

**Соколов Георгий Алексеевич**, историк культуры, лаборант. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 34. 190000. georg.sokolovv@gmail.com

**Sokolov, Georgii Alekseevich**, historian of culture, adjunct. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint-Petersburg, Russian Federation. georg.sokolovv@gmail.com

## РАННИЙ ПЕРИОД НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ЛЕНИНГРАДСКИЙ КОНТЕКСТ

### THE EARLY PERIOD OF UNOFFICIAL ART: LENINGRAD CONTEXT

**Аннотация.** Статья посвящена анализу существующего взгляда на истоки неофициального искусства. Автор указывает, что сложившийся в науке консенсус относительно этих истоков не учитывает искусство Ленинграда первого послевоенного десятилетия. Ленинградские художники, работавшие вне соцреализма после войны, продолжают предвоенное модернистское искусство и зачастую являются прямыми учениками модернистов/авангардистов. Несмотря на общность социальных условий их существования с условиями московских художников, истоки и основания искусства ленинградцев заметно отличаются. Тем не менее, в глобальной перспективе они являются частью общей картины искусства второй половины XX в. Для объединения ленинградской и московской версий послевоенного «формализма» в статье предлагается термин «второй модернизм». В заключительном разделе статьи проводится попытка сопоставить искусство одного из художников ленинградского второго модернизма, Александра Арефьева, с современным ему западноевропейским контекстом, в который он вписывается достаточно естественно. Это показывает, что иные — по сравнению с Москвой — основания формирования модернистского искусства в Ленинграде становятся почвой для возникновения актуальных в общеевропейском контексте явлений. Проведённое исследование показывает, что при разговоре об истории советского неофициального искусства как об истории русского искусства второй половины XX в. необходимо учитывать ленинградский контекст — это значительно дополняет уже сложившуюся картину.

**Ключевые слова:** неофициальное искусство; второй модернизм; модернизм; дип-арт; формализм; формотворчество; Арефьевский круг; Александр Арефьев.

**Abstract.** The objective of this study was to analyse the existing view on the origins of unofficial art. The author pointed out that the consensus developed in science regarding these sources does not take into account the art of Leningrad in the first post-war decade. Leningrad artists who worked outside of socialist realism after the war continued prewar modernist art and often were direct students of modernists/avant-garde artists. Despite the similarity of social conditions of their existence to the conditions of Moscow artists, the origins and foundations of the art of Leningraders differed markedly. Nevertheless, from a global perspective, they are a part of the big picture of the art in the second half of the twentieth century. To unify the Leningrad and Moscow versions of the post-war “formalism”, the article suggested the term “second modernism”. In the final section of the article, the author made an attempt to compare the art of one of the artists of the Leningrad Second Modernism, Alexander Arefyev, with the Western European context contemporary of him, which he fits in quite naturally. This showed that the ground for the formation of Leningrad modernist art was different from the Moscow one. Moreover, it became the basis for the phenomena that are relevant in the general European context. The study showed that while talking about the history of Soviet unofficial art as the history of Russian art in the second half of the twentieth century, it is necessary to take into account the Leningrad context. This approach complements greatly the already existing picture.

**Keywords:** unofficial art; second modernism; modernism; dip-art; formalism; form-making; Arefyevsky circle; Alexander Arefyev.

**1** Вопрос о точке отсчёта истории неофициального искусства, по большому счёту, уже не становится предметом исследований. В целом он кажется решённым, достигнут определённый консенсус [5; 7; 12]. Речь идёт практически всегда об эпохе «оттепели». Конкретная дата может различаться (1953, 1956, 1957), но эти различия связаны с частностями и не отменяют общего смысла: раньше эпохи либерализации культуры ничего подобного в СССР появиться не могло<sup>1</sup>.

Такая позиция выглядит вполне обоснованной — и становится фундаментом многих исследований. В свою очередь, этот подход строится на давно утвердившейся в искусствоведении схеме, применяемой к истории русского и советского искусства в XX в. Она связана с концепцией авангарда, «остановленного на бегу»: 1932 г. представляется в ней резким разрывом с модернизмом и формотворческим радикализмом 1910-х — 1920-х гг., после которого произошёл полный и безоговорочный переход к социалистическому реализму. Царствование этого последнего продолжалось вплоть до смерти Сталина, после которой уже и стали возможны различные изменения.

