

А.К. ФЛОРКОВСКАЯ

НАСЛЕДИЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ СЕКЦИИ ЖИВОПИСИ МОСКОВСКОГО ГОРКОМА ГРАФИКОВ (1970—1980-е гг.)

Анна Константиновна Флорковская,

Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств,
факультет теории и истории искусств,
заведующая кафедрой
Товарищеский пер., д. 30, Москва, 109004, Россия

кандидат искусствоведения, член-корреспондент
Российской академии художеств
E-mail: florkovskaja@yandex.ru

Реферат. *Статья посвящена творческой интерпретации традиций Серебряного века в живописи представителей младшего поколения московского неофициального искусства — семидесятников. Подобный аспект в исследовании неофициального искусства анализируется впервые. Выявление связей с отечественной художественной традицией является актуальным ракурсом в исследовании неофициального искусства, возникновение которого преимущественно связывают с влиянием западноевропейского искусства второй половины XX века. Генезис неофициального искусства тесно связан с обращением в послеоттепельный период к искусству эпохи рубежа XIX–XX вв., являвшейся ближайшей к художникам второй половины XX в. крупной эпохой отечественного искусства, и был воспринят непосредственно, через его представителей. В статье очерчивается круг художников секции живописи горкома графиков, в творчестве которых нашли отражения тематические и стилистические принципы Серебряного века. В альтернативной педагогике (студия В.Я. Ситникова) художественные принци-*

пы символизма, такие как понимание света и формы в пространстве, являлись основой методики обучения. Понимание живописцами-семидесятниками символики и семантики света, пространства, цвета восходит к искусству представителей «Голубой розы», также как и некоторые стилистические и технические (штрих, наложение мазка) приемы. Влияние символизма прослеживается в интерпретации мифологических и женских образов, артефактов эпохи Серебряного века. Интерес неофициальных художников к искусству символизма связан с первыми проявлениями постмодернизма в отечественной живописи, что свидетельствует о его более раннем появлении и глубоком влиянии на различные жанры и направления искусства.

Ключевые слова: неофициальное искусство, горком графиков, секция живописи, Серебряный век, символизм, постмодернизм.

Для цитирования: Флорковская А.К. Наследие Серебряного века в творчестве представителей секции живописи московского горкома графиков (1970—1980-е гг.) // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 247–252.

В практике отечественных художников обращение к традициям и наследию живописи символизма, и в целом Серебряного века, началось в конце 1950-х гг., с началом оттепели, когда из подполья культуры вышли художники, непосредственно связанные с символизмом. Для молодого поколения художников открылся новый «континент» культуры. Один из современников вспоминал: пришел на выставку Союза художников

в конце 1950-х гг., увидел работы Павла Кузнецова и удивился — неужели он жив? а казался художником ушедшего, прошлого. В секции живописи московского горкома графиков [1] с наследием Серебряного века связан был ряд художников: Э.А. Штейнберг, А.В. Харитонов, Б.П. Свешников, Д.М. Краснопевцев, В.Н. Немухин, В.П. Пятницкий, Э.Н. Дробицкий, А.Т. Зверев, а также художники следующего поколения — семидесятники.

Художниками 1960—1980-х гг. символизм был воспринят непосредственнее, чем сюрреализм, что связано с укорененностью символизма в отечественной культуре. Многие из них застали в живых живописцев-символистов, представителей Серебряного века А.В. Фонвизина, П.В. Кузнецова, М.С. Сарьяна, хотя и отошедших от символизма, но всё же сохранивших с ним связь. Произведения крупнейших представителей русского символизма в 1970-е гг. можно было увидеть в Третьяковской галерее и провинциальных музеях. Экспонировались произведения М.А. Врубеля, В.Э. Борисова-Мусатова, В.А. Серова, П.В. Кузнецова.

