

МУТАЦИИ СТИЛЯ В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ 1970-х

К вопросу изучения живописной секции при Московском Горкоме графиков

А. К. Флорковская

Стиль, дефиниции и границы которого в XX в. существенно расширились по сравнению с классическими теориями стиля, в 1970-е гг. стал пониматься как категория, отражающая художественную картину мира не только в её формальных, но и в мировоззренческих аспектах.

С конца 1950-х гг. в СССР началось постепенное разрушение «Большого стиля» сталинской эпохи, ставшего в определённый момент эквивалентом стиля как такового. В XX в. подобный «гомогенный целостный стиль» связан с тоталитарными обществами¹ и с определённым внешним характером нормативности в искусстве. Вместе с «Большим стилем» стал постепенно разрушаться ещё один идеологический конструкт – социалистический реализм. Существуют разные мнения относительно того, был ли социалистический реализм стилем, но то, что он обладал его чертами, несомненно. В социалистическом реализме, если говорить о живописи, была сложившаяся и развитая иконография, свои приёмы выстраивания пространственной композиции, доминирование одних жанров над другими, «содержания» над «формой». Определённые параметры пластического языка: поощрялась безличная, не индивидуализированная квазиреалистическая манера. Социалистический реализм задавал определённые границы и нормы стилистики.

Распад «Большого стиля» вызвал, с одной стороны, боязнь обсуждения стилевой проблематики как таковой. Стиль стал ассоциироваться с комплексом жёстких норм, набором пластических и композиционных клише. С другой стороны, в живописи первым же явлением, отвергнувшим «стиль Сталин», стал «суровый стиль» конца 1950-х – начала 1960-х гг. Самой радикальной перемене в нём подвергся живописный язык. Художники «сурового стиля» противопоставляли свой нарочито огрублённый пластический язык «лакировке действительности» в живописи соцреализма, но при этом сохранили некоторые его черты: пафос, героику, повествовательность.

В 1970-е гг. отношение к понятию «стиль» неоднозначное, а содержание его ёмкое. С одной стороны, мы наблюдаем боязнь обсуждения стилевой проблематики, с другой – интерес к истории стилей, декларируемую стилевую «всеядность». Одновременно ощутимо стремление к цельности. Сам термин «стиль» обычно употребляется в 1970-е гг. не в строгом, «классическом» значении, а в более неопределённом и камерном: стиль интерьера, стиль конкретного художника. Возвращение к традиционному пониманию стиля чаще всего связано с негативной его оценкой.

Живопись и графика редко фигурировали в дискуссиях о стиле, в основном они велись на материале архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Это не значит, что в живописи отрицалось присутствие стилевой проблематики, тем более что тогда различные виды искусства стремились к более тесному взаимо-

действию. Однако стиль – «камень преткновения» и одна из самых противоречивых категорий искусства 1970-х.

К концу этого десятилетия понятие «стиль» относится уже не столько к «Большому стилю» сталинской эпохи, сколько к искусству и архитектуре неомодернизма. В 1960-е гг. в архитектуре искалось формальное единство, а потому создаваемый архитектурный ансамбль мог восприниматься как целое, только обладая стилистически однородными, повторяющимися элементами².

В 1970-е гг. функции стиля во многом взяла на себя среда. В. Глазычев, активно пишущий в те годы по стилевой проблематике, видел перспективу через XX в. так: 1930-е – синтез; 1950-е – стиль; 1970-е – среда³. Теперь искусство неомодернизма не устраивало современников отсутствием индивидуализированного и эмоционального начала. Изменение в художественном сознании, в творческой практике часто связывали в это время с новым поколением, «молодёжью» – семидесятниками.

В архитектуре поколению «молодёжи» был важен не единый стиль, а обусловленность городским контекстом, «средовой подход». Были «одинаково интересны и Гинзбург, и Веснины, и Щусев, и Жолтовский – все, кто внесли свой вклад в архитектурную среду современного города»⁴. Нормальной осознаётся практика добавления, развития, продолжения накопления ценностей.

Изучение процессов стилеобразования приобретает характер ревизии теории стилей. Стилевая проблематика художественного творчества пересматривается на разных уровнях, прежде всего общетеоретическом, включавшем эстетические, социокультурные, методологические аспекты понятия стиля⁵.