В подобной парадигме следовавший в оттепелные годы переход некоторых художников к тем практикам, которые в дальнейшем получили название «неофициального искусства», трактуется как возвращение к формотворчеству. Даже более того: в середине — второй половине 1950-х гг., в первую очередь благодаря международным выставкам, формотворчество перестало быть чем-то невозможным и немислимим<sup>2</sup>.

Главным фактором, оказавшим решающее влияние на появление нового формотворчества в советском искусстве, признаются многочисленные международные выставки — и выставки зарубежных художников (разумеется, чаще всего упоминается выставка Пикассо 1956 г. в ГМИИ и Эрмитаже). То есть именно появление зарубежного современного искусства вдохновляет местных авторов на эксперименты.

Впрочем, до поры, до времени эти эксперименты остаются достаточно умеренными. С одной стороны, это обусловлено различиями в самой социальной структуре советского и западного художественных сообществ [См. об этом: 6; более подробно: 7]. В то же время, по утверждению Екатерины Дёготь, неофициальные художники, представители «подпольного модернизма», не просто не могли выработать собственные, оригинальные версии западноевропейского и американского «второго модернизма», но и не стремились это делать, осознавая изначально свою «вторичность» по отношению к зарубежным коллегам: «Художники не скрывали вторичности своих проектов — игнорирование оригинала и было здесь оригинальностью» [5, с. 161]. Вынужденная, в отсутствие прямого и непосредственного контакта с миром современного искусства, его переработка и рефлексия в конечном счёте стала одним из источников уже постмодернистского художественного мышления, построенного на отказе от оригинальности в пользу перекомпозиции (и пересмеивания) уже существующих форм и смыслов<sup>3</sup>.

Необходимо ещё отметить, что в описанном выше подходе вспомогательной оказывается роль существовавших в СССР к середине 1950-х гг. художников-модернистов, работавших с довоенного периода. Младшему поколению они были известны мало, и даже личное знакомство с ними иногда не помогало познакомиться с их искусством [14]. Появление полноценного интереса к ним, насколько можно судить, синхронно описанным выше оттепельным процессам — подробнее этот вопрос освещён в статье Анны Чудецкой [14].

**2.** Показанная выше схема, которой руководствуются многие современные исследователи неофициального искусства, как и всякая другая схема, не учитывает несколько фактов. Возможно, они воспринимаются как исключение, но их совокупность (и некоторые из них в отдельности) слишком значительны для истории советского искусства, чтобы быть проигнорированными.

Речь идёт о раннем ленинградском неофициальном искусстве, существовавшем в первые послевоенные годы, ещё в сталинскую эпоху. Центральное явление этого периода — так называемый Арефьевский круг (традиционно в него включают пятерых художников — А. Арефьев, Р. Васми, Ш. Шварц, В. Шагин, В. Громов — но близки им были и некоторые другие, в том числе Р. Гудзенко, М. Петров, А. Траугот), но помимо него существовали и другие. Это и школа Осипа Сидлина, и многочисленные ученики Филонова (Т. Глебова, П. Кондратьев, вокруг которых позднее сформировались собственные «школы», Е. Ротенберг и др.), а также Малевича и Матюшина (необходимо назвать в первую очередь Владимира Стерлигова, чей «домашний институт» сложился позднее, но который уже в 1940-е гг. служил мостом для передачи авангардного формотворческого импульса).

Все эти художники воспитывались напрямую у представителей довоенного модернизма, были их непосредственными учениками: арефьевцы учились у представителей «Круга художников», Осип Сидлин учился у Осмеркина и Петрова-Водкина, остальные — у Филонова, Матюшина, Малевича. Поэтому формотворчество («формализм») не являлось для послевоенных художников чем-то чуждым или непредставимым — наоборот, зачастую оно было обязательным условием работы, установкой.