Одним из продолжателей живописного наследия русских символистов стал В.Я. Ситников, учитель и друг нескольких представителей секции живописи, который разработал собственную живописную систему, во многом ставшую развитием символистской [2, 3]. В 1930-е гг. он познакомился с А.В. Фонвизиным, художником «Голубой розы». Пользуясь его советами и изучая живопись старых мастеров (важную и для живописного метода символистов-голуборозовцев) [4], Ситников вырабатывает собственную художественную систему, исходя из разработки световоздушной и пространственной концепции символизма [5]. Ее краеугольные камни — понимание света и формы в пространстве. Свет трактовался Ситниковым не импрессионистически, как внешний, а символистски, как внутреннее свечение, идущее на зрителя из глубины картины или графического листа.

Вслед за М.А. Врубелем В.Я. Ситников отучал своих учеников видеть силуэт предмета: т. е. учил их видеть «не пятно», но всегда круглую, излучающую внутренний свет форму. Начиная работать, художник выстраивал глубокое и светлое пространство с тончайшей светотенью, растирая в технике «сухой кисти» краску по холсту и используя цветовые растяжки — тончайшие свето-цветовые модуляции краски. Пространство строилось не «от горизонта» (по направлению к зрителю), а «от себя», в глубину холста.

Подобно тому, как в живописи голуборозовцев пространство рождало форму, сгущая разряженные в пространстве материю и эмоцию, В.Я. Ситников понимал пространство так: «будто не поверхность холста перед тобой — а рама, и в ней пространство... это не холст, а дыра, огромная до горизонта.

И это работа не механическая, а эмоциональная целиком» [2, с. 28].

Используемая В.Я. Ситниковым техника «сухой кисти» (минимум отжатого масла на кисти, растираемого в тончайший слой на холсте), перекликается с характерной для художников «Голубой розы» манерой работать очень тонким красочным слоем, протиркой (традиция, идущая еще от В.Э. Борисова-Мусатова). У символистов минимум материальности красочного слоя соответствовал нематериальности, развоплощенности или недоовоплощенности образов. Так работали П.В. Кузнецов, П.С. Уткин, ранний М.С. Сарьян.

В системе В.Я. Ситникова растяжки — от темно-серого до белого и от темно-серого до максимально-черного были следующим шагом в развитии свето-тональной живописи Павла Кузнецова. Ученик К.А. Коровина, П.В. Кузнецов продолжил метод тончайших градаций тона, мастером которых был его учитель. Замечу, что и К.А. Коровин, и В.А. Серов (другой учитель голуборозовцев) на рубеже XIX—XX вв. являлись сторонниками «узкой палитры»: свои живописные цветовые «симфонии» Коровин выстраивал при помощи трех пигментов — белила, черный, охра. К этому же в те годы стремился и Серов.

П.В. Кузнецовым (серия «Фонтанов» 1904—1906), Н.Н. Сапуновым (ранние пейзажи), П.С. Уткиным (серия акварелей 1904—1906) живописность достигалась не за счет широкой многоцветной палитры, а за счет тонкой цвето-тональной разработки цвета [6].

«Я еще не совсем осилил изображать серебристость еле уловимую, — писал В.Я. Ситников, — пепельно-серовато-зеленоватенькую... “вялый”, вылинявший цвет “шаров” пышных лозинки, освещенных ярким палящим солнцем. В природе масса этих ужающих чистотой примеров» [2, с. 29]. Краска еще не цвет, — утверждал художник. Цвет создается за счет просвечивания красочных слоев, сохраняющих, однако, прозрачность живописи, сложный тональный диапазон, жемчужные переливы.

В.Г. Казьмин, учась в МАРХИ, посещал мастерскую В.Я. Ситникова и последовательно развивал символику и семантику света и формы в пространстве. Эти мотивы являются самостоятельными живописными темами его практически беспредметных работ, выполненных маслом в технике «сухой кисти». В «Рождении света» (1976) свечение, возникающее в темноте, символизирующей первородный хаос, конкретизирует и структурирует пространство. Свет вводит в систему координат верха-низа, правого-левого.

Свет в живописи В.Г. Казьмина не столько пластическая доминанта, сколько концентрированное воплощение мира реальности, заключенного в нем как во всеобъемлющей созидательной силе. Это

Свет, который «освещает и просвещает всякого человека, грядущего в мир». Волны света, в работах Казьмина, моделируют складки пространства, намечают объемы, давая толчок к ассоциациям: иногда это узнаваемые формы (крылья, архитектурные абрисы, пламя свечи). Фундаментальные категории света и тьмы, формы и пространства для художника — начальный толчок, «заря» человеческого сознания и бытия. Глубине и невыразимости образов соответствуют пластические приемы и техника живописца: почти нематериальный, но одухотворенный, вибрирующий монохромный красочный слой; еле уловимые, «становящиеся», объемы.

