jak Nela Samotyhowa i Tytus Czyżewski, uwierzyli w obiektywizm sowieckiego obrazowania, traktując pokazane w IPS prace jako dokument bieżącego życia Kraju Rad (Samotyhowa 270; Czyżewski, „Wystawa” 19). Jednakże zdaniem innych komentatorów przypisywana sztuce rola odzwierciedlenia społeczno-politycznych realiów w ZSRS miała charakter postulatyno-idealistyczny, fałszujący rzeczywisty obraz codziennej egzystencji robotniczo-chłopskiej klasy (Bunikiewicz, „Rozwiana” 8; Strakun 12; Kleczyński, „Wystawa” 14). Apriorycznie wyznaczoną funkcją sztuki stało się, w ich rozumieniu, wzmacnianie perswazyjnych i agitacyjnych zabiegów władzy.

W Rosji zrobiono z niej [sztuki – I.K.] narzędzie propagandy, sztuka stała się elementem dla niegramotnych tłumów, obdarto ją z natchnienia i wpompowano w artystów przymus opiewania nowego życia, nie takiego, jakim jest ono w rzeczywistości, ale jakim by być powinno i mogło, gdyby szczęśliwie zrealizowano ustrój sowiecki.

– argumentował Witold Bunikiewicz (Bunikiewicz, „Sztuka włoska” 16). Istotę instrumentalnego traktowania sztuki w ZSRS przenikliwie uchwycił Jan Kleczyński, zauważając, że stanowi ona „siłę pomocniczą ogromnego znaczenia, jedno z kół puszczonyj w ruch maszyny urabiającej miazgę ludzką w sposób bezwzględny” (Kleczyński, „Wystawa” 14). Leon Strakun, krytyk o prawicowym światopoglądzie, podkreślał zarówno skrajną ideologizację tematyki, jak i ilustracyjność języka plastycznego. „Walory formalne, malarskie są tu środkiem do szerzenia ideologii komunistycznej, względnie do plastycznego ujęcia z góry powziętego, czy też narzuconego tematu, oczywiście rewolucyjnego” – puentował (Strakun 12). Nawet szermierze neorealizmu w sztuce, tacy jak Tadeusz Pruszkowski, piętnowali brak psychologicznego autentyzmu i emocjonalnej ekspresji w sposobie ujmowania przez sowieckich twórców „reglamentowanych” motywów tematycznych („Artyści mówią o sobie” 6)¹⁰.

Większość komentatorów zgadzała się co do tego, że w Związku Sowieckim artysta zapłacił najwyższą cenę za możliwość realizacji państwowych zamówień – cenę wolności twórczej. Władysław Skoczylas tak opisał funkcjonujący w Kraju Rad system kontraktowy w kulturze:

Artyści są tam zrzeszeni w olbrzymi związek zawodowy, [...] w niektórych ośrodkach mieszkają we wspólnych domach i [...] stale pracują na zamówienia dla państwa,

¹⁰ Podobną opinię wyraził w 1938 r. czynny w Stanach Zjednoczonych historyk sztuki Meyer Schapiro (225). Por. też: Groys 109-110.

fabryk, kooperatywów i klubów. Pracownie i materiały do pracy są im przydzielane na podstawie przedłożonego zapotrzebowania; często organizowani w grupy artyści są wysyłani do pewnych ośrodków przemysłowych, gdzie pracują na zadany temat. Poza tymi zamówieniami publicznymi podobno mogą pracować i dla siebie, ale konsument prywatny prawie nie istnieje. Materiały malarskie, sądząc z wystawowych eksponatów, są bardzo liczne. („Sztuka sowiecka w Warszawie” 170).

Niemniej jednak Skoczylas dostrzegał pozytywne aspekty sowieckiej polityki kulturalnej: zamówienia płynące ze strony rządowych agend, nieporównywalne w skali z nikłą aktywnością rządu II RP w sferze kultury¹¹. Nie traktując komunistycznego ustroju jako wzorca do naśladowania, chwalił integrację sztuki z życiem społecznym, jej propaństwowy charakter („Sztuka sowiecka w I.P.S.” 3). Również Konrad Winkler docenił odrzucenie elitarnego charakteru sztuk plastycznych w ZSRS poprzez udostępnienie sztuki masom pracującym i włączenie jej w rytm społecznych przemian („Sztuka sowiecka” 7).

KANON TEMATYCZNY

Choć nie sposób dziś zrekonstruować układu eksponatów w przestrzeni ekspozycyjnej IPS¹², to na podstawie wypowiedzi recenzentów można wyodrębnić kilka bloków tematycznych prezentacji¹³. Osobną salę przeznaczono na portrety państwowych dygnitarzy, partyjnych komisarzy i przodowników pracy (Strakun 12). Zabrakło tam jednak czołobitnych wizerunków przywódców narodu: Włodzimierza Lenina i Józefa Stalina. Wyjątek stanowił rysunek popiersia Stalina autorstwa Isaaka Brodskiego, daleki od tendencji do monumentalizacji postaci przywódcy¹⁴. Także w suchorycie Ignatija Niwńskiego *Nafta azjatycka* majacząca

¹¹ Skoczylas miał wyidealizowany obraz państwowego mecenatu w ZSRS, który w rzeczywistości trawiły liczne problemy i przejawy dysfunkcyjności (Reid, *Socialist Realism* 161-163).

¹² W katalogu wystawy materiał został uporządkowany alfabetycznie według nazwisk twórców w ramach trzech dyscyplin: malarstwa, grafiki i rzeźby.

¹³ Susan Reid wskazała, że kluczowa dla sowieckiej sceny artystycznej wystawa pt. *Przemysł socjalizmu* (zainicjowana w 1935 r., lecz otwarta dopiero w marcu 1939 r.) zorganizowana została według kryterium tematycznego w 12 działach, począwszy od problematyki rewolucji i wojny domowej, poprzez industrializację kraju i portrety przywódców, po motywy emancypacji kobiet, modernizacji kultury i satyry na wrogów (Reid, *Socialist Realism* 157-158).

¹⁴ Reputację zasłużonego twórcy zyskały Brodskiemu liczne wizerunki przywódców Kraju Rad, ikoniczny obraz *Lenin w Smolnym* (1930) w pierwszym rzędzie – realistyczny wizerunek woźdza, przywołujący tradycję „pieredwiżników” (Golomstock 230-231).

w tle naftowych szybów twarz Lenina, patrona industrialnego postępu w Kraju Rad, pomyślana została jedynie jako akompaniament głównego motywu (il. 1).

Na ekspozycji nie było rozbudowanej egzemplifikacji innego jeszcze gatunku artystycznego wysoko cenionego przez ideologów komunizmu – malarstwa historycznego sprowadzającego się do batalistycznych scen z okresu rewolucji październikowej i wojny domowej (1917-1922). Tematykę wojenną niemal w całości zmonopolizował Aleksandr Łabas, wywodzący się z Wyższych Pracowni Artystyczno-Technicznych (WChUTEMAS) były awangardysta, przedstawieniami takimi, jak *Atak gazowy*, *Na manewrach* i *Przeprawa na pontonach*, utrzymanymi w modernistyczno-prymitywizującej konwencji (il. 2) (Beskin-Labas 49)¹⁵. Ogniwa jego cyklu *Październik* dopełniała *Wojna* Aleksandra Dejneki, czołowego piewcy komunizmu (Sysoyev 1989). Także areopag bohaterów rewolucji nie zyskał w IPS priorytetowej pozycji, choć tematyka ta występowała w rysunkach Wasyla Kasjana (*Bojownicy*). Prace Kasjana były jednak wykonane techniką akwarelową, a więc były mniej reprezentacyjne niż malarstwo olejne. Dodatkowo, dla zrównoważenia rewolucyjnych tonów zdobycami na polu kultury, pokazano w IPS wizerunki kilku twórców, m.in.: *Portret Wsiewołoda Pudowkina* (znakomitego reżysera, scenografa i aktora filmowego) autorstwa Andrieja Gonczarowa, *Portret Maksima Gorkiego* namalowany przez Fiodora Modorowa, *Portret muzyka Karla Tsekkiego* wykonany przez Piotra Konczałowskiego i drzeworytniczy *Portret poety Lermontowa* Władimira Faworskiego.

