

УДК 7.036.1

ББК 85.103(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-140-165

**Абдуллина Дарина Александровна**

Ведущий научный сотрудник, ФБГУК «Государственный Русский музей»;

аспирант, кафедра художественного образования и декоративного

искусства, РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург

ORCID ID: 0000-0002-4736-7841

abdullina@muzped.net

**Ключевые слова:** детский портрет, религиозная тематика, христианская символика, ретроспективность, детская тема в живописи, история детства.**Абдуллина Дарина Александровна**

# Ретроспективизм в советских детских портретах второй половины 1960-х — начала 1980-х годов

В статье рассматривается детский портрет в творчестве советских художников второй половины 1960-х — начала 1980-х годов. На данный момент этот тип жанра мало изучен. Поколение художников-семидесятников демонстрировало единство в том, как они видели, понимали и презентовали важнейшую идеологему советского строя — детский образ. Лица мальчиков и девочек в портрете позволяли им уйти от пресной действительности застойных лет с помощью ретроспективной рефлексии минувшего или служили проводником трансцендентного в повседневность. Представители официального крыла предпочитали деликатно воссоздавать историческую ауру вокруг ребенка и толковать его образ сквозь призму излюбленной эпохи, а андеграунд обращался к религиозной тематике, на языке которой говорили детские образы в прошлом.

**Abdullina Darina A.**

Leading Researcher, State Russian Museum; postgraduate student,

Department of Art Education and Decorative Arts, A.I. Herzen Russian

State Pedagogical University, Saint Petersburg

ORCID ID: 0000-0002-4736-7841

abdullina@muzped.net

**Keywords:** child portrait, religious theme, Christian symbolism, retrospective, child theme in painting, childhood history.**Abdullina Darina A.**

## Retrospectivism in Soviet Children's Portraits of the Second Half of the 1960s — Early 1980s

The article examines a child's portrait in the work of Soviet artists of the second half of the 1960s — early 1980s. At the moment, this type of genre has been little studied. The generation of artists — the “seventies” demonstrated unity in the way they saw, understood and presented the most important ideologic image of the Soviet system — the image of a child. The faces of boys and girls in portraits allowed them to escape from the insipid reality of stagnant years with the help of retrospective reflection of the past, or served as a conductor of the transcendent into everyday life. Representatives of the official wing preferred to delicately recreate the historical aura around the child and interpret his image through the prism of their favorite era, while the underground turned to religious themes, the language of which childhood images spoke in the past.

Отечественное искусство «семидесятых», а точнее второй половины 1960-х — 1980-х годов, вызывает большой интерес у российского и зарубежного научного сообщества. Перипетии взаимоотношений художников и власти, культурное наполнение и феномен андеграунда тех лет нашли свое отражение в исследованиях Д. Кремчара, Е.М. Раскатовой, В.С. Жидкова, К.Б. Соколова, К. Аймермахера, Е.Ю. Скарлыгиной, В.Э. Долинина, Д.Я. Северюхина, Н.С. Степанян, В.Е. Лебедевой и других авторов. Между тем в искусстве конца 1960-х — 1980-х годов многие явления не только мало изучены, но некоторые не затронуты даже вскользь. Одной из таких пустот, пусть и не кажущейся на первый взгляд значительной, является детский портрет. Детские лица словно прятались от глаз исследователей за взрослыми проблемами искусства тех лет. Сокрытым оставался и тот факт, что данный тип портрета переживал тогда уникальные трансформации, которые были порождены очень многими обстоятельствами в художественной, социальной и даже политической жизни страны. Более того, обращение к детскому портрету — это пример того самого «основания», необходимого «для позитивного научного дискурса в отношении эпохи 1970-х, который должен прийти на смену предшествующему, главным образом, негативному» [24, с. 81].

Внимание автора направлено на освещение идейного содержания портретных изображений советских мальчиков и девочек, которые значительно отличались от насаждаемой с 1930-х годов идеологемы «счастливого советского детства». Они в гораздо меньшей степени, чем это было ранее, участвовали в привитии «социалистического образа жизни». Примечательно то, что эта тенденция касалась как неофициального, так и официального искусства. Это со стороны парадоксальное единство двух старательно дистанцировавшихся друг от друга явлений вполне объяснимо за счет особого положения детского портрета. Он существовал, прежде всего, в интимной сфере живописцев и был связан с «ближним кругом», следовательно, редко выходил за пределы мастерских и домашних комнат. Поэтому в пространстве детского портретирования живописцы обоих лагерей могли позволить себе гораздо больше вольностей и сближений, чем в других жанрах.

В силу этой особенности детский портрет обозначенного периода обретал и транслировал иные, порой даже противоположные идеалу

советского человека смыслы, очень далекие от идей материализма. Авторы того времени активно обращались к историческим образцам не только национальным, но и западноевропейским, более того — общемировым. Особый интерес вызывала христианская символика, которая с самого момента появления в европейском искусстве была верной спутницей детского образа. Помимо этого обращение к прошлому и даже сакральному словно являло собой своеобразную форму протеста художников против прежних искусственно культивированных символов «советского детства». Так, в детском портрете 1930-х годов модели наблюдали за самолетами и техникой как знаками лучших достижений государства и прогрессивного «светлого будущего», а после войны вокруг дитя появились разнообразные игрушки и детская мебель как маркеры благополучия «счастливого советского детства». В семидесятые понимание функции детского портретирования менялось в связи с упомянутыми неоромантическими тенденциями, уклоном в религию и мистицизм [17], что требовало совершенно иной формулы представления и, соответственно, некоторого переосмотра символической сферы образа. И образцы для этого находили в прошлом, подобно ретроспективным мечтателям рубежа веков.

К описываемому моменту ожидания «светлого будущего», с которым был напрямую связан детский портрет 1930–1960-х годов, утрачивались, исчезали, оборачиваясь общим постмодернистским эффектом «обратной апокалиптичности» (Ф. Джеймисон). В период застойных лет, когда царили запреты, цензура и упаднические настроения, в противовес этому нарастало желание вырваться, получить глоток свободы [3, с. 9] даже в, казалось бы, столь незатейливым, наивном и мирном типе жанра, как детский портрет. Правда, в условиях тотального замалчивания разговор о чем-то ином, как не о «счастливом советском детстве», был возможен только на уровне иносказаний и метафор. Детские образы, уже давно обретшие статус символов чистоты и обособленности от мира взрослых, служили способом ухода художника — «большого ребенка» в иные миры. Помимо этого они были прекрасным средством трансфера высоких материй в серую советскую повседневность. И в первом, и во втором случае портрет ребенка будто помогал автору примириться с современностью, увидеть в ней смысл. От этого, скорее всего, социальный и политический контексты в детском портрете находили отражение крайне редко.