С.Н. Земляков, друг и соученик Казьмина по мастерской В.Я. Ситникова, с 1974 г. также работает в технике «сухой кисти». Пейзаж «Петропавловская крепость» (1980) написан им в тающем колорите тонких цветовых растяжек охры. Архитектура крепостных сооружений дематериализуется в свете и воздушном пространстве, трактованном как дымка, завеса. Круглящееся от зрителя пространство имеет две акцентированные точки. Одна — это свет заходящего за крепостью солнца, бликующего в сторону зрителя. У нижнего края полотна расположено второе, самое интенсивное световое пятно картины. Переброшенный световой мост создает ощущение всеобъемлющего пространства.

Вновь, как и в картинах В.Г. Казьмина, мы встречаемся здесь с очень характерным для символистского мышления пониманием пространства: вне привычных координат верх-низ, земля-небо. Это пространство вневременное, пространство как абсолютная самоценность.

М.Д. Стерлигова под руководством В.Я. Ситникова писала портреты и пейзажи. Один из них, «Восход», достаточно условен: холмистый берег моря и восходящее из воды солнце (этот мотив Ситников часто давал своим ученикам в ходе обучения). Основное внимание художница сосредоточила на передаче света появляющегося из-за кромки горизонта светила. Оно является центром, фокусом, который собирает на себя расходящееся по горизонту пространство. Минимум деталей, застывшие общие массы берега; детально разработан пуантелью только свет, единственный в картине — живой, подвижный, вибрирующий.

Тамара Глытнева, одна из наиболее последовательных учениц Ситникова писала: «бытие света во всех его проявлениях — мое видение». Глытнева много работала в жанре натюрморта. Она, едва ли не единственная, применила систему Ситникова в области портрета. На выставке портрета в Московском объединенном комитете профсоюза художников-графиков (1977) экспонировался ее «Автопортрет» (1976). Лицо героини вылеплено нежной светотенью: тающий в дымке объем и нежный, но ясный контур лица. Никакой «расплывчатости»,

неопределенности, наоборот ясность, даже резкость образа, при сохранении загадочности, тайны. Образ получается ясный и ускользающий. Волосы художницы переходят в палитру, на которой теснятся рождающиеся под ее кистью образы. Такое совмещение нескольких событийных и временных пластов было излюбленным приемом символистов. Автопортрет живописно сложно выстроен по планам: теснящиеся за спиной художницы образы даны по цвету интенсивнее, ярче, но декоративнее, хотя и там есть свои углубления в пространство, пространственные повороты и складки. Их беспокойная сложность не перебивает доминирующего, хотя и более тонко смоделированного объема лица, мягкие очертания которого обладают большей реальностью и выпуклостью.

В картине еще одного ученика В.Я. Ситникова, В.Н. Петрова-Гладкого, «Стеклянное сердце» (1988, Музей современного искусства, Нью-Джерси) отблески искусства Серебряного века ощутимы в символическом сюжете на «вечную» тему — «Дама, Рыцарь и Смерть»; в сложности и перегруженности образного и предметного планов. Пейзаж и фигуры словно отпечатаны на смятой ткани, наплывают друг на друга: всадник-рыцарь и всадник-смерть, музицирующий ангел и прекрасная дама. Голубовато-жемчужная гамма этой живописной грёзы, «стеклянность» фигур и элементов пейзажа — травы, дороги, покрытых мхом камней, сочетается с материальностью и конкретностью деталей, их весомостью и подробностью. Они призрачны и материальны одновременно.

В горьком экспонировали свои работы художники поколения 1970-х гг., развивавшие и другие стороны традиций Серебряного века.

