

УДК 7.038.6

ББК 85.14

DOI:10.18688/aa155-8-90

А. К. Флорковская

Образы античности в московской неофициальной живописи второй половины 1970-х — 1980-х годов

Вторая половина 1970-х — 1980-е гг. — финальный и самый неоднородный этап развития неофициального искусства. Существовая параллельно и взаимосвязанно с официальным, неофициальное искусство значительно отличалось от него, давая иные версии общих тенденций. Ведущее место среди них занимает постмодернизм, вернее, одна из его фаз, определяемая как историзм [9, с. 488–510]. В отечественном постмодернизме, как и в западном, античность — одна из эпох в целом ряду других, но в то же время особая. «Античное наследие образует устойчивое слагаемое русской культуры на протяжении большей части ее истории, — пишет филолог и культуролог Г. С. Кнабе. — Наследие это входило в духовную жизнь Руси, а потом и России не в виде простых “влияний” или “заимствований”, а в результате “переключков в самых сокровенных недрах культуры”, по выражению П. А. Флоренского» [4, с. 7]. Понимание античности сопряжено у постмодернистов с целым рядом коннотаций; античность — емкая «формула» европейской классической традиции, обращаясь к которой постмодернизм поддерживает и продолжает устойчивый интерес русской и европейской культуры нескольких столетий. Кнабе же вводит понятие «русская античность» [5], исследуя данное понятие и его реализацию в русской культуре вплоть до рубежа XIX–XX вв. Последняя треть XX в., время постмодернизма, привносит в освоение античной традиции специфику и новый поворот: устойчивый интерес к античному наследию и его постоянное «возрождение» и пересмотр наслаиваются на специфический интерес постмодернизма к истории искусства. Возникает историзм постмодернизма, основанный на оригинальном понимании прошлого — вне традиционной хронологии, вне линейного течения времени. Античность не воспринимается как доминирующая традиция, но и заданный ею культурный универсализм все же окончательно преодолевается, хотя отсутствие ценностной иерархии — принципиальный момент в постмодернизме. Античность выступает в искусстве конца XX в. в сплаве с другими культурными эпохами, предстает «фрагментами» и «осколками».

В советском искусстве период возникновения постмодернизма — первая половина 1970-х гг. — время активизации историцистских настроений в искусстве, интереса к «художественному наследию» [9]. Тогда, по словам одного из участников художественного процесса, «шел поиск “актуального прошлого”» [6, с. 157].

В то время в художественной критике, посвященной современному искусству, не затихает полемика о «наследии» и «традиции», об особенностях интерпретации их

художниками поколения семидесятых. Современные явления искусства, вдохновленные интересом к наследию прошлого, к исторической памяти, в официальной критике определяются как «ретростиль»², который живо обсуждается на страницах журнала «Декоративное искусство» в 1981–1983 гг. [9, с. 503–504].

Как можно судить по оценкам критиков, для официального искусства характернее стремление «вжиться» в традицию, попытаться ее воссоздать, поэтому рядом с понятием «традиция» неизбежно возникает понятие «преемственность». Историк искусства и художественный критик А. И. Морозов отмечает: «Тема преемственности существует сегодня едва ли не в качестве некоего лейтмотива нашего художественного сознания» [8, с. 9]. И далее он пишет: освоение традиции не означает «всеядности» [8, с. 11], а предполагает избирательность [8, с. 13]. Различая традицию и наследие, Морозов пишет: «Традиция — активный способ развития, присвоения опыта культуры <...> и этим категория “традиции” отлична от категории “наследия”, которая фиксирует объективный мир уже созданных ценностей» [8, с. 18], — и отмечает, что «репродуцирование ценностей не есть традиция, ибо наследование в искусстве есть процесс творческий» [8, с. 15]. Другой историк искусства и заметный художественный критик А. К. Якимович называет увлечение прошлым «ретроспективизмом» или «пассеизмом» [10, с. 108]. Отмечая, что «в прошлое можно заглядывать с разными целями», критик фиксирует интерес художников 1970-х к «большой истории» [10, с. 108], к множественности привлекательных для художников эпох [10, с. 109], но, любопытно, среди них нет античности: свой реестр автор начинает с готики и заканчивает сезаннизмом. Автор отмечает, что современных художников преимущественно интересуют «откристаллизовавшиеся во времени стилевые системы», что связано с желанием «молодых живописцев 1970-х гг. развивать стилевые формы искусства» [10, с. 117]. Интересно его замечание о том, почему современные художники так сосредоточены на наследии: «Специальная прочность на износ, сопротивляемость времени — вот что импонирует поколению 1970-х» [10, с. 120]. Позже возвращаясь к данной теме, Якимович отмечает и такие черты, как независимость художников по отношению к наследию, непринужденную, раскованную его интерпретацию [11, с. 38].