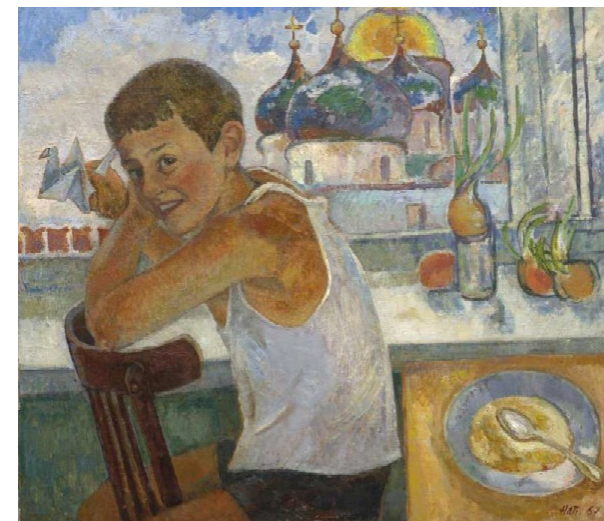
Смысловая составляющая детского портрета в тот период становится необычайно сложной. Она напоминает постмодернистский «слоеный пирог», верхний слой которого предназначался для обычного зрителя, а нижние глубинные уровни, если они были, — для посвященных людей. В отличие от западного искусства наши портретисты не снижали высшие ценности [21, с. 353], в том числе связанные с детством. Напротив, они возрождали и осторожно переосмысливали их. Детский образ в портрете вновь, как это было у романтиков, возвышался над обыденностью, но уже в ином качестве — как проявление божественного/трансцендентного в обыденном. Фигура, занятие, окружение ребенка становились средствами или формами своего рода философствований. Так, Т.Г. Назаренко писала о современном ей поколении художников, противопоставляя его шестидесятникам: «Пафос суровых будней, все эти энергичные мужчины и женщины должны были уйти. Это естественная смена. Пришла духовность, закрытость, придумывание...» [12, с. 108]. Подобно постмодернистам, советские художники того времени, согласно Ж.Ф. Лиотару, были «в положении философа, изобретающего новые правила игры» [13, с. 309] среди бесчисленных репродукций идеалов, фантазий, образов и мечтаний, оригиналы которых остались позади (Ж. Бодрийяр).

Философствования на тему ребенка и детства были у каждого мастера свои. Объединяла их общая замороженность историей и художественной традицией [22, с. 180]. Представителей пестрого неофициального искусства особо привлекала религиозная тема в детском портрете, которая была чрезвычайно популярна и в XIX веке. Например, малолетняя дочь художника в картине «В саду» (1969) кисти В.В. Ватенина позволяет автору в традиционном для него ключе говорить на языке знаков и символов о тайнах мироздания, бренности бытия, вечном и проходящем. Образ реальной девочки помещается и растворяется на фоне ковра, сотканного из листьев и ягод вишни, нежных вьюнков — метафор природного и/или божественного Абсолюта. По ней, как по одному из растений этого подобного райскому саду места, ползают насекомые, садятся рядом, нисколько не боясь ее и воспринимая модель как органичную часть пышно цветущей природы. Девочка доверчиво протягивает неведомому собеседнику спелое яблоко, в ее невинных детских руках воспринимаемое как еще не вкушенный плод познания добра и зла. И тут же зритель замечает

Ретроспективизм в советских детских портретах второй половины 1960-х — начала 1980-х годов



Илл. 1. В.В. Ватенин. В саду. 1969.  
Частное собрание. Санкт-Петербург



Илл. 2. Л.П. Новикова. Журавлик. 1967.  
Частное собрание. Москва

подвергшиеся тлению листья, касающиеся локтя модели. Они словно намекают на быстротечность волшебной поры детства, предстоящей утрате невинности и «райского сада», что, скорее всего, связано с личными вполне закономерными страхами и переживаниями художника-отца. И вот тут-то общее с XIX столетием заканчивается, так как появляются намеки на потерю связи с миром детства, чего живописцы 150–200 лет назад позволить себе не могли.

Иной способ презентации портретного образа ребенка — это прямое включение образов, связанных с тем, что концептуалисты называли «духовкой и сакралкой». Например, Л.П. Новикова в картине «Мальчик с журавликом» (1967) за окном, на фоне которого сидит мальчик, изобразила купола собора. Согласно В.Н. Топорову, в отечественной культуре оконный проем всегда читался «как образ света, ясности, сверхвидимости...» [20]. Образ улыбающегося ребенка и собор равнозначны по масштабу и светоносности. «Процветшие» луковицы и ясное небо подчеркивают витальную силу и первого, и второго. Все это в купе для верующего человека является подобием Небесного Иерусалима, Града Божия. Бумажная птица в руках



у ребенка может читаться как символ надежды и перемен, более того — Святого Духа. Желтая пшенная каша в тарелке напоминает солнце, повторяет цвет и форму луковиц и куполов. Все в портрете, как и эмоции на лице модели, говорит об оптимизме, тяге к жизни и положительным изменениям в ней, что, вероятно, было созвучно мироощущению самого живописца.

Неоромантическое идиллическое понимание детского мира, образы, напоминающие евангельские, можно найти в тематических картинах и портретах кисти З.И. Филиппова. Ребенок в них становился универсальным символом перехода из мира технического прогресса и взрослости в иную реальность «святого детства», как, например, в «Голубом жеребенке» (1978). Художник, видевший и испытавший на себе ужасы войны, остро чувствовал потребность прикоснуться к этому миру идиллии и невинности, воссоздать его эмоциональную сферу, порой вольно или невольно используя христианскую символику. Примером тому может служить картина-портрет «Компот», в которой автор, на первый взгляд, изображает будничный момент из жизни конкретного подростка, решившего в жаркий летний полдень освежиться прохладным напитком. Однако посвященный может прочесть смысл совсем по-другому, условно, но все же соотнеся образ тощего и несуразного ребенка с евангельским образом Христа. Мальчик сидит в белой майке за дощатым столом, подобно Иисусу в Тайной Вечере. Перед ним — тарелка с вишнями и банка с красным вишневым компотом. Эти ягоды — известные символы Евхаристии, Страстей Господних [25, р. 16–17]. Над головой нависли виноградные лозы, также связанные с этой тематикой. Позади — яркий, озаряющий все и поглощающий мир свет. Внизу, в будто тварном мире, амбивалентное по смыслу изображение собаки — символа преданности и одновременно нечистоты предательства — и кошки, которая по семантике соотносилась с темными силами [23, с. 93]. В «небесном» мире парят бабочки и птицы — символы рая, а также чистых христианских душ [23, с. 100]. Реальность сталкивается с большим количеством смыслов, сводящихся к мысли о Христе, борьбе добра и зла, небесного и земного, но в то же время прямо не указывающих на них.