Изучение феномена стиля в 1970-е гг. начинается на периферии «большого искусства»: в дизайне, решении интерьеров. Под характерным названием «Стиль как он есть» появляется в 1971 г. статья С. Базазьянц. Речь в ней идёт о новом стиле в интерьере, противопоставленном неомодернизму. Этот новый стиль характеризуется как конгломерат различных тенденций, которые, с традиционной точки зрения на понятие «стиль», выглядят, скорее, как «бесстилье»: внимание к фрагментам уцелевших интерьеров эпохи модерна, к тому, что было сметено «ураганом обновления и перестроек»⁶.

Проблема стиля словно «пугается» самой себя: вроде бы «стиль», но налицо эклектичность той тенденции, которая стремится к единству, к художественной цельности. Так возникает проблема «стилизации», в первую очередь в интерьере: именно тогда появляется понятие «стильный интерьер». Теперь исследователи полагают, что «реальное становление стиля происходит в предметной среде и завершается в архитектуре»⁷. Но понятие «предметная среда» в это время не ограничивается объектами декоративно-прикладного искусства или дизайна, она включает и живопись – монументально-декоративную и станковую (их границы становятся всё более размытыми). Журнал «Декоративное искусство» предлагает вести разговор о стилизации как в историческом, так и в социологическом плане, потому что «стилизацию считают одной из характерных черт искусства наших дней»⁸.

В развитии проблематики стиля очень важную роль сыграл историзм мышления 1970-х. Одной из любимых исторических эпох в это время был модерн. «Сейчас, – пишет Л. Монахова в статье «Ренессанс модерна», – в модерне привлекает возможность проследить сам процесс становления архитектурного стиля»⁹.

«Большой стиль» советской эпохи в 1970-е гг. почти завершился, возникли отдельные стилевые «страты», соединившие обломки прежних исторических стилей и «протоплазму», из которой только предстояло оформиться будущему единству. Эти страты стали итогом мутаций разновременных стилевых концептов. Конечно, их невозможно сравнивать со стилевыми системами прошлого. Они носят локальный характер и по своим историческим масштабам, и по широте освоения современного художественного пространства. Скорее, их можно сравнить с некими «сгустками» художественно-пластических идей, которые сохраняют элементы мощных стилевых систем прошлого и направлений первой половины XX в.

Что даёт постановка вопроса о стиле для изучения деятельности живописной секции при Московском объединённом комитете художников–графиков, или, как её называли, «Малой Грузинской»? Что может прояснить введение стилевой проблематики и насколько она вообще здесь правомерна?

Главная причина постановки вопроса о стиле – попытка структурировать это крайне неоднородное, малоизученное и одновременно яркое явление отечественной культуры последней трети XX в. Попытка уяснить его место в общем для того времени художественном процессе.

Малая Грузинская – это сосуществование-соседство нескольких художественных поколений, различных направлений и творческих установок. Объединение под одной крышей художников по принципу их альтернативности официальным эстетическим и выставочным стандартам состоялось в 1976 г. после Бульдозерной выставки 1974 г. и последовавших за ней событий: Измайловской выставки, выставок на ВДНХ – в павильонах «Пчеловодство» и «Дом культуры». Альтернативных художников было решено собрать вместе, выбрав для этого Московский объединённый комитет художников–графиков, где, к слову, уже состояли многие представители альтернативных художественных кругов. Создать при Горкоме новую живописную секцию, куда московские альтернативные художники в подавляющем большинстве и вошли.

Такое, во многом искусственное, не имевшее общей творческой платформы объединение, имело как отрицательные, так и положительные последствия. К отрицательным можно отнести тот факт, что художники могли конфликтовать друг с другом на почве разных творческих кредо. В результате доминирующим на Малой Грузинской был не столько обмен творческими идеями, сколько стремление выставиться, отвоевать «место под солнцем», в очень небольшом выставочном пространстве. Своего рода «гетто» для художников, не имевших в те годы других возможностей выставляться. Крайне пёстрым был и состав живописной секции – от мэтров до полусамодельных художников. К положительным моментам я бы отнесла крайне важную для художников возможность увидеть своё творчество в широком и разнообразном контексте. Оказаться в условиях творческой конкуренции и получить возможность общения с очень большим кругом зрителей. Не

только выставлять, но, подчёркиваю, общаться. Именно коммуникация между художниками и широким зрителем станет знаменательной чертой выставок на Малой Грузинской, разительно отличая эти выставки от официальных и квартирных (ещё одной формы экспонирования неофициального искусства в те годы). В результате Малая Грузинская стала небольшим художественным «космосом», соединившим в себе многое.