Наблюдения критиков помогают перекинуть мостик от искусства официального, а именно о нем писали цитированные выше авторы, к искусству неофициальному. Его представители разделяли общий интерес тех лет к прошлому, к наследию и традиции, но в неофициальном искусстве акценты ставились иные, чем в официальном. Неофициальное искусство предпочитало «скольжение» по традиции («номадизм» в терминологии А. Б. Олива) стремлению «вжиться» в нее и продолжить.

Античность и классицизм, активно эксплуатируемые в художественной культуре в годы сталинизма, еще не утратили в глазах большинства представителей официальной художественной среды ауры тоталитарного искусства. Об этом писал А. Кантор: «В отношении 1970-х гг. к традиции были раньше всего увидены и подчеркнуты, вызвали наибольшую полемику ренессансные увлечения». Он также отмечает испуг перед этими явлениями [3, с. 83]. Между тем «сталинская классика», как, впрочем, и общая

2

Термин предложен искусствоведом Н. В. Вороновым.

мифологизация художественного наследия этого времени — явления, предшествующие рассматриваемым в данной статье, и их игнорировать было бы неверно.

Художники позднесоветского времени осознавали себя в воображаемом музее всех времен и народов, над созданием которого искусство много потрудились в 1930–1940-е гг. Однако общим наследием прошлого неофициальные художники распоряжались смелее и даже бесцеремоннее, чем официальные. Отсутствие внутренней цензуры в целом отличает неофициальную культуру от официальной. Важное различие касалось отношений история — современность. Острота их взаимодействия, особая акцентировка их непохожести, игра на конфликте характерны и для официального, и для неофициального искусства. Но позицию последнего никак не назовешь «пассеизмом», скорее стратегией преодоления времени: через овладение прошлым, его актуализацию выйти к современности, а может быть, и сформировать будущее; цитируя традицию, дезавуировать ее. У неофициальных художников не было страха перед обращением к сталинскому ампиру, они не боялись переступить границу «хорошего вкуса», цитируя мировую классику жадно и без разбора. Обращение к ним было для неофициальных художников большой работой по осмыслению исторического времени с необычной точки зрения. Подробно об этом писал М. Б. Ямпольский.

Погружаясь в рассмотрение специфики современного языка искусства, он отмечает важность понятий «память», «история», «понимание». История античного Тиресия, — пишет М. Ямпольский, — «напоминает о том, что видеть и не помнить означает не понимать» [12, с. 9]. Ссылаясь на рассуждения о кризисе метода в науке и замене теоретического подхода историческими штудиями в конце XX в., Ямпольский отмечает, что в это время «история вводится в структуру текста как смыслообразующий элемент»³, интертекстуальность становится методом. Цитаты и диалогичность текста нарушают его линейное развитие, поэтому история мало похожа на цепочку событий. «Каждый текст, создавая вокруг себя особое интертекстуальное поле, по-своему организует и группирует тексты-предшественники» [12, с. 407].