Подобное можно увидеть в детских портретах XVIII–XIX столетия, которые использовали символы такого рода, чтобы показывать воспитательные доминанты в становлении ребенка как взрослого

Ретроспективизм в советских детских портретах второй половины 1960-х — начала 1980-х годов



**Илл. 3.**  
З.И. Филиппов.  
Компот. 1969.  
Частное собрание.  
Севастополь

добродетельного человека. Однако в случае советского портрета обозначенного периода малолетние модели ничему не учат, так как любая демагогия на тот момент уже набилась оскомину. Детские лица помогали авторам мечтать о том идеальном мире, который был утрачен или так никогда и не обретен, и отвлечься от строя жизни, сложившегося в Советском Союзе и похожего «не столько на земной рай, сколько на перманентный кошмар» [6, с. 7]. Образ ребенка в условиях крушения коммунистической иллюзии помогал возродить мечты о потерянном рае, преодолевать «сопротивление материи». Пожалуй, он единственный в той непростой обстановке смог сохранить в глазах художников внутреннюю духовность, а не превратился в пустой «панцирь» и «мертвую церковность» (А.Д. Синявский). Отсюда и очень корректное, деликатное отношение к модели, без «срывания покровов» и препарирования «темных уголков» детской души, которые уже позволяли себе западные авторы.

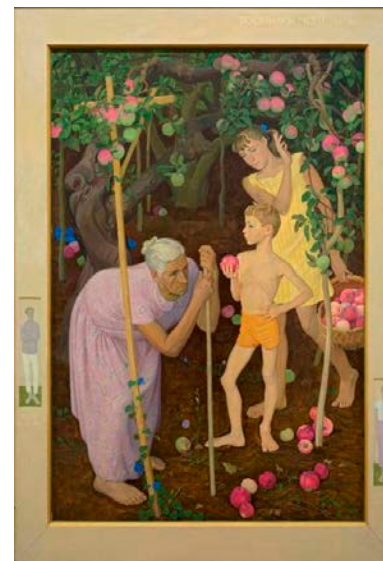
Советские мальчики и девочки 1970–1980-х годов изображались не в волшебном детском мире, а в мире реальном, со своим угловатым и неправильным телом, обычной, вовсе не праздничной одеждой и вполне современными вещами. При этом их нередко окружают

символы, цитаты, которые указывают на нечто трансцендентное, сложное в плане изобразимости, с трудом выразимое, неконкретное, неопределенное. Смыслы растворялись, проникали друг в друга, порой возникали случайно, неупорядоченно, сами собой, в зависимости от восприятия зрителя.

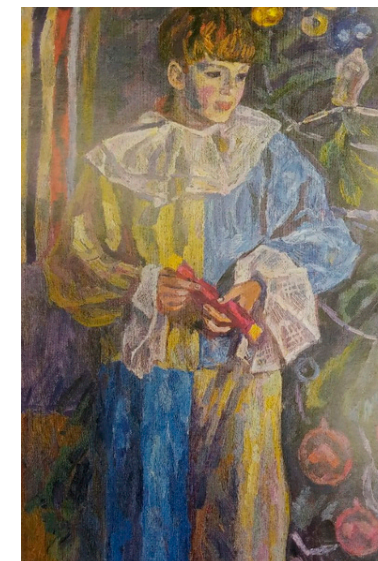
Детские портреты помимо евангельской символики использовали и выразительные средства, и приемы тех живописных стилей, которые были исторически связаны с эпохой и Возрождения, Древней Русью, модерном, — времен, в которых образы детей заключали интересовавшие семидесятников идеи. Так, картина «Под старой яблоней» (1969) Д.Д. Жилинского с портретными образами членов семьи, в том числе и малолетних, намеренно создана не только с соблюдением традиций темперной живописи, свойственных отечественной иконописи, но и сообразно ее стилистике, пластике и символике. Происходящий в реальности сбор фруктов в саду бабушкой и внуками (детьми художника) превращается в некое сакральное действие, в котором мальчик подобен Адаму, а девочка, соответственно, юной Еве. Их стройные светлые фигурки резко контрастируют с изображением сгорбленной престарелой матери Жилинского, которой и посвящено, согласно надписи на раме, полотно. На той же раме изображены как «донаторы» ранее умершие супруг и сын женщины. Разные поколения соединяются в полотне, повествуя о жизни матери и в то же время намекая на прошлое семьи и «жизнь будущего века», отраженную во внуках, природе, будто бы процветшей подпорке для яблоневых ветвей. Смыслы соединяются, а портретные образы детей словно функционируют на разных уровнях. В этом отражалась такая общая тенденция для живописи 1970-х годов, как «расслоение образа, отступление от единства времени и действия, когда произведение мыслилось как совокупность автономных мотивов, объединенных общностью темы» [7, с. 304].

Детский образ в портрете мог служить проводником в мир прошлого. В портрете сына Пети, также известном как «Петя. 31 декабря 1971», художник Э.Г. Браговский словно ведет «рассказ о ребенке, который, встречая новый год своей короткой еще пока жизни, вдруг задумался о прабабушке, жившей давно-давно. О ней напомнили старинные кружева, пришитые к маскарадному костюму» [15, с. 320]. Это личное прошлое семьи, в контекст которого и поместил автор ребенка.

Ретроспективизм в советских детских портретах второй половины 1960-х — начала 1980-х годов



**Илл. 4.** Д.Д. Жилинский. Под старой яблоней. 1969. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



**Илл. 5.** Э.Г. Браговский. Петя. 31 декабря 1971. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ребенок как метафора витального настоящего и «светлого будущего» вновь соединился с трогательным и важным для него самого и отца ушедшим, придавая лирические нотки, казалось бы, праздничному произведению. В этом портрете также чувствуется взаимосвязь с картиной «Дети в маскарадных костюмах» (1909) кисти Б.М. Кустодиева. Общее для них — это изображение праздника и соблюдение семейной традиции, а также переключки в колористическом и композиционном решениях. Однако дети начала XX века играют в прошлое, которое воспринималось тогда тоже ретроспективно, но более оптимистично, подобно радостному и невинному детскому миру, каким он был в глазах людей в то время. Юный Петя же в 1970-х годах, напротив, выступает как повод, чтобы погрузиться об утраченном минувшем, и вновь как символ исключения самого автора из мира детства, грез и воспоминаний.