Ze względu na taktyczne ograniczenia w doborze ekspozycyjnego materiału warszawska publiczność nie miała możliwości poznania sowieckiej estetyki w jej pełnym kształcie¹⁶. Niemniej jednak na plan pierwszy w percepcji polskich krytyków wysunęły się przejawy nowej „sowieckiej religii” – kult kolektywnej pracy na rzecz państwa i apoteoza technicznych zdobyczy napędzających proces uprzemysłowienia kraju (Samotyhowa 269; Winkler, „Wystawa” 484). Apologia klasy robotniczo-chłopskiej zamykała się w niezbyt rozbudowanym rejestrze motywów. Recenzenci wymieniali powracające w różnych wariantach tytuły: *Zakłady metalurgiczne*, *Wytwórnia cementu*, *Wydobywanie soli*, *Budowa dźwigu*. Na ikonograficzną monotonię składały się fabryczne sceny i przemysłowe pejzaże. Jednostajność tematycznych ciągów egzemplifikował m.in. cykl prac Wiktora

¹⁵ Wiktor Podoski z uznaniem opisywał obrazy z cyklu *Październik*, które jego zdaniem jednozczyły „w sobie dramatyczny patos treści z siłą malarskiej wypowiedzi”. „Technika tych dzieł, brawurowa i zamaszysta, uderzająca pędzlem jak mieczem, nie była w dawnym malarstwie rosyjskim osobiwością” – pisał krytyk (Podoski, „Wystawa” 6).

¹⁶ Apogeum rozkwitu socrealistycznej doktryny w sowieckiej sztuce nastąpiło dopiero w latach 1935-1940 (Golomstock 81-138; Groys, *The Total Art*; Wood 264-283).

Perelmana: *Likwidacja zastoju w cukrowni, Produkcja cukru, W cukrowni*. W serii rysunków wykonanych węglem i sangwiną przez Borisa Zienkiewicza w jednym rzędzie występowały sceny: *Opancerzanie parowozu, Rozpalenie paleniska przed wypuszczeniem parowozu i Obróbka przed wypuszczeniem parowozu*. Na przemyśle stoczniowym skupili z kolei uwagę Sierafima Riangina (*W stoczniach, Warsztaty okrętowe „Korma”*) i Boris Jakowlew (*Bałtycki zakład budowy okrętów, Bałtyckie warsztaty okrętowe*). Dla podkreślenia wagi cywilizacyjnych osiągnięć bolszewickiej władzy pokazano też *Dnieprostroj* (Dnieprzańska Elektrownia Wodna) – motyw emblematyczny dla sowieckiej sztuki, opracowany przez Aleksieja Krawczenkę w trzech różnych wariantach technicznych: jako drzeworyt, miedzioryt i sztych (il. 3).

Obszarem komplementarnym wobec przemysłu była w ikonograficznym rejestrze prezentowanych prac kolektywizacja gospodarstw rolnych, widoki kolchozów i sowchozów oraz sceny pracy na roli (Amshey Nurenberg, *Kolchoz „Czerwony sztandar”*; Jekaterina Ziernowa, *Maszynizacja gospodarstwa wiejskiego*). Tematyka rolna dominowała w pracach artystów z Ukrainy traktowanej jako agrarne zaplecze ZSRS (Wasył Sedlar, *W kolchozie*; Iwan Padałka, *Sowchoz*). Na obraz entuzjastycznej pracy przy budowie podwalin nowej rzeczywistości Kraju Rad składały się także sceny edukacji i walki z analfabetyzmem (Olga Janowska, *Likwidacja analfabetyzmu*) (il. 4).

Anonimowym wizerunkom bohaterów pracy i kolektywizacji, pionierów, aktywistek, komisarzy i delegatów na zjazdy partyjne (Aleksandr Dejneka, *Tkacz*; Jewgienij Katsman, *Szturmowiec fabryki kołomieńskiej*) towarzyszyły portrety sportowców¹⁷. O fizycznej sprawności i tężyznie budowniczych nowego ustroju komunistycznego miały świadczyć obrazy sportowych zmagani i parasportowych zawodów (Piotr Williams, *Zawody automobilowe*; Nikołaj Nikonow, *Zawody konno-narciarskie*) oraz bezimienne wizerunki przodowników/-czek sportu (Aleksiej Pachomow, *Pracownica w dziedzinie kultury fizycznej*)¹⁸.

Zestaw eksponatów wystawowych w IPS dobrano tak, by zilustrować rozpowszechnienie zdobyczy cywilizacyjnych komunizmu na terenie całego Związku Sowieckiego (Fiodor Bogorodski, *Port batumski*). Do pokazu włączono także przedstawienia malowniczych gór i czarnomorskich wybrzeży Krymu (Paweł Kuzniecowa, *Góry magnezowe na Krymie. Kotobel*), widoki Azerbejdżanu i Armenii (Martiros Sarian, *Brzegi Zangu. Młyn*, il. 5). Dobór prac Wasilija Roźdiestwien-

¹⁷ Na temat wizerunków nowego sowieckiego obywatela por. T. Clark 33-50.

¹⁸ Motyw regeneracji fizycznych sił „nowego człowieka” w ikonografii socrealizmu omawia Laura Bossi (37-42).

skiego, ukazujących surowe krajobrazy Tadżykistanu i Karelii, miał potwierdzać terytorialny ogrom Kraju Rad i geograficzne zróżnicowanie wcielonych do niego republik. Organizatorzy wystawy zadbali ponadto o włączenie do zespołu eksponatów wizerunków „autochtonów” i scen z życia mieszkańców różnych republik, świadczących o zaangażowaniu w budowę wspólnego socjalistycznego państwa i realizację założeń „piatiletki” (pięcioletniego planu gospodarczego rozwoju kraju)¹⁹. Dobrym przykładem zastosowania takiej taktyki były przedstawienia reprezentantów populacji północno-zachodnich obszarów Syberii – Samojedów, malowane przez Fiodora Modorowa. Rodzinę Turańczyków, reprezentujących etnograficzny typ euroazjatycki, sportretował w technice monotypii Rostisław Barto. Mieczysław Wallis odbierał te przedstawienia jako dowód cywilizowania azjatyckich ludów, świata muzułmańskiego w szczególności (Wallis 3).

Warszawscy recenzenci nie zwrócili natomiast uwagi na znaczący udział artystek w ekspozycji. Malarki w pochwalnym tonie przedstawiały polityczną aktywizację i społeczną emancypację „nowej kobiety” w komunistycznym systemie (Olga Janowska, *Delegatka VI zjazdu WKP*; Jekaterina Ziernowa, *Strzelczyni*). Praca Serafimy Rianginy *Studentki („wuzowki”) na praktyce* była znakomitym przykładem fuzji propagandowych celów z tradycją obrazowania „pieredwizników” (il. 6). Uderzająca była też liczba uczestniczących w wystawie rzeźbiarek. W gronie dziewięciorga rzeźbiarzy były cztery kobiety: Maria Denisowa-Szczadenko, Sara Lebiediewa, Maria Rindzunska i Beatrisa Sandomirskaja²⁰.

SOCREALISTYCZNY STYL

W świetle deklaracji sowieckich ideologów problem stosownego dla propagandowych celów stylu oraz odpowiadającej percepcyjnym możliwościom proletariatu formy był nie mniej istotny od podejmowanej tematyki. „Sprawa mistrzostwa artystycznego zajęła w sztuce decydujące miejsce równorzędne ze społeczną ważkością tematu” – pokreślił we wstępie do katalogu wystawy jego kolektywny autor (Wszeczwiązkowe Stowarzyszenie 6-7). Wszeczwiązkowe Stowarzyszenie głosiło konieczność poszukiwania „nowego monumentalnego stylu socjalistycznego sztuki proletariackiej” (Wszeczwiązkowe Stowarzyszenie 10). Polscy komentatorzy poszukiwali więc przejawów stylistycznej odrębności w eksponowanych na

¹⁹ Temat ten analizuje Matthew Cullerne Bown w rozdziale *Painting in the non-Russian republics* (Cullerne Bown i Taylor, *Art of the Soviets* 140-153).

²⁰ Realistyczne prace rzeźbiarek chwalił Jan Kleczyński („Szczegóły” 16). Na temat sowieckich artystek por. Yablonskaya; Reid, „All Stalin’s Women” 133-173.

warszawskiej wystawie dziełach, dociekali, czy sowiecki artysta stworzył oryginalną interpretację plastyczną komunistycznego ustroju (Podoski, „Wystawa” 6).