Для конкретизации рассматриваемых явлений необходимо оговориться, что неофициальное искусство Москвы второй половины 1970-х — 1980-х крайне неоднородно. Мы видим две художественные стратегии: усыхание пластической проблематики в концептуальной школе⁴ и развитие живописной проблематики в формате станковой картины. О последней, недостаточно пока изученной, и пойдет речь. Ее представители — художники, связанные с деятельностью живописной секции Московского горкома графиков, где на протяжении 1978–1988 гг. выставлялся ряд авторов, в живописи которых возникают образы античности. Это Сергей Блезе, Тамара Глытнева, Евгений Измайлов, Константин Кузнецов, Сергей Симаков. В работах большинства художников античные образы появляются эпизодически и не определяют их творчество в целом.

У Сергея Блезе античность воплощают женские образы — «Юнона» (1984), «Лариса» (1983) — расположившиеся на лоне роскошной природы. Их окружают парки, цветы,

³ Конечно, историю в данном контексте следует понимать в широком смысле, как событийность.

⁴ Необходимо оговориться, что концептуальная школа также дает собственную интерпретацию классического наследия, в том числе и в рамках соц-арта, но это самостоятельная обширная тема.

плоды, напоминающие зрителю о мифе античного «золотого века», образы Блезе насыщены категориями «возвышенного» и «прекрасного». Античность прочитана художником через модерн и символизм рубежа XIX–XX вв., и в то же время на образах картин Блезе лежит отблеск искусства 1930–1950-х гг. Томные позы и респектабельность его дам напоминают скульптуру сталинского времени — одновременно классическую и современную, идиллическую и идеологическую. Искусство сталинского времени незримо, в подсознании, присутствует в неофициальной культуре позднесоветского времени, и не только в соц-арте, но это отдельная интересная тема.

Сергей Симаков, обращаясь к античным темам, иронизирует. Его картина «Суд Париса. Зима» (1977, Илл. 136) говорит об угасании античного мифа: Гера, Афина и Афродита, увядшие и засыпающие от печали, словно застыли у «конца времен». Закрытые глаза Париса резко контрастируют с сильным, динамичным жестом его руки, которая словно прорывается сквозь завесы времени. Он спит, как и богини, и в сновидении вечно длится античный миф о суде Париса. «Увядаящая античность» напоминает о сюрреалистах, особенно о С. Дали, преемственность Симакова с которым несомненна.

Персонажи картины Тамары Глытневой «Плоть и камень» (1981, Илл. 138) возникают на канве нескольких античных мифов (рождение Афродиты из пены морской, Пигмалион и Галатея) и нескольких артефактов: Венеры Милосской и тетраптиха «Пигмалион и статуя»⁵ Э. Берн-Джонса, поклонника и знатока античной скульптуры, долгие годы рисовавшего греческие мраморы Британского музея. В отличие от Берн-Джонса, близость к которому исчерпывается близостью сюжета и композиционного решения, у Глытневой мрамор и тело амбивалентны по отношению друг к другу: перед зрителем или оживший двойник, или, наоборот, воплощенная в мрамор плоть. Постмодернистское видение прошлого в картине Глытневой имеет несколько уровней прочтения: первый — «красивая картинка про классику», второй, более глубокий, предлагает еще раз задуматься о месте античности в системе современной культуры, ее соотношении с реальностью, цикличности ее возвращений в культуре Нового времени.

Евгений Измайлов видит античность как концентрированный общекультурный «иероглиф»: мотив обнаженных женских фигур в пейзаже апеллирует к учебным студиям, он призван напомнить зрителю об основах античной и европейской натурфилософии и антропологии.

К неофициальному искусству Москвы принадлежал художник, который построил творческий метод и педагогическую систему [2] на студиях обнаженной натуры, сделав ее центром собственного художественного мира. Василий Ситников является автором своего рода художественной «антропометрии» — персонажи, пространство, ландшафт и заполняющие его объекты, все это измеряется пластическими параметрами человеческого тела как универсальной меры, что, безусловно, восходит к традициям античности. Частная студия В. Я. Ситникова действовала в Москве в 1951–1975 гг.