Включение элементов минувшего в настоящее ребенка можно проследить и в портретах И.С. Глазунова. Художник, живо интересовавшийся историческими темами и родовой памятью, использовал этот





**Илл. 6.** И.С. Глазунов. Ваня. Портрет сына художника. 1976. Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова, Москва

прием в портрете сына Ивана (1976). Мальчик с большими голубыми, печальными глазами напоминает хрупкие и светлые фигурки детей в крупных полотнах мастера, связанных с художественным и философским осмыслением отечественной и мировой истории. Красная рубашка на нем — словно отсылка к национальным традициям. Однако на фоне виден не то рисунок, не то макет испанского корабля с крестом и синие тона занавеси, которые воспринимаются намеком на увлечения ребенка рассказами об отважных мореплавателях и пиратах.

Глазунов тонко создает ауру излюбленной самой моделью эпохи с помощью предметов. Нередко у него эту роль играет костюм. Переодевание и перевоплощение в героев иных времен было частым занятием детей художника, поскольку бутафория в его мастерской позволяла реализовываться этой типично детской тяге в полной мере. Стык разных миров, времен, мест не был чем-то необычным в данной ситуации, как, в принципе, с любым детским образом, который в силу своей знаковой природы мог совершать такие «перемещения». В освещаемый здесь период мотив переодевания становится популярным как в детском, так во взрослом портрете. В среде художников тех лет востребованным становится прием трактовки образа совре-

Ретроспективизм в советских детских портретах второй половины 1960-х — начала 1980-х годов



**Илл. 7.** В.П. Барвенко. У памятника А.С. Пушкину. Зима в Калининe. 1987. ГМВЦ «РОСИЗО», Москва

менника за счет воссоздания атмосферы прошлого посредством костюма и атрибутики. Ранее, согласно идеологии формирования «нового человека», внутреннее должно было отражаться во внешнем облике. Костюмизация и карнавальность как намек на лукавство, шутовство не приветствовались. Однако в 1980-е годы эта функция относительно одежды полностью исчезает, что позволяет говорить о «разрыве взаимосвязи внешнего облика и внутреннего личностного содержания» [10, с. 144].

Помещение ребенка в иное пространство и время было также возможно через его изображение в знаковых местах, связанных с образами деятелей культуры и искусств. Так, сын художника В.П. Барвенко изображен отцом в парке рядом с памятником «солнцу русской поэзии» (1987). Темными силуэтами на общем бело-охристом фоне выделяются сам монумент и фонарь, стилистика которого ассоциируется с эпохой Пушкина. Вертикали фонаря вторит прямая фигурка подростка, держащего книгу и обращенного в сторону поэта. Между ними словно происходит молчаливый диалог, в котором сходятся признанный «любимец муз» прошлого и мечтатель настоящего. Реальность же далеко. Она расположилась бурой полосой за затянутой



**Илл. 8.** А.И. Петров. Портрет мальчика. 1985. Частное собрание, Россия

льдом рекой. В данном детском портрете «перемещение» ребенка происходит на ассоциативном уровне, возникшем за счет вполне современных объектов. Интересно то, что в облике модели соединяются охристые и темно-серые цвета, как бы намекающие на его принадлежность и этому, и тому времени.

Еще один вариант ретроспекции в детском портрете — это прямая подгонка детского образа под историческое изображение. Детский портрет в зависимости от чувства вкуса и знаний портретиста мог превратиться либо в изящную цитату, либо в откровенный китч. Например, в портрете ребенка А.И. Петров иронизирует над примитивной техникой и пластической статикой работ доморощенных провинциальных художников XVIII–XIX веков. Он презентует конкретного современного ребенка в той же стилистике, с теми же ошибками, но делает это подчеркнуто ярко, гиперболизировано. Более того, маленький мальчик выглядит у него не просто как уменьшенная копия взрослого, а как неприглядный карлик средних лет. В портрете «Наташа» (1982) кисти А.Г. Ситникова происходит иной процесс: на образ ребенка также проецируется исторический образец, но в итоге



**Илл. 9.** О.В. Булгакова. Автопортрет (Портрет с ребенком). 1980. Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Ярославль

изображение превращается в эффектный оммаж на девичьи портреты XVIII столетия и символ витальной силы детства или «детства искусства». Отметим, что религиозная тема в данном ракурсе проявляла себя очень редко. Возможно, подсознательно отечественные художники, даже самого смелого толка, с осторожностью относились к соотношениям образа ребенка и христианских символов, особенно там, где они балансировали на грани китча, иронии, пародии.

Ребенок как форма воспоминания мог воплощать в себе маленькое и уязвимое «я» художника. Так, серия «исторических» портретов кисти Е.Е. Моисеенко (1963–1964) атмосферно повествует о детстве С.А. Есенина, некоторые эпизоды которого описаны поэтом в книге «О себе» (1925) [19]. «Представление» Есенина в виде невинного и не по-детски серьезного ребенка-подростка вполне соответствует общему романтическому восприятию его образа. Автопортрет О.В. Булгаковой (1980), напротив, использует изображение девочки как метафору себя самой, собственного видения мира, подобного наивному взгляду ребенка. Сквозь дочь, чрезвычайно похожую на себя, художница меланхолично смотрит на настоящее. В руках ребенок держит не то



**Илл. 10.** Б.И. Шаманов.  
Девочка в голубом платье.  
Дочь художника Елена. 1966.  
Государственный Русский музей,  
Санкт-Петербург

завитки волос матери, не то виноградную гроздь, связанную с идеей Причастия. Тема мечты и размышлений перекликается с мыслями о прошлом, судьбах народа, человечества в целом, христианскими мотивами.

В портрете ребенка, как уже отмечалось, собираются личные воспоминания, ощущения автора о чем-то важном, более масштабном, чем он сам, то есть высших материях. Например, в портрете дочери художника, более известном как «Девочка в голубом платье» (1966), Б.И. Шаманов передает свои общие впечатления от мира северной деревни. Ощущение кристальной хрупкости природы этого сурового края подчеркивается нежностью детского образа и воздушных шаров одуванчика. А.Л. Дмитренко отмечала, что в этой картине «в трактовке природы, образа девочки ясно видны и традиции крестьянских жанров, того доверия к серьезности детского восприятия, которое по-своему выражено А.Г. Венециановым и К.С. Петровым-Водкинским, А.А. Пластовым и В.Е. Попковым...» [15, с. 321]. Добавим также созвучие этого портрета образу Сарры Элеоноры Фермор кисти И.Я. Вишнякова (1749–1750), который с помощью метафор намекал на малолетний

возраст модели. Однако спустя 250 лет ребенок сам стал метафорой. Интересно то, что мотив одуванчиков как средства подчеркнуть одновременно хрупкость детского образа и зыбкость воспоминаний встречается не только у склонного к реалистической манере с легкими нотками «полукубизма» Б.И. Шаманова, но и у основателя русского неоэкспрессионизма и постсупрематизма В.С. Казарина в картине «Девочка в одуванчиках» (1975).