С.В. Потапова привлекала семантическая сторона символа. Ученик профессора Г.М. Людвиг, известного архитектора, читавшего в 1960—1970-е гг. курс лекций «Герменевтика символа», Потапов связан с традициями позднего символизма: космизмом «Маковца», художниками «Амаравеллы». По его словам, он пишет самостоятельные символические реальности, которые способны раскрыть нам состояния человеческого сознания. Каждое такое состояние имеет свое формальное, материальное «тело» — символ. «Символ есть для художника преодоление времени в пространстве и одновременно связь времен», — считает художник¹. Одна из главных его тем: соприкосновение земного мира и иных миров, является сквозной для искусства Серебряного века. Отсутствие координат верх-низ и право-лево, о котором, как о характерном для символизма восприятии пространства, писалось выше, характерно и для работ С.В. Потапова в 1970—1980-е годы.

¹ Из интервью А.К. Флорковской с С.В. Потаповым. 20.06.2005.

Картины художника выстраиваются в концентрической композиции из центра по спирали. В идеале, зрителю нужно поворачивать холст или перемещаться вокруг него. Его центр — воронка или круг мандалы, который «втягивает» или наоборот «извергает» из себя мир реальностей. Таковы работы «Порочный круг» (1974, Музей современного искусства, Нью-Джерси) и «Дыхание аум» (1974, собрание Ф. и М. Ратпан, США). Символ у Потапова связывает индивидуальность сознания с глубинным слоем архетипического.

С.Г. Блезе — ретроспективист и стилизатор. Его темами являются образы женщин, явственно напоминающие дам эпохи модерна, архитектурные фантазии, декоративные абстрактные мотивы. Будучи реставратором, многие из приемов реставрации он использовал в технике своих работ. Со стилистикой модерна Блезе сближает тщательный подход к фактуре, разнообразие тактильных выпуклых поверхностей, эффектное столкновение орнаментальных фактурных плоскостей. Он любит сочетать натурность и стилизацию. В картинах «Гобелен» и «Юнона» преобладает декоративное начало: цветное пятно, акцентированный излом линии, элемент геометрического орнамента, соседствующие с натурной трактовкой лица или фигуры. Художник предпочитает палитру синих тонов, излюбленную в модерне. Его дамы — воплощение вечной женственности, героини мифологии: «Вакханка», «Леда», «Галатея».

Мотивы композиций А.Д. Куркина сложились в 1970-е годы. На экспонированных на выставке в павильоне «Дом культуры» на ВДНХ в 1975 г. холстах уже есть его любимые образы: бабочка, роза, Плащаница, геометрический орнамент. Позже к ним прибавляется кукла, кольцо, стол, скатерть. Образ куклы — один из любимейших образов Серебряного века и предмет острого интереса в культуре 1970-х годов. Как и у художников 1900-х гг., символы у Куркина раскрываются в обширное поле ассоциаций — смысловых, пластических и эстетических.

Фундаментом синтетических картин К.Н. Кузнецова являются образы природы, переплетающиеся с культурой и религиозным восприятием мира². В том, каким образом синтезированы эти элементы, звучит наследие символистов начала XX века. Но не только образно-поэтическое единство связывает поколения художников начала и конца XX века: его стилистика также оказывается близкой. Работа дробным, раздельным мазком, своеобразное соединение графического и живописного начал, орнаментальность, декоративность поверхности сочетаются в живописи К.Н. Кузнецова с пристальным интересом к проблеме пространства, чаще парадоксально

зашифрованного в кажущейся плоскостной, ковровой поверхности картины. Как и символисты начала XX в., К.Н. Кузнецов работает темперой, предпочитая ее маслу. Его пейзажные серии конца 1970-х — начала 1980-х гг. («Истра», «Царицыно», «Крым») насыщены природными, историческими и архитектурными реалиями. Напряженно-насыщенные пульсацией природных и культурных форм, ведущих непрерывный диалог, полотна художника выводят жанр пейзажа из рамок запечатлевания природы к созданию многомерного символа.

Обращение к символу для постижения природной и культурной формы своей внутренней целью ставит выявление устройства мироздания. Таким образом проявляется характерное для 1970-х гг. качество: структура мироздания осознается художниками как противоречивая, сложная, динамическая, «неравновесная система» [7]. Такое понимание влечет за собой особую интерпретацию природной формы. Художника в ней привлекает скорее уникальность, неповторимость каждого «кирпичика мироздания», чем его универсальность.