Zbiorowy autor katalogowego eseju wyróżnił w sztuce ZSRS trzy główne nurty stylowe: tendencję do linearyzmu połączonego ze świetlistą chromatyką, trend syntetyzujący szeroko kładzione plamy barwne oraz subnurt skoncentrowany na malarskiej materii (Wszechzwiązkowe Stowarzyszenie 10). Autorzy wstępu nie wspomnieli przy tym o kultywowanej w Kraju Rad tradycji rodzimego XIX-wiecznego realizmu – malarstwa „pieredwiżników” (Hiller, „Na marginesie” 11)²¹. Co więcej, Wszechzwiązkowe Stowarzyszenie twierdziło, że prócz motywów przemysłu, pracy i sportu występują na sowieckiej scenie artystycznej kompozycje abstrakcyjne; niemniej jednak takich przykładów na ekspozycji w IPS nie było (Wszechzwiązkowe Stowarzyszenie 10). Warszawscy komentatorzy nie zdołali wprawdzie zweryfikować przedstawionej klasyfikacji artystycznych trendów, lecz bez trudu zauważyli, że przy skodyfikowanej tematyce rozwiązania plastyczne twórców nie były ani ujednolicone, ani wolne od obcych wpływów.

Krytycy wychwycili od razu uzależnienie sztuki Kraju Rad od zachodnich wzorów, wskazując głównie na francuskie afiliacje (Winkler, „Wystawa” 483; Czyżewski, „Wystawa” 7). Krystalizujące się od 1932 r. normy socrealistycznej estetyki nie osłabiły wrażliwości sowieckich artystów na szerokie spektrum zjawisk artystycznych, począwszy od XIX-wiecznego francuskiego realizmu, poprzez doświadczenia impresjonizmu, po dekoracyjne tendencje postimpresjonizmu²². Nawet zafascynowana ideologią socjalizmu Stefania Zahorska negatywnie oceniła stan samoświadomości sowieckich malarzy, którzy nie zdołali jeszcze wykreować formy adekwatnej do umacniającej się dyktatury proletariatu, wahając się między akademickim realizmem a promieniującym z Francji postimpresjonizmem (Piwowar 3). Także Tadeusz Pruszkowski podkreślał francuskie koneksje sztuki sowieckiej. „Sztuka, którą przysłali tu Rosjanie, to była sztuka francuska z jej ulubionymi fakturkami” – pisał zde gustowany krytyk, zwalczający wszelką emulację postimpresjonizmu („Artyści mówią o sobie” 6).

Najlepszą egzemplifikację zakorzenienia w zachodnioeuropejskiej estetyce stanowiło malarstwo Piotra Konczałowskiego. Fakturalne malarstwo Vincenta van Gogha i akcentujące strukturę kompozycji obrazy Paula Cézanne’a zaważyły w początkowym okresie na jego malarskiej wizji (Bird 197). W dużym zespole

²¹ Na temat realizmu w XIX-wiecznym malarstwie rosyjskim por. Valkenier.

²² Niektóre idiomy sztuki figuratywnej, zdradzające pokrewieństwo z zachodnim modernizmem, traktowane były pod koniec lat 20. i na początku 30. przez krytyków i decydentów w ZSRS jako antycypacja estetyki socrealistycznej (Bowlit, „The Society” 203-226). Na temat znaczenia impresjonistycznej tradycji w sztuce sowieckiej lat. 20. i wczesnych 30. por. Hilton, *Holiday* 202-203.

wyeksponowanych w Warszawie obrazów artysty dominowały pejzaże – widoki rosyjskie i krymskie, ale także francuskie i włoskie. Intensywna chromatyka i bogata faktura w takich kompozycjach, jak *Rynek rybny* (il. 7), nie pozostawiały wątpliwości co do genezy postawy twórczej Konczałowskiego, który umiejętnie łączył elementy nowoczesnego języka plastycznego z afirmacją sowieckiej rzeczywistości. Szkicowość faktury uderzała także w pejzażach Pawła Kuzniecowa, malowanych z podwyższonego punktu obserwacji, zagarniających w ramy pionowego kadru duży wycinek obserwowanej rzeczywistości na podobieństwo impresjonistycznych widoków paryskich bulwarów (il. 8).

Prócz koneksji w szerokim nurcie XX-wiecznego koloryzmu warszawscy komentatorzy odkryli pokrewieństwo niektórych sowieckich idiomów obrazowania z naturalizmem Constantina Meuniera i Adolpha Menzla. Nie pominęli także zbieżności z włoskim nowym klasycyzmem i niemiecką Nową Rzeczowością (Wallis 3; Bunikiewicz, „Rozwiana” 8; Strakun 12)²³. Intrygowała ich pokrewna poetyce realizmu magicznego aura, jaką ewokowały obrazy Aleksandra Dejneki. Dejnka, będący absolwentem WChUTEMAS, wypracował w dojrzałej fazie swej twórczości unikalną formułę figuracji (Kiaer, „Was Socialist” 323-345)²⁴. Uwagę przyciągała jego *Dziewczynka na balkonie*, obraz, w którym przesunięta na skraj kadru i śmiało przecięta jego ramą postać dziewczyny ujęta została w klasycyzującej manierze (il. 9) (Kleczyński, „Szczegół” 16). Także sceny sportowych ćwiczeń ujmował artysta w konwencji unowocześnionego klasycyzmu, umiejętnie manipulując przestrzenią wewnątrzobrazową (il. 10) (Kiaer, „Lyrical” 56-77).

Idiom realizmu, jaki najczęściej stosowany był przez sowieckich twórców „spokrewnionych” z zachodnimi neoklasycystami, miał charakter zmodernizowany; był oparty na zsyntetyzowanej, niekiedy dekoracyjnej wręcz figuracji. W *Wytwórci cementu* Jurija Pimienowa zarówno pierwszoplanowe segmenty architektoniczne, jak i postacie pracujących robotników nabrały tekturo-podobnego wyglądu, analogicznie do plastycznych rozwiązań z kręgu *Novecento Italiano* i *Neue Sachlichkeit* (il. 11). Kolejnym przykładem asymilacji szeroko pojmowanego w międzywojennej Europie neoklasycyzmu był obraz *Zbiór herbaty* Dawida Szterenberga (il. 12). Ormianin Martiros Sarian z kolei, podnosząc wysoko punkt

²³ Dobrze ugruntowaną wiedzę na temat *Neue Sachlichkeit* w sowieckim świecie artystycznym potwierdzają współczesne badania (Silina 95).

²⁴ Christina Kiaer utrzymuje, że zaangażowany w budowę nowego ustroju artysta dobrowolnie porzucił konstruktywistyczną estetykę na rzecz figuracji. Dokonuje ponadto ekstrapolacji poglądów Dejneki na innych sowieckich twórców (bez podania ich nazwisk), twierdząc, że nie zostali oni pozbawieni możliwości swobodnego rozwoju. Swych wniosków jednak nie dokumentuje konkretnymi przykładami („Was Socialist” 321, 325, 327, 328).

obserwacji w *Robotach ziemnych*, uprościł ludzkie i zwierzęce sylwetki w duchu prymitywizmu (il. 13). Natomiast obraz *Czerwoni marynarze* Piotra Konczałowskiego swą kulisowo budowaną przestrzenią wewnątrzobrazową i zaakcentowaną asymetrią kompozycyjną dawał wyraz artystycznemu synkretyzmowi zakorzenionemu we francuskim postimpresjonizmie (il. 14). W innym wariacie motywu „czerwonych marynarzy” Konstantin Wiałow skontrastował zwarte, sylwetowe formy figuralne z neutralną niemal płaszczyzną morza (il. 15). Syntetyzm obrazowania Wiałowa miał awangardową genezę; ukształtowany pod okiem Wassily’ego Kandinskiego, Władimira Tatlina i Dawida Sztierenberga w WChUTEMAS, Wiałow związał początkowo swe poszukiwania artystyczne z konstruktywizmem i abstrakcją. Zajmując się w latach 20. ilustrowaniem książek, projektowaniem plakatów i scenografią, stworzył własny wariant zmodernizowanego realizmu („*A Glimpse of Tomorrow*”).