Ретроспективность в детском портрете выражалась не только в разговоре о высших материях посредством использования символической сферы детства. Художники того времени с легкостью играли историческими стилями, манерами и техниками. Каждый выбирал и/или придумывал что-то свое в нужной ему мере. Поэтому детские портреты того периода можно охарактеризовать как разностильные. Даже общая реалистическая форма, к которой был склонен этот тип жанра, как бы раслаивалась на «гибриды» с нотками где-то экспрессионизма, где-то сюрреализма, а то и гиперреализма, концептуализма или иных течений. В этом разнообразии был один общий живописный момент — тяга к монохромности. Цветовой строй детских портретов по большей части выдерживался живописцами с преобладанием либо голубых и зеленых, либо оранжевых и желтых оттенков. Например, в картине «Среди берез. Нина» (1971) художник Ю.Н. Шибяев использует сочетание синих и белых цветов, напоминающих небо и свет, «синюю птицу счастья». Их холодные тона повторяются в стройном ритме берез и фрагментах неба, синем пальто и белой шали гуляющей среди них девочки. Портретный образ ребенка вновь становится средством поговорить не только о детстве и прошлом, но о собирательном образе Родины. В портрете жены и сына (1972) художник В.Н. Комар использовал концептуальный язык пародийного соц-арта, изображая «родных, жену и детей в официальном стиле вождей и героев» [16] в теплых красных и желтых оптимистических цветах плакатов с лозунгом «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!». Здесь, как и в совместном портрете В.Н. Комара и А.Д. Меламида «в идеологический канон, в живописный символ всего советского зажаты обыкновенные человеческие лица» [5, с. 86]. Важно подчеркнуть, что в обоих случаях цвет не выражал внутреннюю экспрессию ребенка, а скорее содействовал раскрытию авторского замысла.



Мультистилистика и многомерность детского портрета того времени вполне соответствовала представлению о том, как видел мир сам ребенок. В этом свете интересно рассуждение Э.В. Булатова о детской иллюстрации: «Главное — это представление о сказке вообще и детская память о том, каким должен быть настоящий сказочный принц, какой должна быть настоящая сказочная принцесса. <...> У ребенка есть свои представления о настоящих принцессах и настоящих замках, и они могут расходиться с историческими реалиями. И мы пытались изобразить именно это детское представление» [11]. Четкое осознание художниками особенности детского восприятия в совокупности со знаковой функцией самого образа в культуре позволяли осуществлять им в портрете ранее невозможные «трансферы» в разные эпохи и измерения, используя различные стили, техники, принципы. Соединялись и жанры, придавая портрету характер нарратива. Так, очень часто вместе с портретом используются натюрморт или пейзаж.

Особо следует отметить и единство психологического состояния моделей. Его можно охарактеризовать как мечтательность и задумчивость. Во многих портретах дети повернуты в сторону, изображены в профиль, что для соцреалистических работ было редкостью. Взгляд мальчиков и девочек направлен в окно, в сторону или на свои рисунки, как, к примеру, в «Девочке у окна» Л.Н. Кирилловой (1986), «Мальчишке» Б.М. Неменского (1976), портрете Оли Б.С. Угарова (1981), в картине «Портрет Вячеславы. Созерцание» Н.Л. Абдусоматовой (1988) и многих других работах. Даже когда ребенок прямо смотрит на зрителя, открыто улыбается ему, создается ощущение, что увлечен он вовсе не им и не художником. Это тот самый «мудрый взгляд всезнающих иконописных глаз» [15, с. 324], который так часто возникал в отечественном детском портрете. Он встречается и в эмоционально сдержанных портретах детей, созданных в реалистическом духе В.В. Ватениным и Л.Н. Кирилловой, и в экспрессивном, но нежном, почти бестелесном образе юной Лены (1962), изображенной А.Т. Зверевым, гипперреалистичном «АА-первом» (1986) Е.В. Щипанова и т. д. Детский взгляд в портретах обращен внутрь естества, но не нашего и даже не рефлексирующего автора. Детский образ помогал уходить в иную реальность, искать иные пути в обстановке «отрицания действительности» [18, с. 4]. Так, анализируя современное им искусство и иронизируя над ним, «Известные художники» в рамках

концепции ПОСТ-арта создали выставку выдуманного художника Н. Бучумова, дав тем самым своеобразную собирательную характеристику современного творца. На этой выставке целый раздел был посвящен бегству автора из «развратных столиц, чтобы быть ближе к почве и запаху полыни» (единственное воспоминание о детстве), где он отрешился от социальных проблем века и стал писать, «как птичка поет» [5, с. 99]. В данной пародии нашла отражение общая тенденция бегства от реальности, которая и приводила авторов того времени в детский мир.

В этом свете не кажется удивительным, что в портрете так широко представлен мотив детского творчества. Ребенок изображается в моменты рисования, создания художественного образа, которое сродни священнодействию. Часто перед ним или за спиной появляются детские рисунки со скрупулезно переданным содержанием, которые не столько раскрывают креативную составляющую личности модели, сколько сближают ее с образом художника. Большинство моделей и были собственными детьми, то есть наследниками авторов, что обуславливает еще одну смысловую линию — преемственности. В таких портретах, как «Катя» Л.Н. Кирилловой (1976), «Митя с Чайкой» Э.Д. Хохловкина (1973) и др., в которых модель либо рисует, либо там присутствуют ее работы, появляются уже упомянутые мечтательность и задумчивость. Однако в этих случаях такие состояния уже напрямую связаны с темой творческого вдохновения. Рисунки на стене также обретают функцию окна/портала, словно представляющего созерцание художником мира через незамутненные глаза ребенка. Опять проявляет себя проблема вторжения имманентного в повседневность через детский образ.

Отметим, что в детском портрете того периода важную роль играет пейзаж. В нем также чувствуется мотив возвращения самого автора через образ ребенка в мир своего детства. Так, пейзаж демонстрируется чаще всего через изображение в окне — мотив, встречающийся в портрете и тематических картинах, а также пейзажах того времени [8, с. 603]. И он прямо указывает на состояние созерцания конкретного уголка природы, фокусировки взгляда на нем. Пластический язык пейзажа либо носит классические ренессансные черты, либо связан с декоративным строем народного искусства. Природа за спиной модели тиха и спокойна, многомерна и символична. Обращает на

себя внимание, что практически не встречается изображение дали. Линия горизонта либо скрыта природными или рукотворными объектами, либо максимально «поднята» вверх, над головой ребенка. Земля, трава, деревья словно служат яркой эффектной ширмой или плотным ковром. Они обступают фигуру ребенка, тянутся к ней, как ветки с наливными яблоками в «сгустках представлений об ушедшей эпохе» Е.Е. Моисеенко, подчеркивая новую роль ребенка по отношению к природному космосу. Если в соцреалистическом детском портрете ребенок внимательно изучал пейзаж, как бы готовясь к будущим преобразованиям Абсолюта, то теперь он часть его. Именно так, буквально на лоне природы изображены «Наташа» (1966) или герой картины «Мальчик под деревом» (1973) того же Е.Е. Моисеенко.