Художники 1970-х гг. обращались к знаковым для эпохи Серебряного века произведениям искусства. Для С.А. Шарова таким знаком эпохи стал дом князя С. Щербатова, запечатленный в картине «Особняк». В ней звучат ностальгические ноты характерного для начала 1980-х гг. настроения «ретро».

Знаменитый в свое время дом князя Щербатова призван был стать воплощением мечты эпохи модерна об идеальном жилище просвещенного эстета. Выстроенный в 1912–1913 гг. архитектором А.И. Тамановым (Таманяном) дом получил первую премию от специальной комиссии по осмотру и оценке новых художественных построек. «Я задумал, — писал С. Щербатов, — выстроить дом-дворец, типа дворцов екатерининской эпохи, где особняк должен был возвышаться на доходном доме, служившим ему “подножием”, дабы особняк, поднятый над суетой, высился как пышный цветок, питающийся корнями растения» [8, с. 251]. Оформляли дом близкие к «Миру искусства» художники. Здесь же располагалась богатая коллекция искусства модерна: произведения Ф. Малявина, М.А. Врубеля, А.Я. Головина, Н.К. Рериха, Н.Н. Сапунова, коллекция стекол Э. Галле, витраж Тиффани — и антикварные раритеты: мебель павловской эпохи из особняка Ростопчина, коллекция античных терракот. С. Щербатов мечтал сделать свой особняк культурно-художественным центром для художников, актеров и литераторов, предназначенным для лекций, концертов, бесед и закрытого клуба для избранных членов. Истории было угодно распорядиться иначе: дом, представляющий собой изысканный синтез творчества многих художников Серебряного века, был безжалостно разорен в первые годы после революции.

² Из интервью А.К. Флорковской с К.Н. Кузнецовым 10.04.2007.

Само же здание стало историческим документом эпохи исчезнувшей России [8, с. 384]. В советские годы дом оказался на пересечении Садового кольца с вновь выстроенным Калининским проспектом (ныне ул. Новый Арбат), в окружении зданий совершенно иных по духу, и действительно являл в Москве 1970-х гг. квинтэссенцию безвозвратно ушедшей, но безмерно притягательной эпохи Серебряного века.

На полотне С.А. Шарова маркеры разных эпох соседствуют, создавая особую атмосферу историзма, столь дорогую духу 1970-х гг.: дом эпохи Серебряного века подавляет гигантскими размерами примус — символ ранне-советского времени. Он из той же эпохи, что и старые, наполовину обданные афиши, принадлежащие руке художника-конструктивиста. Возле дома ждет кого-то автомобиль — в таком, по воспоминаниям С. Щербатова, он покинул свой дом в последний раз.

Ощущение фантазмагии усиливается: у подножия примуса кипит жизнь персонажей пантомимы начала XX века (карусель, фигуры саламандр, аллегорические фигуры Солнца и Луны, герои средневековой пляски смерти). С. Щербатов вспоминал, что как-то раз наблюдал с лоджии во дворе своего дома «странное, забавное зрелище — сцены, разыгрываемые группой актеров, которые подъезжали, выходили из-за колоннад, составляли живописные группы в старинных костюмах» [8, с. 354].

Столкновение в одном пространстве реалий, принадлежащих разному времени, многослойность — стилистическая и образная — были близки хозяину особняка, князю Щербатову: таким он построил свой идеальный дом, считая что «всякое сочетание возможно, если все связано, как в музыке, общей гармонией и проникнуто неким общим духом» [8, с. 384].