Впервые исследуя это явление, я сочла возможным использовать понятие стиль – универсальный инструмент изучения искусства. Возможна ли постановка вопроса о стиле в искусстве того времени? Относительно 1970-х гг. вопрос о стиле является неоднозначным и сложным: стили в привычном понимании нет, но само слово «стиль» в это десятилетие буквально не сходит со страниц художественной периодики. Его используют широко, каждый раз понимая и определяя по-разному, очерчивая с его помощью эпоху, явление, отдельного художника. Это даёт определённое право поставить вопрос о стиле и применительно к такому явлению 1970–1980 гг., как Малая Грузинская.

Для того чтобы сделать первый шаг к локализации некоторых художественных кругов внутри Малой Грузинской, я обращусь к «теории поколений», выдвинутой немецким социологом Карлом Мангеймом¹⁰.

Мангейм сформулировал теорию поколенческих групп, положившую начало новой отрасли социологии. Ныне она применяется и в исторической науке. Мангейм различал три уровня специфической близости, связанной с годом рождения. Первый – демографический: родившиеся более или менее в один год. Второй – одноклассники из одной страны и одного социального класса. И, наконец, третий уровень – сверстники, благодаря которым поколение остаётся в истории – открыватели новых путей. Эта теория была остроумно и метко применена к советским поколениям шестидесятников и семидесятников в художественной культуре¹¹.

Мой первый шаг – определить некоторый круг художников одного поколения, сверстников. Второй – поставить вопрос, насколько продуктивно рассматривать искусство по десятилетиям, например, так: «семидесятые»?

Ряд исследователей, используя традиционный в искусствознании хронологический метод, вычленили определённые временные периоды, отрезки внутри столетия – «десятилетия». Такой подход связан не только с фиксацией естественной смены художественных поколений, но и с тем обстоятельством, что во второй половине XX в. в изобразительном искусстве сосуществуют в процессуальной единовременности несколько направлений, активно взаимодействующих между собой, как бы «прорастающих» друг в друга, что ставит исследователя перед необходимостью структурировать пёстрый художественный материал. В своей монографии «Art in our Time. A Pictorial History 1890–1980» P. Selz, определяя собственный методологический подход к искусству XX в., отмечает, что невозможно рассматривать искусство XX в. только при помощи направлений, «измов», поскольку, во-первых, крупные художники не поддаются этому методу. «Кроме того, будучи уникальными объектами, произведения искусства принадлежат своему времени, и каждое время имеет собственное «качество» в искусстве, – пишет он. –

Этот важнейший контекст времени может быть утвержден как наиболее удобный для разделения искусства последних 90 лет по декадам¹².

На Малой Грузинской сосуществовало несколько поколенческих групп. В первых, это художники, близкие к лианозовскому кругу. Поколение 1920-х и 1930-х гг. рождения. Их художественно-эстетические принципы связаны с «восстановлением модернизма» или нео-модернизмом. Это Н. Е. Вечтомов, В. Н. Немухин, Л. Е. Кропивницкий, Д. М. Краснопевцев, Э. А. Штейнберг, А. Т. Зверев, В. И. Яковлев. Представители первого советского поколения послеоттепельных подпольных художников. Их часто определяют как шестидесятников. Почти для всех них ключевым событием, перевернувшим их творчество, стал XX съезд КПСС, а из культурных явлений значимыми были Международный фестиваль молодежи и студентов 1957 г. и Американская национальная выставка 1959 г.

Вторые – это поколение художников-семидесятников, художники 1939–1949 гг. рождения. Количественно самая большая группа на Малой Грузинской, во многом определившая её лицо, по крайней мере в глазах современников. Для них ключевыми датами стал 1962 г. – знаменитая выставка в Манеже и 1968 г. – ввод советских войск в Чехословакию. Последнее событие значительно изменило политический климат в стране и тем самым отозвалось в культурной жизни общества.

Третья группа – художники, которых условно можно определить как «концептуалистов». В эту группу вошли художники, бывшие и младшими ровесниками шестидесятников: Э. С. Гороховский, Э. В. Булатов, И. И. Кабаков, И. С. Чуйков, и более младшие, как Н. Ф. Алексеев, Г. В. Кизевальтер – 1950-х гг. рождения.

Был ряд художников, как бы вышедших из своих «ровеснических групп». Например, А. В. Харитонов, родившийся в 1931 г., друг А. Зверева и других шестидесятников, выставлялся на Малой Грузинской в группе семидесятников «20 московских художников». К старшему поколению принадлежат В. Д. Линицкий (1934), И. Г. Снегур (1935), также участники группы «20». Семидесятник С. Н. Файбисович в 1970-е – начале 1980-х участник «20», позже примыкает к концептуалистам. Своего рода «переходными» фигурами представляются Б. П. Свешников и Д. П. Плавинский, В. Б. Янкилевский. Последний, принимая участие в выставке группы В. Немухина «9» (1976), позже становится ближе к концептуалистам.