W odbiorze warszawskiej krytyki „zadłużenie” rozwiązań plastycznych sowieckich artystów wobec kultury „burżuazyjnego” Zachodu zaprzeczało deklarowanemu przez Wszechwzwiązkowe Stowarzyszenie dążeniu do stworzenia nowego monumentalnego stylu socjalistycznego sztuki proletariackiej. Adaptację różnych idiomów twórczości zachodnioeuropejskiej do celów sztuki zaangażowanej w sprawę komunizmu złośliwie skwitował Wacław Husarski, pisząc: „Treść tej sztuki jest, z nielicznymi wyjątkami, zdecydowanie sowiecka; jej forma natomiast, jak dotychczas, raczej średnio-europejska: mówiąc ściślej – środkowo-europejska” (Husarski 230).

Swego rozczarowania z powodu sprzeniewierzenia się twórców ekspozycji ideałom rosyjskiej awangardy nie krył Karol Hiller, konstruktywista propagujący na łamach łódzkiego czasopisma *Forma* ścisłe sprzężenie sztuki z życiem społecznym (Karnicka i Ładnowska). „Pragnę nawet podkreślić, jak nieudolne odbicie w reprezentowanej plastyce znalazła powaga budownictwa ZSRR” – skonstatował związany z konstruktywistyczną awangardą artysta (Hiller, „Malarz” 2). „I tak wygląda, jak gdyby cały impet sztuki nowoczesnej, który przez ważkość swej formy plastycznej tak wydatnie poparł rewolucyjną misję Sowietów, już nie dotrwał do roku wystawy reprezentacyjnej” – trafnie zdiagnozował sytuację w Kraju Rad Hiller („Malarz” 3). Drażnił go warsztatowy dyletantyzm i tradycjonalizm obrazowania wystawiających artystów:

Raziły nie temat obrazów i ich tendencja – pisał – lecz zgodność wystawców i niektórych teoretyków sztuki sowieckiej co do sposobów odtwarzania teraźniejszości, szczególnie wówczas, kiedy ci twierdzili, że dla odmalowania rzeczywistości sowieckiej nadaje się najlepiej szczuplutki zasób środków jednoplanowego naturalizmu „pieredwiżników” z końca ubiegłego wieku. („Malarz” 3).

Wśród komentatorów pojawiło się także przypuszczenie, że to niemożność utożsamienia się z panującym w ZSRS porządkiem politycznym, szczególnie ze strony starszej generacji twórców, spowodowała niski poziom artystyczny pokazanych prac, zanik ekspresyjnego potencjału dzieł i deficyt warsztatowej perfekcji (Treter, „Sztuka związana” 5)²⁵. „Rozumiemy [...], iż plastyka sowiecka, ze swego punktu widzenia, może uważać lubowanie się w smakowitościach techniki za niewłaściwe, lecz to, co jej artyści w tym zakresie dają w swych dziełach, jest [...] nieraz wyraźnym niedbalstwem” – narzekał Wiktor Podoski (Podoski, „Ze świata sztuki” 5).

IDEOLOGIZACJA ESTETYKI

Większość warszawskich komentatorów uznała, że na tym właśnie polu – formy – sztuka sowiecka poniosła największą klęskę. Nikt jednak nie przeczył, iż w gronie uczestniczących w wystawie artystów znaleźli się utalentowani twórcy (Sterling 6; Weinzieher 8; Podoski, „Wystawa” 6; Szczepański 16; Kleczyński, „Wystawa” 16). Wymieniano z uznaniem nazwiska Piotra Konczałowskiego, Aleksandra Dejneki, Kuźmy Pietrowa Wodkina, Dawida Szterenberga, Martirosa Sariana, Aleksandra Łabasa, Rostisława Barty, Aleksieja Krawczenki i Władimira Faworskiego²⁶. Bardzo trafną, dziś nadal niepodważalną, konkluzję wyciągnął z oglądu wystawy Skoczylas, twierdząc, że to „zakontraktowana” forma artystyczna – szeroko rozumiany realizm – stanowiła o słabości realizacji plastycznych w Kraju Rad (Skoczylas, „Sztuka sowiecka w I.P.S.-ie” 3). Większość krytyków skonstratowała, że założenia sowieckiej estetyki, odbierające twórcy prawo do indywidualizmu i osobistej ekspresji, sprowadziły sztukę do poziomu utylitarnej produkcji (Skoczylas, „Sztuka sowiecka w Warszawie” 165-172; Treter, „Sztuka sowiecka w Warszawie” 8)²⁷. „Sztuka sowiecka nie stworzyła dla swych nowych

²⁵ *De facto* nie wszystkich wyznawców komunistycznej ideologii przekonywał sposób sprawowania władzy w Kraju Rad począwszy od wczesnych lat 30. Ponadto wielu artystom z awangardowych kręgów, wykształconym w okresie Proletkultu, brakowało umiejętności warsztatowych przy realizacji wielkoformatowych, narracyjnych kompozycji, które zgodnie z oczekiwaniami rządowych agend miały być utrzymane w realistycznej konwencji (Reid, „Socialist Realism” 164-165).

²⁶ Drzeworyty Krawczenki, jednego z najwybitniejszych sowieckich grafików, nagrodzonego Grand Prix na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r., reprezentowane były w IPS głównie przez ilustracje do utworów Nikołaja Gogola i winiety do dzieł Anatola France’a. Ilustracje drzeworytnicze do dzieł Gogola i Charlesa Dickensa pokazał Władimir Faworski, drugi obok Krawczenki mistrz grafiki książkowej, a zarazem malarz, rzeźbiarz i pedagog WChUTEMAS.

²⁷ Niektórzy marksistowsy krytycy, m.in. Anatolij Łunaczarski, sygnalizowali niski poziom artystyczny sowieckiego realizmu już w latach 20. (Silina 94-95). Brak estetycznych walorów soc-

treści formalnego ich odpowiednika, nie dała nam formy nowej i oryginalnej – chociaż futuryzm i ekspresjonizm rosyjski w pierwszych latach czerwonej rewolucji był stanowczo twórczy” – pisał Konrad Winkler (Winkler, „Wystawa” 483). „Sztukę skazano na całopalenie” i „zaprzęgnięto gwałtem do wozu reklamowego ulicznej propagandy” – puentował krytyk (Winkler, „Wystawa” 483). Winkler podkreślił zauważony przez wielu recenzentów paradoks: to sztuka czasów rewolucyjnej Rosji, kubo-futuryzm, konstruktywizm, produktywizm i suprematyzm, wytworzyła idiosynkratyczne środki obrazowania. Skrajne zideologizowanie sztuki sowieckiej zniweczyło natomiast przyrodzone prawo artysty do eksperymentu.

Wenecko-warszawską prezentację przygotowano w okresie wypierania ze sceny artystycznej ZSRS „formalistów” – twórców czynnej w latach 1917-1932 organizacji Proletkult, edukującej i aktywizującej kulturalnie klasę robotniczą²⁸. Także różne idiomy sztuki figuratywnej o zachodniej proweniencji czy powinowactwie, w tym realizm krytyczny, były stopniowo marginalizowane i eliminowane. W 1933 r. wpływowy krytyk Adam Efros ogłosił, iż sowiecki styl został utożsamiony z realizmem socjalistycznym (Reid, „Socialist Realism” 154). Estetyka socrealizmu wprowadzała normę realizmu idealizującego otaczającą rzeczywistość społeczno-polityczną, typizującego ludzi i zjawiska dla zilustrowania komunistycznej doktryny²⁹. Wymóg obrazowania ustabilizowanej rzeczywistości wynikał z założenia, że w stalinowskim państwie wszelkie antagonizmy i konflikty zostały pokonane (James 1-14; Gutkin 38-80).

Goszczącą w Warszawie wystawę polscy komentatorzy postrzegali jako propagandowo sformatowaną wizytówkę kultury Kraju Rad, a nie jako jej pełną reprezentację (Wallis 3). Ich negatywną reakcją na ekspozycję w IPS uwarunkowało kilka czynników. Dla rzeczników awangardy uderzające było zerwanie z pryncypiami rewolucyjnej estetyki. Dla komentatorów sympatyzujących z trendami nowego klasycyzmu, neorealizmu czy koloryzmu rażąco było polityczne sprofilowanie tematyki prac. Konsensus osiągnięto natomiast odnośnie do niskiego poziomu artystycznego.

realistycznej produkcji zaskoczył w 1936 r. amerykańską rzeźbiarkę Emmę Lu Davis, podziwiającą skądinąd funkcjonowanie mecenatu państwowego podczas stypendium w ZSRS (Kiaer, „Was Socialist” 344-345). Destrukcyjny wpływ systemu nakazowo-kontrolnego na kulturę podkreślał także w 1938 r. osiadły w Stanach Zjednoczonych Meyer Schapiro (224, 226), wybitny historyk sztuki o marksistowskim światopoglądzie.