В живописи Константина Кузнецова античность играет роль структурно-образного и смыслопорождающего начала. Он последовательно воплощает собственный «античный миф», сопряженный с русской и европейской традицией нескольких столе-

5

«Пигмалион и статуя. Рука не смеет», часть 2 (1868).

тий: греческая скульптура, римский портрет, русская икона, ренессансная и барочная скульптура, русская архитектура барокко и классицизма, Александр Иванов и Павел Корин. Все это видится художнику звеньями непрерывной, идущей от греческой архаики линии, причастным к которой он ощущает и свое творчество. «Текст» европейской и русской античности для Кузнецова — живая и подвижная реальность, ее слои и пласты просвечивают друг через друга, дают взаимные пластические и смысловые рефлексы. Живопись Кузнецова — пример «русской античности» рубежа XX–XXI вв. Художник открывает ее через архитектурный и природный ландшафт Подмосковья и Крыма, классицистическую архитектуру Москвы, садово-парковые ансамбли окрестностей Петербурга.

На рубеже 1960–1970-х — именно тогда начинается творческий путь художника — в отечественной культуре нарастает тенденция к восстановлению «распавшейся связи времен», возникает понятие «живой культуры». В начале 1980-х художник увлекается московским классицизмом конца XVIII – начала XIX в., методично рисует сохранившиеся дворцы и особняки, в ГМИИ им. А. С. Пушкина на протяжении ряда лет штудировать копии античной скульптуры. Эти образы ложатся в основу живописных композиций — сложных по образной, семантической и живописной структуре, являющихся результатом историософских размышлений художника.

Воспринимает Кузнецов античность как многоголосый хор, как наслоения нескольких «античностей»: музейная античность Эрмитажа и ГМИИ, классицистические и сталинские интерпретации античности архитектуры, задающие в городской среде Москвы ноту «вечной классики». Показательна его работа «Истра» (1985, Илл. 137), в которой пейзажи берегов подмосковной реки синтезированы с изображениями античной скульптуры (среди них — «Менада» Скопаса, олицетворение стихии) и классицизма XVII–XIX вв. (рельефы Фонтана Невинных Ж. Гужона, скульптурные ангелы некрополя Донского монастыря). Одна реальность наплывает на другую, просвечивает, мерцает. Кузнецов видит природный ландшафт как текст, в нем природа насыщена культурой: на берегах Истры расположен Ново-Иерусалимский Воскресенский монастырь (в 1980-е гг. природно-культурный заповедник «Новый Иерусалим»), здесь работали И. Левитан, А. Чехов.

Зримой квинтэссенцией античного мифа для Кузнецова стал Крым, пропитанный памятью о греках, легким послевкусием классицизма екатерининского времени, модерном и сталинским санаторным ампиром. Сама природа Крымского полуострова помогла советскому человеку представить себе Грецию: море, скалы, сухая земля с колючими растениями, звенящий зной.

Для Кузнецова период 1980-х тесно связан с Крымом. Каждый год художник работал в Симеизе, делал рисунки с натуры, которые затем становились основой живописных полотен — фантазийных, монтажных по своей композиции, воплощающих индивидуальный античный крымский миф их автора [7], мультикультурный по определению. Ядром размышлений художника стало то особое чувство истории, о котором речь шла выше: своего рода «пограничье» между артефактами прошлого и их присутствием в актуальной памяти современника. В живописи Кузнецова складывается фантазийный образ истории, из обломков которой формируется новый, актуальный мир, где

время и пространство деформированы. «Симеиз» (1983) — один из примеров подобных композиций. Перед зрителем возникает сложная картина мозаичной реальности, в которой природа (узнаваемые уголки симеизского побережья, Ай-Петринской яйлы над Симеизом) контаминирована с обломками античного мира (знаменитым акротерием из античной Фанагории, хранящимся в ГМИИ им. А. С. Пушкина). Присутствие человека в картине минимально — только кисть руки, это рука человека-творца. Крым для Кузнецова — метафора гармонии природы и истории в едином тексте культурного ландшафта.