Наконец, четвертое поколение составляют художники, пришедшие в Горком в 1980-е гг.

Семидесятники – живописцы и концептуалисты – стадийно представляют следующую после нео-авангарда шестидесятников волну. Диаметральное различие их творческих позиций не должно удивлять. Одно художественное крыло тяготеет к наращиванию живописного эффекта, к нарративу, к многостилью, игре с традицией. Другое – к сдержанности художественных средств, «усыханию» живописной проблематики, к доминированию рациональной комбинаторики над пластикой. Два эти «крыла-полюса» определяют московское искусство со второй половины 1970-х.

Представители и одного, и другого крыла редко остаются в границах станкового искусства. Семидесятники-живописцы часто имеют архитектурное образо-

вание. В те годы они практикующие дизайнеры, экспозиционёры-проектировщики, рекламщики. Концептуалисты – чаще книжные графики.

Такой раскол в среде художников 1970-х гг. характерен не только для отечественного, но и для западного искусства. Западные исследователи выделяют в это десятилетие художественные круги, тяготеющие к минимализму и концептуализму, акционизму. Рядом с ними работают художники-плюралисты¹³.

Предметом моего специального внимания станут художники-семидесятники: «плюралисты», работающие с живописной проблематикой, в формате станковой картины.

В 1977 г. в Горкоме решено было создать группу художников, человек 20, чтобы ритмизировать выставочную деятельность живописной секции, как-то её структурировать. Каждый из участников группы, по мысли председателя Горкома В. М. Ащеулова, художников Э. Н. Дробицкого, К. Г. Нагапетяна и И. Снегура, должен был представлять отдельное направление или школу, фигуративные и беспредметные. Так возникла группа «Двадцать московских художников». Ориентированы были её представители на станковую картину, владение формой которой было, по мысли руководства, гарантией профессионального мастерства¹⁴. Нужно отметить, что подобный подход не выглядел в те годы чем-то особенным: на станковую картину были ориентированы и официальные живописцы, и большинство представителей «другого искусства».

Вот состав участников выставок первых 4–5 лет: П. И. Беленок, С. Г. Блезе, М. А. Гельман, В. А. Глухов, Т. В. Глытнева, Д. И. Гордеев, А. Д. Куркин, А. В. Лепин, В. Линицкий, К. Нагапетян, Вл. Н. Петров-Гладкий (старший) и Вяч. Н. Петров-Гладкий (младший), В. А. Провоторов, В. З. Сазонов, В. П. Савельев, С. Б. Симаков, В. М. Скобелев, Н. Н. Смирнов, И. Снегур, А. Е. Туманов, К. В. Худяков, В. Н. Чернов, С. А. Шаров. В первой половине 1980-х гг. вместе с «Двадцаткой», кроме вышеперечисленных, в разное время выставлялись В. Г. Казьмин, В. А. Кротов, К. Н. Кузнецов, Ю. А. Миронов, Е. С. Поливанов, С. Файбисович, А. Д. Фролов, А. Харитонов. Помимо групповых, в Горкоме проходили регулярные сезонные выставки – «Осенняя» и «Весенняя», где также экспонировали свои работы семидесятники-живописцы. Выставки «20 московских художников» сразу же вызвали резкий протест коллекционеров Г. Д. Костаки, Е. М. Нутовича, И. М. Губермана, собиравших авангард 1910–1920-х гг. и шестидесятников.

Возвращаясь к теории «сверстнических групп» процитирую петербургского литератора Льва Лурье, так характеризующего семидесятников: «Мангейм ввел понятие осевого события, определяющего облик поколения...

Определим семидесятников как поколенческую группу, состоящую из лиц 1944–1953 гг. рождения, объединенных принадлежностью к так называемой «второй культуре» – мощному движению, обладавшему своей идеологией, этикой, эстетикой, экономикой... И хотя вторжение в Чехословакию сыграло в жизни этой сверстнической группы наибольшую роль, другие явления, так или иначе связанные с этим бурным годом, также имели на нее существенное влияние (рок-музыка, дзэн, теория отчуждения, структурализм, сексуальная революция). Важным, со-

вместно пережитым явлением был детант /разрядка/ и появившаяся в связи с ним возможность широкого и неформального общения с западными стажерами...