²⁸ Na temat działalności Proletkultu por.: Bennett 33; Mally 193-254; Bowlit, *Russian Art* 2017. Termin „formalizm” nabrał pejoratywnego znaczenia w wystąpieniu Osipa Beskina, prominentnego krytyka sztuki, przemawiającego w 1933 r. do członków Moskiewskiego Związku Artystów. Stał się on wówczas tożsamy z modernizmem i zachodnioeuropejską sztuką „burżuazyjną” (Silina 94).

²⁹ Na temat marksistowskiej estetyki por.: Lukács 93-135; Bullitt 53-76; Rose; Heller 51-75.

Niektórzy współcześni nam badacze akcentują heterogeniczny charakter sowieckiej sztuki lat 20. i 30.³⁰ Ten zróżnicowany w ich ujęciu obraz zdeterminowany był toczącą się wśród artystycznych frakcji batalią o dominację na scenie artystycznej i konkurowaniem rządowych agend w sprawowaniu patronatu nad sztuką. Niejednolitość realizacji w ramach estetyki socrealizmu spowodowana była także niekonsekwencją w formułowaniu odgórnych dyrektyw przez organy administracji oraz brakiem jednolitego instrumentarium pojęciowego marksistowskich krytyków. Ten brak formalnej uniformizacji został wprawdzie dostrzeżony przez warszawskich komentatorów, niemniej jednak ich nadrzędnym celem było uchwycenie kulturowej odrębności Kraju Rad poprzez wskazanie plastycznych ekwiwalentów komunistycznej ideologii. Poszukiwali oni stylu rozumianego jako oryginalna jedność formalno-tematyczna wyrażająca istotę nowego ustroju. Konkluzja Konrada Winklera brzmiąca: „Lenin sztuki sowieckiej jeszcze się nie narodził”, zaświadcza o tym, że takiego stylu nie odnaleźli (Winkler, „Wystawa” 9)³¹. Ich docieklivość w kwestii specyfiki zaprezentowanego materiału była w Europie lat 30. zjawiskiem typowym. Tytułem przykładu można wskazać XIII Międzynarodowy Kongres Historii Sztuki, odbywający się w 1933 r. w Sztokholmie, w czasie którego poszukiwanie „narodowego charakteru” w sztuce poszczególnych państw uznane zostało za priorytetowe zadanie historiografii (Bakoš 192).

Z perspektywy współczesnej historiografii ważnym punktem odniesienia dla kształtu warszawskiej ekspozycji była wystawa *Artyści Federacji Rosyjskiej po piętnastu latach*, odbywająca się na przełomie 1932 i 1933 r. w Leningradzie i Moskwie (Reid, *Socialist Realism* 155). Pokaz ten zaświadczał z jednej strony o zanegowaniu eksperymentów awangardy, z drugiej zaś prezentował dwa antagonistyczne środowiska: obóz nawiązujący do tradycji „pieredwiżników” oraz frakcję sztuki figuratywnej o zachodnich koligacjach. Elementy obu tych segmentów artystycznej sceny włączono do wenecko-warszawskiej wystawy, neutralizując zaistniały rozłam. Ekspozycyjna wystawa traktowana była bowiem jako narzędzie polityki „soft power”, służącej podkreśleniu zdobyczy komunizmu na arenie międzynarodowej.

Przyjęta przez Wszechzwiązkowe Stowarzyszenie strategia propagowania sztuki, a zarazem politycznego systemu Kraju Rad, nie przekonała jednak polskich

³⁰ Zagadnienie to omawiane jest m.in. w: Cullerne Bown i Taylor, *Art of Soviets* 1-160; Castillo 102-103; Reid, „Socialist Realism” 154, 160-161; Kiaer, „Was Socialist” 331-335; Lucento 401-428; Silina 93.

³¹ W 1936 r. Winkler znów pisał: „Mam wrażenie, iż sztuka sowiecka w swym dzisiejszym stanie jest po prostu jakąś fazą wstępną do bardziej wartościowej, a może nawet stylistycznej i zdobyczej sztuki własnej, rodzimej” (Winkler, „Sztuka” 7).

krytyków. W konkluzji można stwierdzić, że słusznie uznali oni prezentowaną w IPS wystawę za symptom przełomu w kulturze ZSRS – eliminacji aspiracji Proletkultu do zrewolucjonizowania kultury na rzecz estetyki gloryfikującej ustabilizowany stalinizm. W sierpniu 1934 r. przypieczętował jej normy Andriej Aleksandrowicz Żdanow, sekretarz Komitetu Centralnego Partii Komunistycznej i zaufany współpracownik Józefa Stalina, ogłaszając podczas odbywającego się w Moskwie Pierwszego Kongresu Sowieckich Pisarzy doktrynę realizmu socjalistycznego (Wood 321; Clark, Dobrenko i in. 162-178). Katastrofalny wpływ na losy całej rzeszy twórców w Kraju Rad miała usankcjonowana w 1936 r. przez komunistyczną partię „Kampania przeciwko formalizmowi i naturalizmowi” (Silina 91, 97). Przeprowadzone w jej ramach represje objęły nie tylko „formalistów” i twórców „zainfekowanych” zachodnioeuropejskim modernizmem (Clark, Dobrenko i in. 229-230, 231; Dorontchekov 305-307), ale także tzw. naturalistów, którym zarzucono odtwarzanie społeczno-politycznej rzeczywistości w sposób fotograficzny, bez uchwycenia jej zgodnego z marksistowsko-leninowską ideologią sensu (Silina 2016, 97-100, 104). Przykładem ofiar tej ofensywy byli członkowie Stowarzyszenia Artystów Rewolucyjnej Rosji /Rewolucji, silnie zaangażowani w budowę stalinizmu – w większości zamordowani, uwięzieni bądź zdyskredytowani.

BIBLIOGRAFIA

- „*A Glimpse of Tomorrow*”: Konstantin Vialov. *Paintings and Drawings of the 1930's*. University of Southern California Press, 1992.
- „Artyści mówią o sobie. Ankieta «Świata». Tadeusz Pruszkowski”. *Świat*, nr 8 (1934), s. 6.
- Bakoš, Ján. *Discourses and Strategies: The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History & Related Discourses*. Peter Lang Edition, 2013.
- Bennett, Tony. *Formalism and Marxism*. Methuen, 1986.
- Beskina-Labas, Olga, red. *Alexander Labas. A Memoir*. [b.n.], 2004.
- Bird, Alan. *A History of Russian Painting*. Phaidon Press, 1987.
- Blakesley, Rosalind, i Susan E. Reid, red. *Russian Art and the West: A Century of Dialog in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*. Northern Illinois University Press, 2007.
- Bossi, Laura. „L’homme nouveau». Dégénérescence et régénération”. *Les années 1930. La fabrique de „l’Homme nouveau*, red. Jean Clair. Éditions Gallimard, 2008, ss. 37-42.
- Bowl, John E. „The Society of Easel Artists”. *Russian History*, nr 2-3, 1982, ss. 203-226.
- Bowl, John E. *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*. Thames and Hudson, 2017.