Несколько позже, на рубеже 1980–1990-х, художник увлекается русской философией Серебряного века: В. В. Розановым и П. А. Флоренским, ему близки характерное для них понимание античного и классического наследия, идеи синтеза античного язычества и христианства. Для отечественной культуры 1970–1980-х в целом важным было наследие Серебряного века. Эпоха символизма — эпоха глубоких синтезов — стала опорой для возникающего в те годы постмодернизма. Способность постмодернизма воспринимать культуры просвечивающими друг через друга была продолжением уже открытого символизма. «В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мировоззрений — вся сила, вся будущность так называемого нового искусства; отсюда своеобразный эклектизм нашей эпохи; я не знаю, прав ли Ницше, окончательно осудивший александрийский период античной культуры; ведь этот период, перекрещивающий различные пути мысли и созерцаний, является для нас и доныне опорной базой, когда мы устремляемся в глубину времен, смешав александризм с сократизмом в одну болезнь, в одну дегенерацию, — писал в 1910 г. Андрей Белый. — То, что создало Ницше таким, каким мы его любим, не что иное, как александризм; не будь в душе он александрийцем, не сказал бы он таких вещей слов о Гераклите, мистериях, Вагнере; и более того, он не создал бы “Заратустры”. Создавая новое, он возвращался к старому. То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур, мы ныне как бы переживаем все прошлое» [1, с. 50–51].

В работе К. Кузнецова «Дубы» (1981) в аллее парка музея-заповедника «Коломенское» возникает голова античного Зевса, слишком крупная для масштаба природных объектов. Ассоциативно-символическая связь между этими образами (античного божества и дуба, посвященного ему дерева) является примером включения цитаты в образную ткань пейзажа. Контраст природного и культурного углубляет полифонию разных пластов бытия и разворачивает ассоциативный ряд, предлагаемый художником: Зевс — символ античной культуры, представители которой, греки, первыми из древних дали природе человеческую меру, как бы очеловечили стихию. А вот как раскрывает принцип интертекстуальности один из исследователей постмодернизма: «Перед тем как сесть писать, Шкловский погружался в чтение различных книг, в которых отмечал нужные ему цитаты. Машинистка перепечатывала отмеченные куски на отдельные листы бумаги. “Эти куски, их бывает очень много, я развешиваю по стенам комнаты. К сожалению, комната у меня маленькая, и мне тесно. Очень важно понять цитату, повернуть ее, связать с другими. Висят куски на стенке долго. Я группирую их, вешаю рядом,

потом появляются соединительные переходы, написанные очень коротко”. Шкловский исходит как бы из предшествующего интертекста, из не связанных между собой цитат. Он движется между ними, пытаясь уловить их связи, сгруппировать, стянуть воедино в комплексы, из которых строится текст, и логизировать» [12, с. 416–417].

Для московских живописцев — представителей неофициального искусства античность выступает источником пластических и нарративных сюжетов, а также в сопоставлении с актуальной современностью служит катализатором нового видения. Их стратегия близка историзму эпохи постмодернизма с характерной для него интертекстуальностью и приверженностью цитате. Цитата может быть размытой и «двойной» (С. Блезе), а античность — поводом к ироническому прочтению традиции (С. Симаков) или источником универсальной меры (В. Ситников, Т. Глытнева, Е. Измайлов), а также основой нового видения (К. Кузнецов).