Для отечественного искусства второй половины XX в., особенно 1960—1970-х гг. насущная необходимость возвращения в собственную культурную историю была вызвана стремлением опереться на фундамент традиции. И в этом отношении, искусство Серебряного века было особенно привлекательным. Насыщенная, разнообразная и богатая культура начала XX в., отчасти подводящая итоги предшествующего развития (как допетровского, так и XVIII—XIX вв.), предшествовала революции 1917 г., что придавало ей особый волнующий ореол блестящего расцвета перед катастрофой. Она воспринималась как отблеск прекрасного и утраченного мира, который в то же время был не так уж далек: жизнь продолжала хранить предметы и приметы рубежной эпохи, которые со второй половины 1960-х гг. всё более приобретали ценность и привлекательность. Нужен был толчок, импульс, чтобы эпоха ожила. Таким толчком стал формирующийся постмодернизм, мироощущение которого резонировало с мироощущением символизма, как сам символизм ре-

зонировал с барокко. Постмодернизм снял табу на цитирование художественного образца, когда-то введенное авангардом, и дал возможность художнику (как и в эпоху символизма) почувствовать себя в воображаемом музее всех эпох и народов.

Искусствоведческое изучение Серебряного века шло рука об руку с интересом художников к этому времени [9]. Еще в эпоху оттепели, с конца 1950-х гг., началось возвращение вытесненных из культуры имен: поэтов Серебряного века, еще живых в ту пору, как А.А. Ахматова; художников символизма, таких как П.В. Кузнецов и А.В. Фонвизин, и других, менее сейчас известных. Серебряный век оказался ближайшей к художникам середины XX в. крупной художественной эпохой, представители которой стали частью современной художественной жизни.

Кроме специфической внутрикультурной ситуации сыграло свою роль и общее направление развития искусства второй половины XX века. На Западе, так же, как и в России, с 1960-х гг. начинается интенсивное изучение искусства рубежа XIX—XX вв. и актуализируются стратегии, присущие художественной системе символизма.

Список источников

1. Флорковская А.К. Неофициальное искусство 1970-х: возникновение живописной секции московского горкома графиков // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1, № 2. С. 240—247.
2. Василий Ситников. Уроки. Москва : Агей Томеш-Пресс, 1998. 70 с.
3. Василий Ситников и его школа. Каталог выставки. Галерея «Наши художники». Москва, 2009. 284 с.
4. Флорковская А.К. Творческий метод художников «Голубой розы». К вопросу о школе Борисова-Мусатова // В.Э. Борисов-Мусатов и «саратовская школа». Материалы VII Боголюбовских чтений, посвященных 130-летию со дня рождения В.Э. Борисова-Мусатова. Саратов. 11—14 апреля 2000. Саратов, 2001. С. 112—121.
5. Флорковская А.К. Стиль «Голубой розы» сквозь призму теории Генриха Вёльфлина // Символизм и модерн — феномены европейской культуры. Межинститутская научная группа «Европейский символизм и модерн». Москва, 2008. С. 176—185.
6. Флорковская А.К. Образ и материал в искусстве символизма. Живопись художников «Голубой розы» и проблема материала в теориях русских символистов // Модерн и европейская художественная интеграция : материалы междунар. конф. Москва, 2004. С. 178—185.
7. Пригожин И.Р. Конец определенности. Время, хаос и новые законы природы. Ижевск, НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2000. 208 с.
8. Щербатов С. Художник в ушедшей России. Москва, 2000. 688 с.
9. Рукава А.А. Символизм в русской живописи. Москва : Искусство, 1995. 451 с.

LEGACY OF THE SILVER AGE IN THE ARTISTIC WORKS OF THE PAINTING SECTION OF THE MOSCOW CITY COMMITTEE OF GRAPHIC ARTISTS (1970s–1980s)

ANNA K. FLORKOVSKAYA

V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute under the Russian Academy of Arts, 30, Tovarishchesky Lane, Moscow, 109004, Russia
E-mail: florkovskaja@yandex.ru