Родители наших героев принадлежали по преимуществу к поколению фронтовиков ... офицеры, инженеры, научные работники, давшие рождение семидесятиникам, как правило, были лишены коммунистической романтики... Над семидесятиниками никогда не склонялись «комиссары в пыльных шлемах». Их отцы и матери вели трудную жизнь, стали по преимуществу конформистами и стремились отвлечь детей от любой политики. Они не боролись с режимом, не обожевляли его, а, как могли, с ним уживались. Это отношение было усвоено их потомством и применено в дальнейшем к советской власти»¹⁵.

Обращаясь к живописцам Малой Грузинской, зададимся вопросом: обладают ли представители этого поколения единством пластическим и стилистическим? Есть ли некий визуально-пластический «код», методы обращения с формой, пространством, присущие живописцам-семидесятиникам? На этот вопрос в общих чертах ответила уже современная им критика, когда писала о художниках «Левого МОСХа», поколения «молодёжи» (как называли семидесятников в официальной печати). Общими чертами «стиля семидесятых» были расслоение образа, отступление от единства времени и действия, когда произведение мыслилось как совокупность автономных мотивов, объединённых общностью темы. Отмечались тяга к аллегоричности и символике, к театрализации и литературности¹⁶.

В статье «Некоторые тенденции в живописи 1970-х гг. (Московские художники)», написанной в 1979 г., В. Лебедева пишет, что «стиль шестидесятых» и «стиль семидесятых» существенно отличаются друг от друга. Эти стилевые различия касаются многих важных граней эмоциональной и пластической структуры живописи. Лебедева, на материале «левого МОСХа» выделяет три основных направления в пределах стилевой системы 1970-х: 1) аналитическое или неоклассическое; 2) фольклорно-стилизаторское или «наивное» искусство; 3) живописный экспрессионизм¹⁷.

На мой взгляд, сложность и величие искусства семидесятых – в органичном соседстве глубочайшего индивидуализма и художественной цельности, в том числе и стилистической. Разделённая на отдельные «круги» по эстетическим и иным признакам – МОСХ, «левый МОСХ», подпольный нео-авангард, акционисты, живописцы Малой Грузинской – вся пёстрая художественная жизнь того времени росла и двигалась в двух направлениях. Художники углублялись в художественные концепции так, как будто ничего иного рядом в искусстве не было, и в то же время были прочно связаны не только единством «времени и места», но и единством стилевым.

Возвращаясь к художникам, объединившимся в живописной секции Горкома графиков, мы можем отметить в живописи представителей поколения семидесятников стилевые «сгущение», образованные вокруг «осколков» многих стилевых систем и направлений, таких, как абстрактный экспрессионизм (В. С. Казарин, П. Беленок, В. П. Наумец), сюрреализм (В. Кротов, С. Шаров, В. Провоторов, Э. Дробицкий), фотореализм (К. Худяков, С. Файбисович), конструктивизм (И. Снегур), геометрическая абстракция (Б. Н. Бич, С. М. Бордачев, М. И. Черны-

шён), модерн и символизм (С. Блезе, А. Куркин, В. Петров-Гладкий ст.), примитив (С. В. Потапов, А. Туманов), икона (В. Линицкий, В. Наумец), «старые мастера» (С. Симаков, В. Провоторов, С. Шаров). Эти «осколки» дрейфуют в общем стилевом поле, иногда образуя алхимические соединения, например, сюрреализм и «старые мастера».

Попробуем определить стилистические группы, с помощью которых можно структурировать крайне пёстрый состав семидесятников Малой Грузинской. Самую обширную составят художники, соединяющие фигуративные и абстрактные формы. Беспредметное с квази-архитипическим – в живописи В. Сазонова и В. Наумца. В религиозных композициях В. Линицкого фигуративное маркирует мир земной, абстрактно-символическое – мир горний. В картинах Куркина реальный предмет трактуется как беспредметная форма, как, например, сетчатая скатерть в ряде натюрмортов.

Вторую большую стилистическую группу составят художники, в пластическом языке которых важным стилеобразующим фактором являются вариации на темы «старых мастеров». Художник может использовать полностью композицию или её фрагмент как цитату. Так поступает С. Симаков. Пародировать или имитировать структуру традиционной жанровой картины, как Д. Гордеев, Н. И. Конышева, В. В. Калини. Или, напротив, как В. Скобелев и С. Шаров, бережно воссоздавать стилистики классического натюрморта, сохраняя остроту современного видения.