Литература

1. *Белый А.* Символизм. Книга статей. – М.: Мусагет. 1910. – 633 с.
2. Василий Ситников и его школа. Каталог выставки 24 мая – 31 июля 2009 года / Под ред. Т. Вендельштейн, В. Титова и др. – М.: Петроний, 2009. – 283 с.
3. *Кантор А.* Традиции и современность // Советская живопись. – 1976. – Вып. 76/77. – С. 75–85.
4. *Кнабе Г. С.* Протескный эпилог классической драмы. Античность в Ленинграде 20-х годов. – М.: РГГУ, 1996. – 40 с.
5. *Кнабе Г. С.* Русская античность. – М.: РГГУ, 1999. – 238 с.
6. *Любимов А.* Время радостных открытий // Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. Эссе, интервью, воспоминания / Сост. Г. Кизевальтер – М.: НЛО, 2010. – С. 151–167.
7. *Люсий А. П.* Пушкин, Таврида, Киммерия. – М.: Языки культуры, 2001. – 208 с.
8. *Морозов А.* Преемственность в развитии современного советского искусства: к постановке проблемы // Советское искусствознание. – 1985. – Вып. 19. – С. 5–28.
9. *Флорковская А. К.* Историзм в живописи 1970-х: предчувствие постмодернизма // Русское искусство. XX век. Исследования и публикации. – М.: Наука, 2008. – Вып. 2 – С. 488–510.
10. *Якимович А. К.* Поколение 70-х перед лицом художественного наследия // Советская живопись. – 1980. – Вып. 78. – С. 108–123.
11. *Якимович А. К.* Советское изобразительное искусство 1970-х – начала 1980-х // Советское искусствознание. – 1985. – Вып. 19. – С. 29–64.
12. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – 456 с.

Название статьи. Образы античности в московской неофициальной живописи второй половины 1970-х – 1980-х годов.

Сведения об авторе. Флорковская Анна Константиновна — кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, заведующая кафедрой теории и истории изобразительного искусства. Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова, Товарищеский пер., 30, Москва, Российская Федерация, 109004. florkovskaja@yandex.ru

Аннотация. В советском искусстве возникновение постмодернизма относится к 1970-м гг. и связано с различными явлениями официальной и неофициальной культуры, в том числе с художниками — участниками выставок живописной секции Московского городского комитета графиков (1978–1988): С. Блезе, Т. Глытневой, Е. Измайловым, К. Кузнецовым, С. Симаковым. Они, интерпретируя античные образы, превращают свои работы в многослойный культурный текст, снабженный цитатами и комментариями на античные темы и показом прочтения классики в стилях и направлениях Нового времени — барокко, классицизма, символизма, сюрреализма. Историософия, синтез природного и культурного в изображаемом ландшафте пейзажей, ирония и манипуляции с исторической памятью определяют интертекстуальность их произведений. Стратегия неофициальных художников близка к освоению наследия в официальном искусстве того времени, но отличается большей смелостью интерпретаций и свободой цитирования, «скольжением» по традиции, а не «вживанием» в нее, большей приверженностью античной теме, что позволяет говорить о «русской античности» рубежа XX–XXI вв.

Ключевые слова: неофициальное искусство; постмодернизм; античность; традиция; историзм; цитата; интертекстуальность; мифологизм; русская античность; природно-культурный ландшафт.

Title. Images of Antiquity in Moscow Inofficial Art of the Second Half of the 1970s–1980s.

Author. Florkovskaja, Anna Konstantinovna — Ph. D., Correspondent member of the Russian Academy of Fine Arts, Head of the Department of Theory and History of Fine Arts. Moscow State Academic Art Institute named V. I. Surikov, Tovarisheskii lane, 30, 109004 Moscow, Russian Federation. florkovskaja@yandex.ru