Правда, были и исключения: художники ОНЖ<sup>4</sup> на уровне высказываний отрицали свою причастность к «формализму»: «Среди наших ребят не было формалистов. Это значит: идти изнутри себя с каким-то живописным умением и создавать этим свой мир — так никогда не было» [3, с. 193]. Впрочем, вполне условное понимание модернизма не помешало всем представителям ОНЖ создавать вполне оригинальные модернистские произведения — особенно это касается Александра Арефьева, о чём ещё будет сказано ниже.

Ленинградские послевоенные неофициальные художники изначально по своему социальному положению были похожи на московских коллег, появившихся десятилетием позже: они работали «для себя», не имели возможности выставляться и становиться членами союзов, соответственно, не имели статуса художников и мастерских, но при этом пользовались определённой свободой творчества.

Но есть и существенные различия, во многом связанные с иным их художественным происхождением. Многие из них не были сформированы советскими официальными художественными институциями, не учились в художественных ВУЗах, как большинство москвичей, не были участниками молодёжных выставок (которые с середины 1950-х гг. проходили в Москве регулярно). «Оттепель» в отношении искусства затронула Ленинград в меньшей степени, чем столицу: здесь почти не было крупных выставок зарубежного искусства, поэтому влияние зарубежного современного искусства ощущалось в значительно меньшей степени, доступ к нему был ещё более ограничен, чем в Москве.

В 1950-е гг. многие из московских художников имели частичный доступ к публичной сфере и даже официальные заказы — достаточно вспомнить Эрнста Неизвестного или других участников выставки XXX лет МОССХ: Владимира Янкилевского, Юло Соостера, студийцев Элия Белютина. В Ленинграде подобного соприкосновения, хотя бы на раннем этапе, будущих неофициальных художников с публичной сферой официально-

го искусства не происходило, немногие из ленинградцев имели членство в союзах или параллельную их неподцензурному искусству художественную деятельность (например, они не оформляли книги, как многие из москвичей). Кроме того, различия с московской неофициальной художественной средой состоят ещё и в том, что вокруг москвичей почти с первых лет (т.е. с конца 1950-х — начала 1960-х гг.) формировался, пусть и небольшой, но всё-таки рынок искусства: основными их покупателями стали иностранные дипломаты.

Наличие такого важного центра притяжения, как рынок, способствовало быстрому формированию структуры неофициальной арт-среды: она представляла собой единое сообщество, так или иначе тяготеющее к центру. В Ленинграде было множество микросообществ, каждое из которых организовывалось вокруг своего центра — того или иного представителя довоенного модернизма (круг Сидлина, круг Стерлигова, круг Кондратьева) [Подробнее об этом: 11].

Следует сказать, что впоследствии эти микросообщества, возникавшие и функционировавшие в 1940-е — 1960-е гг., соединились с другими художниками, начавшими свою деятельность в 60-е как раз «на волне 57-го», и вместе образовали единое ленинградское неофициальное художественное сообщество, активная деятельность которого начинается в 1970-е гг. — и представляет собой предмет для отдельных исследований.

**3.** В свете вышеописанных — достаточно системных — различий возникает вопрос: стоит ли рассматривать ленинградское искусство до 1957 г. как часть общей истории неофициального искусства в СССР?

Само по себе понятие неофициального искусства — наиболее нейтральное из большого числа существующих обозначений (среди них и «другое искусство», и «второй авангард», и «андеграунд», и «нонконформизм»). Оно должно обозначать только невключённость того или иного художника в официальную систему художественных отношений: в союзы художников и другие организации. Однако, определение неофициального искусства невозможно свести к простой формуле «всё, что не официально — всё неофициальное». Многие из художников, которых так или иначе к этой сфере относят, работали параллельно и внутри институций, и вне. С другой стороны, существовал огромный пласт художественной самостоятельности, который к неофициальному искусству никто в настоящее время не относит. Таким образом, границу провести довольно трудно.

Кроме того, в этом отношении достаточно пронизательно замечание Валентина Дьяконова: «Этот термин [неофициальное искусство — Г.С.] удовлетворителен в том смысле, что полностью соответствует расплывчатой, неконкретной природе феномена. Но парадоксально, что это явление определяется через отношение к идеологии и валидацию идеологическими институтами в то время как оно старалось отстоять от них как можно дальше» [7, с. 102].