- Briony, Fer, David Batchelor, i Paul Wood. *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars*. Yale University Press in association with The Open University, 1993.
- Bullitt, Margaret M. „Toward a Marxist Theory of Aesthetics: The Development of Socialist Realism in the Soviet Union”. *Russian Review*, nr 1, 1976, ss. 53-76.
- Bunikiewicz, Witold. „Rozwiana legenda o sztuce sowieckiej”. *Świat*, nr 10, 1933, s. 8.
- Bunikiewicz, Witold. „Sztuka włoska w IPS’ie”. *Kurier Warszawski*, nr 13, 1935, s. 16.
- Castillo Greg. „Peoples at an Exhibition: Soviet Architecture and the National Question”. *Socialist Realism without Shores*, red. Thomas Lahusen, Evgeny Dobrenko, Duke University Press, 1997, ss. 102-120.
- Chmielewska, Agnieszka. *W służbie państwa społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*. Wydawnictwo IFIS PAN, 2006.
- Clair, Jean, red. *Les années 1930. La fabrique de „l’Homme nouveau”*. Éditions Gallimard, 2008.
- Clark, Katerina, Evgeny Dobrenko i in. *Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917-1953*. Yale University Press, 2007.
- Clark, Toby. „The ‘new man’s’ body: a motif in early Soviet culture”. *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992*, red. Matthew Cullerne Bown, Brandon Taylor. Manchester University Press, 1993, ss. 33-50.
- Cullerne Bown, Matthew. *Art under Stalin*. Phaidon Press, 1991.
- Cullerne Bown, Matthew, i Brandon Taylor, red. *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992*, Manchester University Press, 1993.
- Cullerne Bown, Matthew, i Brandon Taylor, red. *Socialist Realist Painting*. Yale University Press, 1998.
- Czyżewski, Tytus. „Wystawa sztuki sowieckiej”. *Kurier Polski*, nr 78, 1933, s. 7.
- Czyżewski, Tytus. „List z Warszawy”. *Głos Plastyków*, nr 1-2, 1933, s. 19.
- David-Fox, Michael. „From Illusory «Society» to Intellectual «Public»: VOKS, International Travel and Party-Intelligentsia Relations in the Interwar Period”. *Contemporary European History*, nr 1, 2002, ss. 7-32.
- Dorontchekov, Ilia, red. *Russian and Soviet Views of Modern Western Art, 1890s to Mid-1930s*. University of California Press, 2009.
- Elliott, David. *New Worlds: Russian Art and Society 1900-1937*. Thames and Hudson, 1986.
- Elliott, David. *Engineers of the Human Soul: Soviet Socialist Realist Painting 1930s-1960s*. Museum of Modern Art, 1992.
- Geyer, Michael, i Sheila Fitzpatrick, red. *Beyond Totalitarianism: Stalinism and Nazism Compared*. Cambridge University Press, 2008.
- Golan, Romy. *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*. Yale University Press, 1995.
- Golomstock, Igor. *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People’s Republic of China*. Icon, 1990.
- Grabar, Igor. „Artyści Rosji Sowieckiej w ciągu 15 lat”. *Izwiestja*, 7 lutego 1933.
- Gregorowicz, Stanisław, i Michał Jerzy Zacharias. *Polska – Związek Sowiecki: stosunki polityczne w latach 1925-1939*. Instytut Historii PAN, 1995.

- Griffin, Roger. *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Palgrave Macmillan, 2007.
- Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton University Press, 1992.
- Groys, Boris. „The Art of Totality”. *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, red. Evgeny Dobrenko, i Eric Naiman. University of Washington Press, 2003, ss. 96-124.
- Günther, Hans, red. *The Culture of the Stalin Period*. Palgrave Macmillan, 1990.
- Gutkin, Irina. *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic: 1890-1934*. Northwestern University Press, 1999.
- Heller, Leonid. „A World of Prettiness: Socialist Realism and its Aesthetic Categories”. *Socialist Realism without Shores*, red. Thomas Lahusen, i Evgeny Dobrenko. Duke University Press, 1997, ss. 51-75.
- Hiller, Karol. „Na marginesie wystawy sowieckiej”. *Forma*, nr 12, 1934, s. 11.
- Hiller, Karol. „Malarz, społeczeństwo a sztuka”. *Forma*, nr 3, 1935, ss. 2-3.
- Hilton, Alison. *Holiday on the Kolkhoz: Socialist Realism's Dialog with Impressionism*, red. Rosalind Blakesley, i Susan E. Reid. Russian Art and the West: A Century of Dialog in Painting, Architecture, and the Decorative Arts, Northern Illinois University Press, 2007, ss. 196-216).
- Husarski, Waclaw. „Sztuka sowiecka w I.P.S'ie”. *Tygodnik Ilustrowany*, nr 13, 1933, ss. 229-230.
- Ivanov, Sergei. *Unknown Socialist Realism: The Leningrad School*. NP Print, 2007.
- James, Vaughan C. *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. Palgrave Macmillan, 1973.
- Kamiński, Marek K., i Michał Jerzy Zacharias. *Polityka zagraniczna Rzeczypospolitej Polskiej 1918-1939*. Wydawnictwo LTW, 1998.
- Karnicka, Zenobia, i Janina Ładnowska. *Karol Hiller 1891-1939. Nowe widzenie. Malarstwo, heliografia, rysunek, grafika*. Muzeum Sztuki w Łodzi, 2003.
- Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.* Instytut Propagandy Sztuki, 1933.
- Kiaer, Christina. „Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Aleksandr Deineka in the 1930s.” *The Oxford Journal*, nr 3, 2005, ss. 323-345.
- Kiaer, Christina. „Lyrical Socialist Realism”. *October Magazine*, nr 147, 2014, ss. 56-77.
- Kleczyński, Jan. „Szczegóły wystawy sowieckiej w «IPS»”. *Kurier Warszawski*, nr 71, 1933, ss. 15-16.
- Kleczyński, Jan. „Wystawa sztuki sowieckiej w I.P.S.”. *Kurier Warszawski*, nr 64, 1933, ss. 14.
- Konstantynów, Dariusz. „On the Reception of Soviet Art in Poland in the 1930s”. *Centropa*, nr 1, 2010, ss. 31-45.
- Kossowska, Irena. *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017.
- Lahusen, Thomas, i Evgeny Dobrenko. *Socialist Realism without Shores*. Duke University Press, 1997.

- Luba, Iwona. „Polityka artystyczna MSZ w II Rzeczypospolitej – na przykładzie wystaw sztuki polskiej w ZSRR i w III Rzeszy”. *Sztuka i dyplomacja. Związki sztuki i polskiej dyplomacji w okresie nowożytnym*, red. Monika Kuhnke, Artur Badach, Ministerstwo Spraw Zagranicznych i Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2013, ss. 153-170.
- Lucento, Angelina. „The Conflicted Origins of Soviet Visual Media. Painting, Photography, and Communication in Russia, 1925-1932”. *Cahiers du monde russe*, vol. 56, nr 2, 2015, ss. 401-428.
- Lucie-Smith, Edward. *Art of the 1930s. The Age of Anxiety*. Weidenfeld & Nicolson, 1985.
- Lukács, György. *The Meaning of Contemporary Realism*. Merlin Press, 1963.
- Mally, Lynn. *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. University of California Press, 1990, ss. 193-254.
- Piwowar, Lech. „Nowa droga sztuki sowieckiej. Rozmowa ze Stefanią Zahorską”. *Tygodnik Artystów*, nr 13, 1935, s. 3.
- Podoski, Wiktor. „Wystawa sztuki sowieckiej w IPS-ie”. *A.B.C.*, nr 79, 1933, s. 6.
- Podoski, Wiktor. „Ze świata sztuki”. *Myśl Narodowa*, nr 15, 1933, s. 5.
- Reid, Susan E. „All Stalin’s Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s”. *Slavic Review*, nr 1, 1998, ss. 133-173.
- Reid, Susan E. „Socialist Realism in the Stalinist Terror: The «Industry of Socialism» Art Exhibition 1935-41”. *The Russian Review*, nr 2, 2001, ss. 153-184.
- Robin, Régine. *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic*. Stanford University Press, 1992.
- Rose, Margaret A. *Marx’s Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*. Cambridge University Press, 1988.
- Samotyhowa, Nela. „Wystawa Sztuki Sowieckiej w Inst. Prop. Sztuki”. *Kobieta Współczesna*, nr 14, 1933, ss. 269-270.
- Schapiro, Meyer. *Worldview in Painting, Art and Society: Selected Papers*. George Braziller Inc., 1999.
- Schmied, Wieland. *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*. Prestel, 2001.
- Silina, Maria. „The Struggle Against Naturalism: Soviet Art from the 1920s to the 1950s”. *RACAR: Revue d’art canadienne*, nr 2, 2016, ss. 91-104.
- Silver, Kenneth E. *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2011.
- Skoczylas, Władysław. „Sztuka sowiecka w I.P.S.-ie”. *Gazeta Polska*, nr 671, 1933, ss. 3.
- Skoczylas, Władysław. „Sztuka sowiecka w Warszawie (Z powodu wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki)”. *Sztuki Piękne*, nr 5, 1933, ss. 165-172.
- Słucz, Siergiej. „Długa droga Stalina do ugody z Hitlerem”. *Pamięć i Sprawiedliwość*, nr 1, 2009, ss. 27-46.
- Smith, Anthony. *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*. Routledge, 1998.
- Sosnowska, Joanna, red. *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930-1939)*. Instytut Sztuki PAN, 1992.
- Sterling, Mieczysław. „«Realizm socjalistyczny» na wystawie sztuki Sowietów”. *Kurier Poranny*, nr 70, 1933, s. 6.