Природа и ребенок выступают как гармоничное целое, что, определенно, связано с неоромантическими тенденциями. Однако в природе теперь нет того деятельного, витального начала, которое было у романтиков в начале XIX века. Она изображается статично, без перспективы роста, так как дана уже на пике своего развития: если чернозем, как в «Аленке» (1970) кисти Б.К. Заозерского, то жирный и плодородный; если сад, то непременно плодоносящий. Потенции реализованы в максимальной степени, как и в «сельскохозяйственных» пейзажах соцреализма, поэтому дальше — только пустота и небытие, как пишет В.В. Бычков, обусловленные чувством «богооставленности» [2, с. 326]. Отсюда, возможно, возникающее у зрителя ощущение одиночества маленькой модели в мире максимального изобилия. Не исключено, что в этом выражалась критическая оценка тех идеологем «счастливого советского детства», которые предлагались советским искусством ранее. В интерьерных портретах, напротив, в отличие от эффекта изоляции ребенка в пространстве детской комнаты 1920–1960-х годов, модель стала помещаться рядом с дверью или окном. Из окон льется свет, озаряющий фигуры моделей. Это тоже своего рода потустороннее вторжение, подобно тому, что можно увидеть в картине «Маленькая Пертеса» О. Рунге (1805). Так, в картине Т.Г. Назаренко «Утро, бабушка и Николка» (1971) мотив распахнутого окна привносит ощущение волшебства, иносказательности во вполне бытовой сюжет.

Интересно и то, что происходит с атрибутикой. Послевоенные десятилетия обогатили содержание детского портрета образом

Ретроспективизм в советских детских портретах  
второй половины 1960-х — начала 1980-х годов

детской комнаты, которая практически не появлялась в произведениях 1910–1940-х годов, так как была непозволительным признаком роскоши в условиях уравниловки и сурового военного времени. С 1950-х годов в портрете советский ребенок начал показываться в отдельном помещении, отведенном для него лично в доме, с большим количеством детских игрушек: кукол, мишек, машинок, спортивных снарядов, кубиков и т. д. Таким образом, портрет вкупе с другими жанрами создавал общую картину того, как мальчики и девочки «живут в стране — мировом лидере по спектру и количеству возможностей, которые предоставляются детям...» [9]. Однако уже с конца суровых 1960-х годов разочарование в такого рода постулатах становится общим местом. И вслед за этим атрибутика становится скромнее. В подобном минимализме, вероятно, могли сказаться и другие факторы. Это мог быть и «оттепельный аскетизм», общая переориентация детских образов с конструирования будущего в воспоминания о прошлом, и товарный дефицит и последующие за ним попытки нормативно регулировать сферу потребления, в том числе детских товаров в 1970-е годы. О.Ю. Гурова определила их как концепцию «развеществления», стимулирующую население освободиться от товарного фетишизма и привязанности к вещам [14, с. 20]. Детский портрет оказался чутким к данным установкам. И как только в их соблюдении отпала необходимость в конце 1980-х годов, «товарный ассортимент» заказного детского портрета вновь начал нарастать, но уже демонстрируя благополучие малолетних представителей очень небольшого социального слоя «новой знати».

В середине 1980-х искусство уже не несло в себе того пафоса «переоценки ценностей», которым наполнились ожидания творческой среды в годы оттепели [4, с. 34]. Усиливалось предчувствие краха советской системы и, соответственно, менялось искусство, портрет, видение образа ребенка в его рамках. В уходе в прошлое, мир мечты и рефлексии, воссоздании «сгустков прошлого», которые происходили в портрете ранее, пропала необходимость. Решение профессиональных вопросов, связанных с искусством, сменилось попытками выжить в новых реалиях. Немногие портретисты, оставшиеся востребованными, действовали, как правило, в угоду вкусам заказчиков — «новой знати», которые не шли в запросах дальше создания из своих детей рафинированных образов «девочек с бантами» и «мальчиков с миш-

ками», подобных салонным портретам XIX века. Преуспел в опытах с «салонным прошлым» детских образов А.М. Шилов, который, несмотря на свой «тяжелый случай» (И.А. Антонова), все же способствовал возрождению заказного детского портрета на излете 1980-х годов.

Этот своеобразный ренессанс был возможен только за счет стремления новой буржуазии утвердиться в своем статусе, прикоснуться к аристократической традиции живописных портретных галерей прошлого. Однако портрет воспроизводил уже не минувшее, и даже не формирующуюся личность малолетней модели, а скорее стереотипы «золотого детства» юных представителей элиты. «Почти все детские портреты, созданные русскими художниками в последние десятилетия XX века, выполнены в традиционной реалистической манере. Художнику не нужно подыскивать намеки и иносказания, подбирать сложные ассоциации для раскрытия мира детской души, не обремененной сомнениями и разочарованиями» [15, с. 308], — писала И.А. Антонова. Это важное замечание для понимания того, что в конце 1980-х годов детский образ утратил функцию универсальной линзы, через которую семидесятники говорили о причастности через малое и детское к великой судьбе большой страны и мира, вере в непреходящие ценности и духовные силы.

Резюмируя, отметим, что в 1960-х — 1980-х годах футуристическая направленность детского портрета времен соцреализма более не устраивала ни официальных живописцев, не андеграунд. Они обращались назад в прошлое, к высшим материям. Художники официального крыла помещали образ ребенка в избранную ими эпоху, тонко воссоздавали ее ауру за счет пластического языка, символики, отдельных предметов. Это позволяло им легко перемещать мальчиков и девочек во времени и пространстве, снимая любой возможный диссонанс от возможных логических несостыковок. В этом сказывалось неоромантическое понимание детства как волшебного мира уже в не рамках курса на «социалистическое безбожное перевоспитание трудящихся». «Не-комформисты» в силу склонности к эскапизму видели в детском образе возможность осуществить долго замалчиваемый, но явно назревший «разговор о высших материях» (В.А. Комар). И здесь также сказывалась неоромантическая трактовка ребенка, позволяющая посредством его образа вводить в реальность трансцендентное. Однако обращение к вечным ценностям, в том числе связанным

с христианством, базировалось на интересе к метафизике, универсальным кодам в культуре, контекстах, и в очень редких случаях на истинной вере.