Третья большая группа связана с влиянием стилистики и семантики сюрреализма С. Дали, П. Дельво, Р. Магритта. Их влияние коснулось большинства семидесятников Малой Грузинской.

Не менее обширно представлена и геометрическая абстракция. Её особенностью является образно-эмоциональная наполненность. Иногда абстракция метафизична (как у А. П. Шеко), иногда иронична (как у Б. Бича), иногда патетична (как у М. Чернышёва).

Стилевая полифония 1970-х гг. расширила понятие стиля: теперь стиль понимается не только как определённый формально-пластический язык, но скорее как «словарь» визуальных «морфем», окружённых плотным слоем историко-культурной семантики.

Ещё одним стилеобразующим фактором на Малой Грузинской было возникновение общностей вокруг одной фигуры, как это обычно для истории искусства. На Малой Грузинской таких «школ» было по меньшей мере две. Это школа В. Я. Ситникова. Его учениками на Малой Грузинской были Т. Глытнева, В. Казьмин, С. Н. Земляков, В. Петров-Гладкий ст. и В. Петров-Гладкий мл., К. Кузнецов, А. З. Шнуров, В. Титов, Б. Мышков, И. В. Кислицын, С. С. Губанцев.

Вторая школа возникла вокруг В. Скобелева. Преподаватель живописи в Московском архитектурном институте, он увлёк живописью своих учеников, студентов-архитекторов С. Симакова, К. Худякова, С. Шарова. Для этой школы характерно глубокое вживание в живописно-пластический язык искусства «старых мастеров» в сочетании с острым современным стилевым приёмом – фотореализмом, сюрреализмом.

Итак, из понятия «стиль» в 1970-е гг. уходит нормативность. Остаётся то, что можно назвать визуальным или пластическим кодом. За ним скрывается многослойная, крайне продуктивная «матрица», вобравшая в себя все возможные срезы времени: мировоззренческий, научно-теоретический (там, где речь идёт о предметно-пространственной проблематике искусства), социологический, эстетический, политический. Во всей полноте оценить стилевую специфику периода 1970-х гг. ещё предстоит, определяя отношение художников к таким аспектам, как традиция, к таким художественным категориям, как пространство, форма, живописная система. Всё это необходимо для того, чтобы увидеть в разнообразии возможные закономерности, позволяющие говорить о стиле.

¹ Мириманов В. Б. Изображение и стиль. Специфика постмодерна. Стилистика 1950-х–1990-х. – М., 1998. – С. 9.

² Бархин Б., Бархин Ю. Студенты проектируют театр будущего // ДИ СССР. – 1978. – № 7. – С. 12.

³ Глазычев В. Реконструкция Столешникова // ДИ СССР. – 1978. – № 10. – С. 18.

⁴ Скокан А. «Круглый стол» в ДИ // ДИ СССР. – 1978. – № 7. – С. 16.

⁵ Малинина Т. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. – М., 2005. – С. 32-33.

⁶ Базазьянц С. Стиль как он есть // ДИ СССР. – 1971. – № 6. – С. 5-6.

⁷ Аронов В. «Среда» как категория искусствоведения // ДИ СССР. – 1974. – № 7. – С. 46.

⁸ /От редакции / О природе современной стилизации // ДИ СССР. – 1972. – № 3. – С. 16.

⁹ Монахова Л. Ренессанс модерна // ДИ СССР. – 1972. – № 4. – С. 49.

¹⁰ См.: Мангейм К. Очерки социологии знания: Проблема поколений – состязательность – экономические амбиции. – М., 2000.

¹¹ См.: Лурье Л. Как Невский проспект победил площадь Пролетарской диктатуры... // «Звезда». – 1998. – № 8. – С. 210–213.

¹² Selz P. Art in our Time. A Pictorial History 1890–1980. – New-York, 1981. – P. 6.

¹³ См.: Arnason H. H. A history of Modern Art. Harry N. Abrams, Inc., Publishers: 1986. – P. 589.

¹⁴ Из беседы автора статьи с И. Снуегуром 28.07.2000.

¹⁵ Лурье Л. Как Невский проспект победил площадь Пролетарской диктатуры...

¹⁶ Каменский А. Романтический монтаж. – М., 1989. – С. 304, 313–315, 321.

¹⁷ Лебедева В. Некоторые тенденции в живописи 70-х годов. (Московские художники) / Советское изобразительное искусство и архитектура 60-х–70-х гг. – М., 1979. – С. 44–48.