- Stone, Marla. *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*. Princeton University Press, 1998.
- Storr Robert i in. *Modern Art Despite Modernism*. The Museum of Modern Art, 2000.
- Strakun, Leon. „Sztuka sowiecka (Wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki)”. *Opinia*, nr 8, 1933, s. 12.
- Sysoyev, Vladimir P., i Aleksandr Aleksanrovich Dejneka. *Aleksandr Dejneka*. Izobrazitel'noe iskusstvo, 1989.
- Szczepański, Stanisław. „Wystawa sztuki sowieckiej”. *Wiadomości Literackie*, nr 17, 1933, s. 6.
- Taylor, Brandon. *Authority and Revolution 1924-1932. Art and Literature under the Bolsheviks*. Vol. 2. Pluto Press, 1992.
- Treter, Mieczysław. „Sztuka sowiecka w Warszawie”. *Ilustrowany Kurier Codzienny*, nr 85, 1933, s. 8.
- Treter, Mieczysław. „Sztuka związana z życiem (Na marginesie wystawy sztuki sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki)”. *Gazeta Polska*, nr 85, 1933, s. 5.
- Turowski, Andrzej. „Notatki o awangardzie rosyjskiej w Polsce”. *Warszawa – Moskwa / Moskwa – Warszawa 1900-2000*, red. Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa, „Zachęta” Narodowa Galeria Sztuki, 2004, ss. 50-58.
- Valkenier, Elizabeth. *Russian Realist Art – The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*. Ardis, 1977.
- Wallis, Mieczysław. „Wystawa sztuki sowieckiej Z.S.R.R.”. *Robotnik*, nr 93, 1933, s. 3.
- Weinzieher, Michał. „Sztuka sowiecka. Wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki”. *Nasz Przegląd*, nr 99, 1933, s. 8.
- Willett, John. *The Weimar Years: a Culture Cut Short*. Thames & Hudson, 1984.
- Winkler, Konrad. „Wystawa sztuki sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki”. *Polska Zbrojna*, nr 80, 1933, s. 9.
- Winkler, Konrad. „Wystawa sztuki sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki”. *Droga*, nr 5, 1933, ss. 483-484.
- Winkler, Konrad. „Sztuka sowiecka na przełomie”. *Robotnik*, nr 68, 1936, s. 7.
- Włodarczyk, Wojciech. „Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933 – Moskwa 1958”. *Warszawa – Moskwa / Moskwa – Warszawa 1900-2000*, red. Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa, „Zachęta” Narodowa Galeria Sztuki, 2004, ss. 63-69.
- Wood, Paul. „Soviet Russia”. *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars*, red. Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, Yale University Press in association with The Open University, 1993, ss. 264-283.
- Wszeczhwiązkowe Stowarzyszenie Łączności Kulturalnej Z.S.R.R. z Zagranicą. Współczesna sztuka sowiecka. Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.* Instytut Propagandy Sztuki, 1933, ss. 5-14.
- Yablonskaya, Miuda N. *Women Artists of Russia's New Age 1900-1935*. Thames & Hudson, 1990.
- Žižek, Slavoj. *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion*. Second Revised Edition. Verso Books, 2011.

Archiwalia

„Wystawa sztuki sowieckiej”, korespondencja IPS, Zbiory Specjalne IS PAN.

SPIS ILUSTRACJI

1. Ignatij Niwinski, *Nafta azjatycka*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
2. Aleksandr Łabas, *Przeprawa na pontonach*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
3. Aleksiej Krawczenko, *Dnieprostroj*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
4. Olga Janowska, *Likwidacja analfabetyzmu*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
5. Martiros Sarian, *Brzegi Zangu. Młyn*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
6. Serafima Riangina, *Studentki („wuzowki”) na praktyce*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
7. Piotr Konczałowski, *Rynek rybny*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
8. Paweł Kuzniecowa, *Budownictwo Armenii*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
9. Aleksandr Dejneka, *Dziewczynka na balkonie*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
10. Aleksandr Dejneka, *Kultura fizyczna*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
11. Jurij Pimienow, *Wytwórnia cementu*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
12. Dawid Szterenberga, *Zbiór herbaty*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
13. Martiros Sarian, *Roboty ziemne*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
14. Piotr Konczałowski, *Czerwoni marynarze*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*
15. Konstantin Wiałow, *Czerwoni marynarze*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*

STRATEGIA PAŃSTWOWEJ AUTOPREZENTACJI:
SZTUKA ZSRS W WARSZAWIE 1933 R.

Streszczenie

Artykuł zawiera analizę krytycznej recepcji wystawy sztuki sowieckiej, która została zorganizowana w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki w marcu 1933 r. Ekspozycja wpisywała się w nasilającą się w latach 30. tendencję do akcentowania specyfiki kulturowej poszczególnych państw narodowych poprzez odpowiednio sformatowane wystawy sztuki rodzimej, podróżujące po europejskich ośrodkach. Warszawski pokaz współczesnej sztuki Kraju Rad, przywieziony z odbywającego się w 1932 r. w Wenecji Biennale Internazionale d'Arte, można zarazem postrzegać jako próbę poprawy wzajemnych relacji między II Rzeczypospolitą a ZSRS w kontekście podpisanego 25 lipca 1932 r. paktu o nieagresji. Propozycja pokazania ekspozycji polskiej publiczności wyszła od Borysa Nikołajewa, reprezentującego Wszechzwiązkowe Stowarzyszenie Łączności Kulturalnej z Zagranicą, będące *de facto* instrumentem komunistycznej propagandy.

Warszawska wystawa cieszyła się olbrzymim zainteresowaniem publiczności. Spodziewano się sztuki rewolucyjnej, radykalnie awangardowej, sprzężonej ze społeczno-politycznym przewrotem bolszewickim. Tymczasem ujrano sztukę proletariacką, opiewającą w realistycznej najczęściej konwencji wielkość zwycięskiego ustroju komunistycznego. Większość krytyków oceniła ekspozycję negatywnie, widząc w niej propagandowo sformatowaną wizytówkę Kraju Rad, a nie reprezentację sowieckiej sceny artystycznej. Dla recenzentów wspierających awangardę uderzające było zerwanie z pryncypiami rewolucyjnej estetyki. Dla komentatorów sympatyzujących z trendami nowego klasycyzmu, neorealizmu czy koloryzmu rażąco było polityczne sprofilowanie tematyki prac. Konsensus osiągnięto natomiast odnośnie niskiego poziomu artystycznego prezentowanego materiału. Komentatorzy poszukiwali bowiem stylu rozumianego jako oryginalna jedność formalno-tematyczna wyrażająca istotę nowego ustroju ZSRS. Konkluzja Konrada Winklera brzmiąca: „Lenin sztuki sowieckiej jeszcze się nie narodził!”, zaświadcza o tym, że takiego stylu nie odnaleźli.

Słowa kluczowe: Sztuka sowiecka; realizm socjalistyczny; propaganda; komunizm; malarstwo; rzeźba; grafika; nowy klasycyzm; neorealizm; postimpresjonizm.

THE STRATEGY OF STATE SELF-PRESENTATION:
THE USSR ART IN WARSAW IN 1933

Summary

The article analyses the critical reception of the Soviet art exhibition, which was organised at the Warsaw Institute of Art Propaganda in March 1933. The exhibition was in line with the tendency, which intensified in the 1930s, to highlight the cultural specificity of individual nation states through appropriately arranged exhibitions of native art, which travelled around Europe. The Warsaw exhibition of contemporary art of the USSR, brought from the 1932 Venice Biennale Internazionale d'Arte, can also be seen as an attempt to improve mutual relations between the Second Republic of Poland and the USSR in the context of the non-aggression pact signed on 25 July 1932. The proposal to

show the exhibition to the Polish audience came from Boris Nikolayev, representing the All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, which was in fact an instrument of communist propaganda.