Портретный образ мальчика или девочки помогал авторам воплотить свой замысел и выразить концепт, но при этом личность модели переставала быть доминантой. Она не превозносилась, не критиковалась художником, не вызывала у него умиления. Модель в портрете становилась сложной метафорой прекрасного и невинного прошлого, как личного для автора, так и универсального для всех. Это возвращение или возрождение прошлого посредством соединения реального дитя с архетипическим пониманием образа детства в творчестве мастеров того периода в большинстве случаев носило оттенок иронично-холодной интеллектуальной игры. Утрачивалась драгоценная связь с реальностью настоящей модели. На этом фоне размывалась сама суть детского портрета, который уже более походил на тематические отвлеченные картины о вечном, но отнюдь не о сокровенном и актуальном для ребенка. Возможно, именно эта утрата привязки к личности модели, а вовсе не совершенствование и последующее господство «визуальных проекций» в виде фотографии и видео, привела к тому, что в отечественном искусстве рубежа XX–XXI веков было мало места детскому портретному образу.



Ретроспективизм в советских детских портретах  
второй половины 1960-х — начала 1980-х годов

## Список литературы:

- 1 Белоусова В.Н. Формирование личности в условиях социалистического сельского образа жизни: автореф. дис. ... канд. философских наук, 09.00.02. Ростов-на-Дону, 1984. 187 с.
- 2 Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
- 3 Герчук Ю.Я. С точки зрения шестидесятника // Декоративное искусство. 1991. № 7. С. 8–11.
- 4 Жумати Т.П. Рядом, но не вместе: Альтернативы художественного андеграунда. Дистанцирование от диссента // Теория и история культуры. 2017. № 4. С. 31–35.
- 5 Зинник З.Е. Соц-арт // Синтаксис. 1979. № 3. С. 75–102.
- 6 Зиновьев А.А. За что боролись, на то и напоролись // Синтаксис. 1979. № 3. С. 6–17.
- 7 Каменский А.А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. 336 с.
- 8 Капина Т.Н. Особенности пространственной композиции (окно и проем) в пейзаже уфимских художников как характерный мотив советского искусства 1970–80-х годов // Вестник Башкирского университета. 2014. Т. 19. № 2. С. 601–605.
- 9 Келли К. «Маленькие граждане большой страны»: интернационализм, дети и советская пропаганда // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. URL: <http://www.chukfamily.ru/Konei/Biblio/kelli.htm> (дата обращения 16.10.2012).
- 10 Клинова М.А. Советский модный дискурс второй половины 1970-х — 1980-х годов: эволюция транслируемых потребительских стратегий // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2014. № 4 (27). С. 140–150.
- 11 Кравцова М. Эрик Булатов: «Это мое любимое окно, это моя любимая Москва» / [Интервью главного художника с художником Э. Булатовым] // Артгид. 05.09.2013. URL: <https://artguide.com/posts/412-erik-bulatov-eto-moie-liubimoie-okno-eto-moia-liubimaia-moskva> (дата обращения 09.01.2021).
- 12 Лебедева В.Е. Пространство мифа в московской живописи 60–70-х годов. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. 158 с.
- 13 Лиотар Ж.Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem'93 / Ред. Е.В. Петровская. М.: Ad Marginem, 1994. С. 307–323.
- 14 Люди и вещи в советской и постсоветской культуре / О.Г. Ечевская, О.Ю. Гурова, О. Вейс, О. Дейхина, Ю. Захарова. Новосибирск: Изд-во НГУ, 2005. 130 с.
- 15 Портрет в России. XX век. СПб.: Palace Editions, 2001. 408 с.
- 16 Ретроспектива Виталия Комара и Александра Меламида: выставка Komar & Melamid в Московском музее современного искусства 22.03–09.06.2019 // Фотографии городов мира, достопримечательности, музеи, галереи, выставки, события. URL: <http://www.visit-city.com/exhibitions/komar-melamid/> (дата обращения 09.01.2021).
- 17 Светляков К. Религиозные и мистические искания русских художников 1960–70-х годов: курс лекций «От авангарда до современности» // Образовательная культурно-просветительная онлайн-площадка «Магистерия». URL: <https://magisteria.ru/avant-garde/mysticism> (дата обращения 07.01.2021).
- 18 Семидесятые как предмет истории русской культуры / Ред.-сост. К.Ю. Рогов. М., Венеция, 1998. С. 29–74.
- 19 Есенин С.А. Стихотворения // Сочинения. Т. 3. М.: Художественная литература, 1988. 704 с.
- 20 Топоров В.Н. Окно // Мифы народов мира. Онлайн энциклопедия. URL: <http://www.mifinarodov.com/o/okno.html> (дата обращения 09.01.2021).
- 21 Философия культуры: становление и развитие: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по философским специальностям и философскому направлению / М.С. Каган [и др.]. СПб.: Лань, 1998. 443 с.
- 22 Флорковская А.К. Официальная и неофициальная версии искусства позднесоветского времени: живописцы поколения семидесятников // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2017. № 5 (79). С. 178–181.
- 23 Чумакова Т.В. Символика животных в христианской культуре // Человек. 2009. № 3. С. 93–104.
- 24 Юрчак А.В. Поздний социализм и последнее советское поколение // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2007. № 2 (052). С. 81–97.
- 25 Graphik des 20 Jahrhunderts. Heidelberg, 2003. 196 p.
- 26 Hg. Rainer Wild. Am Anfang war der Apfel – Die Frucht in Malerei. URL: <https://artguide.com/posts/412-erik-bulatov-eto-moie-liubimoie-okno-eto-moia-liubimaia-moskva> (accessed 03.01.2021).