Abstract. *The article focuses on the creative interpretation of the Silver Age traditions in the paintings of the younger generation of Moscow unofficial art – “Semidesyatniki [Seventiers]”. Such an aspect has never been analyzed in a study of unofficial art before. Identifying the linkages with the national artistic tradition is an actual perspective for the studies of unofficial art, whose emergence is mainly associated with influence of the Western European art of the second half of the 20th century. The genesis of the unofficial art, in the “post-thaw” period, is closely related to the appeal to the art of the turn of the 19th–20th centuries – the largest epoch of the Russian art, closest to the artists of the second half of the 20th century – and was directly perceived through its representatives. The article outlines the circle of artists of the Painting Section of the City Committee (Gorkom) of Graphic Artists, whose works reflected the thematic and stylistic principles of the Silver Age. The artistic principles of symbolism, such as the understanding of light and forms in space, were the basis of the teaching methodology in alternative pedagogy (V.Ya. Sitnikov’s Studio). The ability of the artists of Semidesyatniki to comprehend the symbolism and semantics of light, space, colour, as well as some of their stylistic and technical (stroke, smear) methods go back to the art of the “Blue Rose”. The influence of symbolism can be noticed in the interpretation of mythological and female images and artefacts of the Silver Age. The interest of the unofficial artists in the art of symbolism is related to the first manifestations of postmodernism in the Russian painting, which indicates its earlier emergence and profound influence on various genres and directions of art.*

Key words: unofficial art, the City Committee (Gorkom) of Graphic Artists, the Painting Section, the Silver Age, symbolism, postmodernism.

Citation: Florkovskaya A.K. Legacy of the Silver Age in the Artistic Works of the Painting Section

of the Moscow City Committee of Graphic Artists (1970s–1980s), *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 247–252.

References

1. Florkovskaya A.K. Neofitsial’noe iskusstvo 1970-kh: vznikovenie zhivopisnoi sekti moskovskogo gorkoma grafikov [Unofficial Art of the 1970s: Rise of the Pictorial Section of the Moscow Gorkom (City Committee) of Graphic Artists], *Observatoriya kul’tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 1, no. 2, pp. 240–247.
2. *Vasilii Sitnikov. Uroki* [Vasily Sitnikov. Lessons]. Moscow, Agei Tomesh-Press Publ., 1998, 70 p.
3. *Vasilii Sitnikov i ego shkola. Katalog vystavki. Galereya “Nashi khudozhniki”* [Vasily Sitnikov and his School. The Exhibition Catalogue. Gallery “Our Artists”]. Moscow, 2009, 284 p.
4. Florkovskaya A.K. Tvorcheskii metod khudozhnikov “Goluboi rozy”. K voprosu o shkole Borisova-Musatova [The Creative Method of the “Blue Rose” Artists. To the Question about the School of Borisov-Musatov], *V.E. Borisov-Musatov i “saratovskaya shkola”. Materialy VII Bogolyubovskikh chtenii, posvyashchennykh 130-letiyu so dnya rozhdeniya V.E. Borisova-Musatova. Saratov. 11–14 aprelya 2000* [V.E. Borisov-Musatov and the “Saratov School”. Proceedings of the 7th Bogolyubov Readings, Dedicated to the 130th Anniversary since the Birth of V.E. Borisov-Musatov. Saratov. 11–14 April, 2000]. Saratov, 2001, pp. 112–121.
5. Florkovskaya A.K. *Stil’ “Goluboi rozy” skvoz’ prizmu teorii Genrikha Velflina* [The Style of “Blue Rose” through the Prism of the Theory of Heinrich Wölfflin]. Moscow, 2008, pp. 176–185.
6. Florkovskaya A.K. *Obraz i material v iskusstve simvolizma. Zhivopis’ khudozhnikov “Goluboi rozy” i problema materiala v teoryakh russkikh simvolistov* [The Image and Material in the Art of Symbolism. Paintings of the Artists of “Blue Rose” and the Problem of the Material in the Theories of Russian Symbolists], *Modern i evropeiskaya khudozhestvennaya integratsiya: materialy mezhdunar. konf.* [Modern Art and European Artistic Integration: the Proceedings of Intern. Conf.]. Moscow, 2004, pp. 178–185.
7. Prigozhin I.R. *Konets opredelennosti. Vremya, khaos i novye zakony prirody* [The End of Certainty. Time, Chaos, and New Laws of Nature]. Izhevsk, NITs “Regulyarnaya i Khaoticheskaya Dinamika” Publ., 2000, 208 p.
8. Shcherbatov S. *Khudozhnik v ushedshei Rossii* [The Artist in the Bygone Russia]. Moscow, 2000, 688 p.
9. Rusakova A.A. *Simvolizm v russkoi zhivopisi* [Symbolism in the Russian Painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995, 451 p.