The Warsaw exhibition enjoyed great interest among the audience. It was expected to present revolutionary, radically avant-garde art, coupled with the social and political goals of the Bolshevik revolution. Instead, the exhibition displayed proletarian art, which glorified the victorious communist system in a broadly conceived realistic convention. Most critics assessed the exhibition negatively, seeing it as a propaganda showcase of the USSR, not an all-inclusive representation of the Soviet art scene. For reviewers supporting the avant-garde, it was striking to see a break with the principles of revolutionary aesthetics. For commentators sympathising with neoclassicism, neorealism or colourism, the political profiling of the topics of the artworks on display was glaring. However, a general consensus was reached regarding the low artistic quality of the presented material. Commentators were looking for a style understood as an idiosyncratic unity of form and theme that would express the essence of the new political system of the USSR. The best testimony to the fact that they had not found such a style was Konrad Winkler's conclusion: „The Lenin of the Soviet art has not yet been born”.

Keywords: Soviet art; socialist realism; propaganda; communism; painting; sculpture; graphic arts; neoclassicism; neorealism; postimpressionism.

Translated by Rafal Augustyn



1. Ignatij Niwinski, *Nafta azjatycka*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*

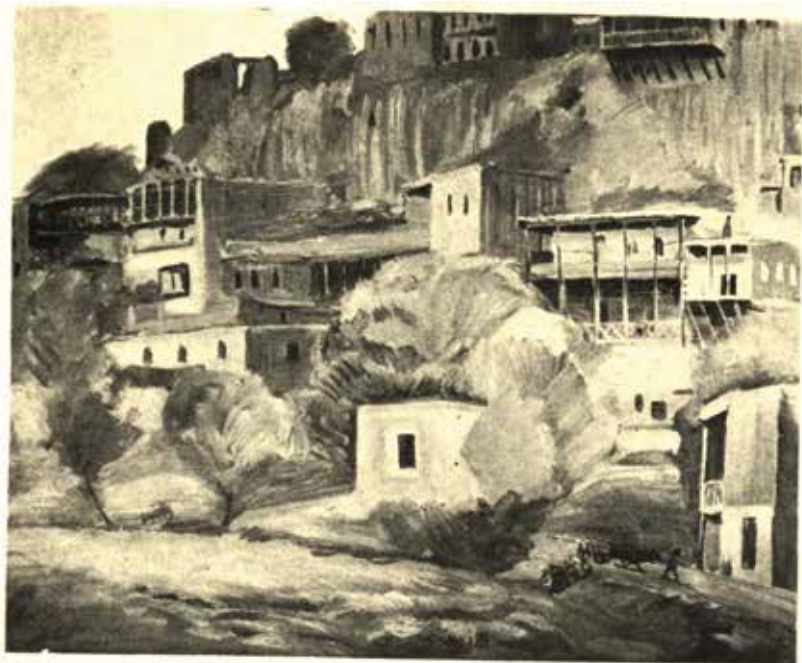


2. Aleksandr Łabas, *Przeprawa na pontonach*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*

3. Aleksiej Krawczenko, *Dnieprostroj*,
repr. wg *Katalog wystawy sztuki so-
wieckiej Z.S.R.R.*



4. Olga Janowskaja, *Likwidacja anal-
fabetyzmu*, repr. wg *Katalog wystawy
sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*



5. Martiros Sarian, *Brzegi Zangu. Młyn*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*



6. Serafima Riagina, *Studentki („wuzowki”) na praktyce*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*



7. Piotr Konczalowski, *Rynek rybny*, repr. wg Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.



8. Paweł Kuzniecowa, *Budownictwo Armenii*, repr. wg Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.

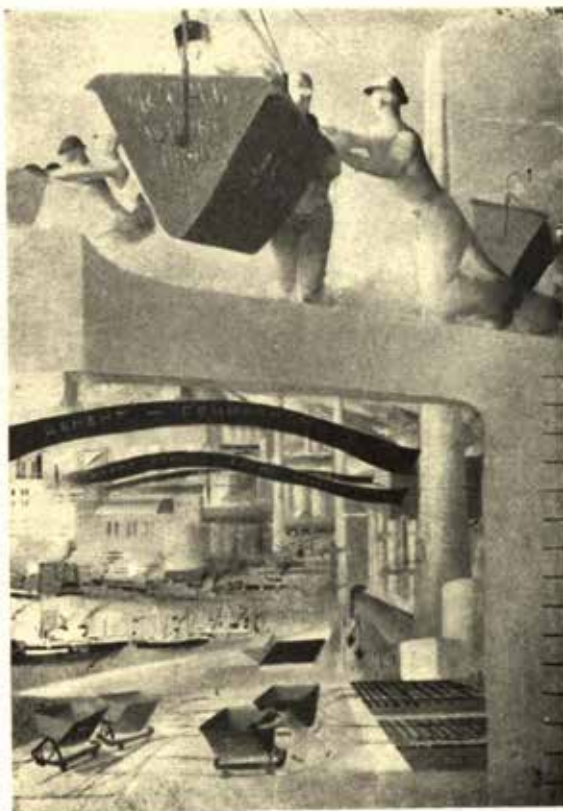


9. Aleksandr Dejneka, *Dziewczynka na balkonie*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*

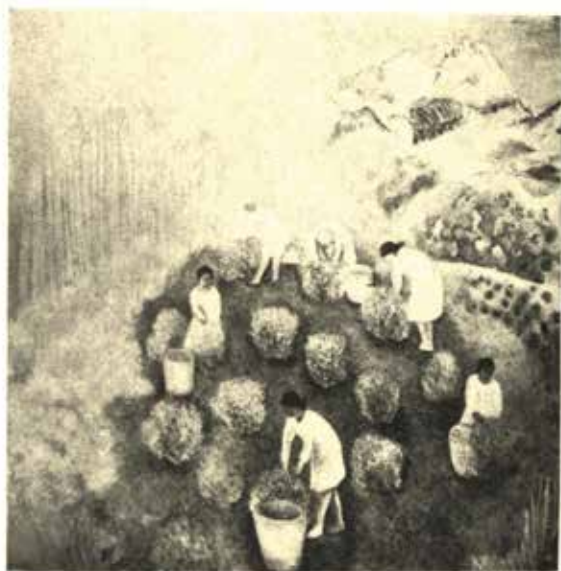


10. Aleksandr Dejneka, *Kultura fizyczna*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*

11. Jurij Pimienow, *Wytwórnia cementu*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*



12. Dawid Szterenber, *Zbiór herbaty*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*

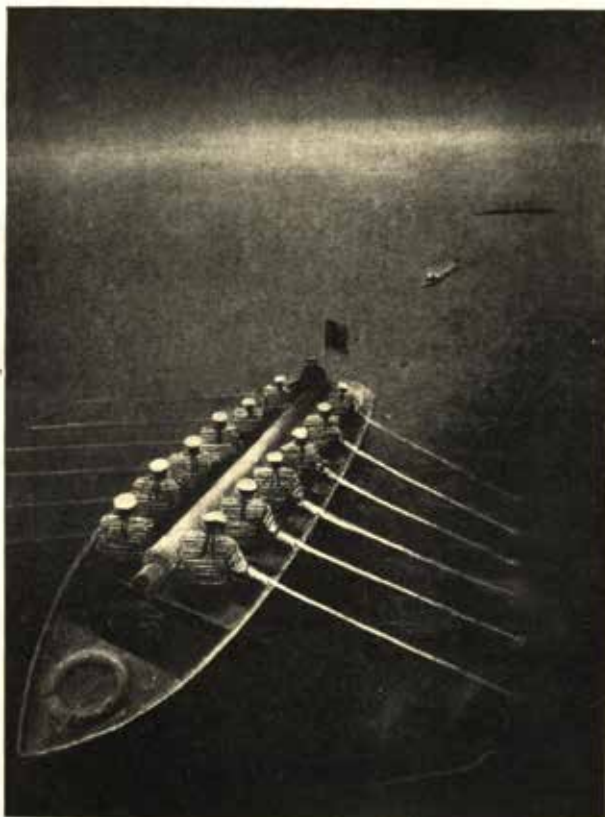




13. Martiros Sarian, *Roboty ziemne*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*



14. Piotr Konczałowski, *Czerwoni marynarze*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*



15. Konstantin Wiałow, *Czerwoni marynarze*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*