## References:

- 1 Belousova V.N. *Formirovanie lichnosti v usloviyakh sotsialisticheskogo sel'skogo obraza zhizni* [Formation of Personality in the Conditions of a Socialist Rural Lifestyle]: avtoref. dis. ... kand. filosofskih nauk [Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate Philosophical Science] 09.00.02, V.N. Belousova. Rostov-on-Don, 1984. 187 p. (In Russ.)
- 2 By'chkov V.V. *E'stetyka: uchebnik* [Esthetics: A Textbook]. Moscow, Gardarika Publ., 2004. 556 p. (In Russ.)
- 3 Gerchuk Y.Y. *S tochki zreniya shestidesyatnika* [From the Point of View of the Sixties]. *Dekorativnoe iskusstvo*, 1991, no. 7, pp. 8–11. (In Russ.)
- 4 Zhumati T.P. Ryadom, no ne vmeste: Al'ternativy khudozhestvennogo andegraunda. Distancirovanie ot dissenta [Side by Side, but not Together: Alternatives to the Underground Art. Distancing from the Dissent]. *Teoriya i istoriya kul'tury*, 2017, no. 4, pp. 31–35. (In Russ.)
- 5 Zinnik Z.E. Socz-art [Sots-Art]. *Sintaksis*, 1979, no. 3, pp. 75–102. (In Russ.)
- 6 Zinov'ev A.A. Za chto borolis', na to i naporolis' [For that Fought for It and Ran]. *Sintaksis*, 1979, no. 3, pp. 6–17. (In Russ.)
- 7 Kamenskij A.A. *Romanticheskij montazh* [Romantic Montage]. Moscow, Sovetskij khudozhnik Publ., 1989. 336 p. (In Russ.)
- 8 Kapina T.N. Osobennosti prostranstvennoj kompozicii (okno i proem) v pejzazhe ufimskikh khudozhnikov kak kharakternyj motiv sovetskogo iskusstva 1970–80-kh godov [Features of Spatial Composition (Window and Opening) in the Landscape of Ufa Artists as a Characteristic Motif of Soviet Art of the 1970s and 80s]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*, 2014, vol. 19, no. 2, pp. 601–605. (In Russ.)
- 9 Kelli K. "Malen'kie grazhdane bol'shoj strany": internatsionalizm, deti i sovetskaya propaganda ["Little Citizens of a Big Country": Internationalism, Children and Soviet Propaganda]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2003, no. 60. Available at: <http://www.chukfamily.ru/Kornel/Biblio/kelli.htm> (accessed 16.10.2012). (In Russ.)
- 10 Klinova M.A. Sovetskij modnyj diskurs vtoroj poloviny 1970–kh–1980-kh godov: evolyucziya transliuemykh potrebitel'skikh strategij [Soviet Fashionable Discourse of the Second Half of the 1970s–1980s: the Evolution of Broadcasted Consumer Strategies]. *Vestnik Permskogo universiteta. Seriya: Istorija*, 2014, no. 4 (27), pp. 140–150. (In Russ.)
- 11 Kravczova M. Erik Bulatov: "Eto moe lyubimoe okno, eto moya lyubimaya Moskva" [Erik Bulatov: "This Is My Favorite Window, This Is My Favorite Moscow"]. *Artgid*, 05.09.2013. Available at: <https://artguide.com/posts/412-erik-bulatov-eto-moie-liubimoie-okno-eto-moia-liubimaia-moskva> (accessed 09.01.2021). (In Russ.)
- 12 Lebedeva V.E. *Prostranstvo mifa v moskovskoj zhivopisi 60–70-kh godov* [Space of Myth in Moscow Painting of the 60s–70s]. Moscow, Gos. in-t iskusstvovoznaniya Publ., 1999. 158 p. (In Russ.)
- 13 Lyotard J.-F. *Otvet na vopros: chto takoe postmodern?* [The Answer to the Question: What is Postmodern?]. Ad Marginem'93, ed. E.V. Petrovskaja. Moscow, Ad Marginem Publ., 1994, pp. 307–323. (In Russ.)
- 14 *Lyudi i veshhi v sovetskoj i postsovetskoj kul'ture* [People and Things in Soviet and Post-Soviet Culture], O.G. Echevskaya [et al.]. Novosibirsk, Izd-vo NGU Publ., 2005. 130 p. (In Russ.)
- 15 *Portret v Rossii. XX vek* [Portrait in Russia. 20th Century]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2001. 408 p. (In Russ.)
- 16 Retrospektiva Vitaliya Komara i Aleksandra Melamida: vystavka *Komar & Melamid* v Moskovskom muzee sovremennogo iskusstva 22.03–09.06.2019 [Retrospective of Vitaly Komar and Alexander Melamid: *Komar & Melamid* Exhibition at the Moscow Museum of Modern Art 03.22–09.06.2019]. *Fotografii gorodov mira, dostoprimechatel'nosti, muzei, galerei, vystavki, sobytiya* [Photos of Cities of the World, Attractions, Museums, Galleries, Exhibitions, Events]. Available at: <http://www.visit-city.com/exhibitions/komar-melamid/> (accessed 09.01.2021). (In Russ.)
- 17 Svetlyakov K. Religioznye i misticheskie iskaniya russkikh khudozhnikov 1960–70-kh godov: kurs lekczij "Ot avangrada do sovremennosti" [Religious and Mystical Searches of Russian Artists of the 1960s and 70s: a Course of Lectures *From the Avant-Garde to the Present*]. *Obrazovatel'naya kul'turno-prosvetitel'skaya onlajn-ploshhadka "Magisteriya"*. Available at: <https://magisteria.ru/avant-garde/mysticism> (accessed 07.01.2021). (In Russ.)
- 18 *Semidesyatye kak predmet istorii russkoj kul'tury* [The Seventies as a Subject of the History of Russian Culture]. Ed. K.Y. Rogov. Moscow, Venice, 1998, pp. 29–74. (In Russ.)
- 19 Esenin S.A. *Stikhotvoreniya* [Poems]. *Sochineniya* [Works]. Vol. 3. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1988. 704 p. (In Russ.)
- 20 Toporov V.N. *Okno. Mify narodov mira* [Window. Myths of the Peoples of the World]. Online Encyclopedia. Available at: <http://www.mifinarodov.com/o/okno.html> (accessed 09.01.2021). (In Russ.)
- 21 *Filosofiya kul'tury: stanovlenie i razvitie* [Philosophy of Culture: Formation and Development]. A Textbook for University Students Studying in Philosophical Specialties. M.S. Kagan [et al.]. St. Petersburg, Lan' Publ., 1998. 443 p. (In Russ.)
- 22 Florkovskaya A.K. Oficial'naya i neoficial'naya versii iskusstva pozdnesovetskogo vremeni: zhivopisczy pokoleniya semidesyatnikov [The Official and Unofficial Versions of the Art of the Late Soviet Period: Painters of the Generation of the Seventies]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of Theory and Practice], 2017, no. 5 (79), pp. 178–181. (In Russ.)
- 23 Chumakova T.V. Simvolika zhivotnykh v khristianskoj kul'ture [Animal Symbolism in Christian Culture]. *Chelovek*, 2009, no. 3, pp. 93–104. (In Russ.)
- 24 Yurchak A.V. Pozdnyj sotsializm i poslednee sovetskoe pokolenie [Late Socialism and the Last Soviet Generation]. *Neprikosnovennyj zapas: debaty o politike i kul'ture*, 2007, no. 2 (052), pp. 81–97. (In Russ.)
- 25 *Graphik des 20 Jahrhunderts*. Heidelberg, 2003. 196 p.
- 26 Hg. Rainer Wild. *Am Anfang war der Apfel – Die Frucht in Malerei*. Available at: <https://artguide.com/posts/412-erik-bulatov-eto-moie-liubimoie-okno-eto-moiallubimaia-moskva> (accessed 03.01.2021).