Abstract. The emergence of postmodernism in Soviet art dates back to the 1970s and is associated with various phenomena of official and inofficial culture. It is concerned with the names of artists — participants of the painters' section of the Moscow Municipal Committee of graphic artists (1978–1988): S. Bleze, T. Glytneva, E. Izmailov, K. Kuznetsov, and S. Simakov. Interpreting ancient images they turn their works into so to say multi-layered cultural inter-texts with quotes and comments on classical antiquity and its perceptions in styles and trends of the New Times — baroque, classicism, symbolism, and surrealism. Historiosophy, the synthesis of natural and cultural in landscape painting, irony and manipulation with historical memory, define the inter-textuality of their works. Strategy of inofficial artists is close to mastering the heritage by official art of that time, but differs from the latter due to interpretation and free citation from earlier epochs, “gliding” over the tradition, not “getting into” it. Their greater adherence to antique themes allows us to speak about “Russian antiquity” of the 20th–21st centuries.

Keywords: inofficial art; postmodernism; classical antiquity; tradition; historicism; quote; inter-textuality; mythologism; “Russian antiquity”; natural and cultural landscape.

References

- Belyi A. The emblematic of meaning. *Simvolizm. Kniga statei (Symbolism. Book of articles)*. Moscow, Musaget Publ., 1910. 633 p. (in Russian).
- Florkovskaya A. K. Historicism in the painting of the 1970s: the presentiment of postmodernism. *Russkoe iskusstvo. XX vek. Issledovaniia i publikatsii (Russian art. The twentieth century. Research and publications)*. Moscow, Nauka Publ., 2008, vol. 2, pp. 488–510 (in Russian).
- Iakimovich A. K. Generation of the 70s in the face of the artistic heritage. *Sovetskaia zhivopis' (Soviet painting)*. Moscow, Sovetskii khudoznik Publ., 1980, no. 78, pp. 108–123 (in Russian).
- Iakimovich A. K. Soviet art of the 1970s – early 1980s. *Sovetskoe iskusstvoznanie (Soviet art history)*, 1985, no. 19, pp. 29–64 (in Russian).
- Iampolsky M. *Pamiat' Tiresiia. Intertekstual'nost' i kinematograf (Memory of Tiresias. Intertextuality and cinema)*. Moscow, RIK Kul'tura Publ., 1993. 456 p. (in Russian).
- Kantor A. Traditions and contemporaneity. *Sovetskaia zhivopis' (Soviet painting)*. Moscow, Sovetskii khudoznik Publ., 1976, vol. 76/77, pp. 75–85 (in Russian).
- Knabe G. S. *Grotesknyi epilog klassicheskoi dramy. Antichnost' v Leningrade 20-kh godov (Grotesque epilogue of classical drama. Antiquity in Leningrad of the 20s)*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1996. 40 p. (in Russian).
- Knabe G. S. *Russkaia antichnost' (The Russian antiquity)*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1999. 238 p. (in Russian).
- Liusyi A. P. *Pushkin, Tavrida, Kimmeriia (Pushkin, Tavrida, Kimmeriia)*. Moscow, Iazyki kul'tury Publ., 2001. 208 p. (in Russian).
- Lyubimov A. Time of Joyful Discoveries. *Eti strannye semidesiatye, ili Poteria nevinnosti. Esse, interv'iu, vospominaniia (These strange seventies, or the loss of innocence. Essays, interviews, memorials)*. Moscow, NLO Publ., 2010, pp. 156–167 (in Russian).
- Morozov A. The succession in the development of contemporary Soviet art. To the formulation of the problem. *Sovetskoe iskusstvoznanie (Soviet art history)*. Moscow, Sovetskii khudoznik Publ., 1985, vol. 19, pp. 5–28 (in Russian).
- Vandel'shtein T.; Titov V. etc. (eds.). *Vasilii Sitnikov i ego shkola. Katalog vystavki 24 maia – 31 iulia 2009 goda. Galereia "Nashi Khudozhniki" (Vasily Sitnikov and his school. Catalogue of "Our artists" Gallery)*. Moscow, Petronii Publ., 2009. 283 p. (in Russian).