Исследователь, чья работа посвящена прояснению социальной и политической структуры советского искусства эпохи оттепели, связывает с этой структурой и неофициальное творчество, относя его к сфере частной жизни. Соответственно, «альтернатива» официально одобряемому искусству существует, выделившись из общего потока послесталинской культуры благодаря оттепели и знакомству с зарубежным и русским модернизмом и современным западным искусством. Это вполне верно относительно московского искусства — но к ленинградской ситуации имеет мало отношения. Здесь художники, которых мы тоже условно относим к неофициальным, появились как продолжение того течения в советском искусстве, которое происходило параллельно официальному потоку, отделившись в 1930-е гг., уйдя (частично) как раз в приватную сферу, и которое можно условно назвать советским модернизмом<sup>5</sup>.

Всё-таки, можно ли объединять ленинградское искусство первых послевоенных десятилетий с московским, возникшим после 1957 г., одним термином? Если исходить из буквального определения «неофициального искусства» (наиболее внятно выраженного, на мой взгляд, в цитированном выше фрагменте диссертации Валентина Дьяконова), то нельзя: ленинградское движение отличается исходными предпосылками его возникновения, генеалогией и во многом другим способом функционирования.

Однако впоследствии, как было сказано выше, ленинградский «второй модернизм» 1940-х — 1960-х гг. стал частью и основой для более широко понимаемого неофициального искусства, которое совершенно точно было родственно московскому, более того — непосредственно с ним связано. Все эти процессы слишком близки, слишком тесно переплетены, чтобы можно было проводить между ними какие-то принципиальные границы.

И хотя, если исходить из гарантированного наличия по крайней мере двух автономных версий не-соцреалистического искусства в СССР, то для обозначения их как единого явления термин «неофициальное искусство» нерелевантен, однако приходится признавать, что вряд ли в научном обиходе он будет потеснен<sup>6</sup>. Тем не менее, более адекватным представляется термин «модернизм» или «второй модернизм» — оба этих варианта обладают куда большей конкретностью относительно критериев, по которым те или иные художники и/или произведения могут быть отнесены к описываемому явлению. Кроме того, такой термин не содержит институциональных коннотаций и может быть соотнесён с зарубежным «вторым модернизмом»<sup>7</sup>.

Следует также упомянуть, что Екатерина Андреева в своём исследовании «Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва — Ленинград. 1946–1991»<sup>[2]</sup> выступает как единственная специалистка, которая рассматривает ленинградское и московское неофициальное искусство (которое, впрочем, она называет нонконформизмом) в рамках одной работы — параллельно — но при этом объединяет их в единой хронологии. Для неё в контексте данного исследования важен в первую очередь факт эстетического сопротивления тоталитарной реальности — именно поэтому первый период в составленной ею хронологии — 1946–1953 — называется «Одиночки против системы»<sup>[2, с. 21]</sup>. Легко заметить, что для Андреевой на первый план выходят именно особенности социального положения художников, которые действительно были весьма схожи и у москвичей, и у ленинградцев.

Тем не менее, несмотря на то, что эта работа (как и некоторые другие тексты Андреевой) во многом стала исходной точкой и импульсом для нашего собственного исследования, термин «нонконформизм» кажется нам не в достаточной степени релевантным — хотя бы из-за того, что в нём содержатся политические коннотации, которые неизбежно искажают картину, поскольку в намерения художников, особенно ленинградских, политические декларации не входили. Поэтому указанную работу Андреевой, на наш взгляд, необходимо рассматривать в плодотворном сочетании с другим её трудом — исследованием «Постмодернизм»<sup>[1]</sup>.

**4.** Описанная выше ленинградская послевоенная ситуация имеет ещё некоторые особенности, о которых необходимо сказать. В частности, легко заметить, что почти все ранние группы второго модернизма в Ленинграде формируются непосредственно вокруг представителей довоенного авангарда/модернизма. Таковы школы Сидлина, Стерлигова и Глебовой, Кондратьева. Несколькими иначе обстоит дело с художниками, учившимися у Николая Акимова в Театральном институте. Группу они не образовали, каждый из них был достаточно самостоятелен и оригинален в своей практике. Но курс Акимова появился только в середине 1950-х гг., примерно в одно время с московскими неофициальными художниками.

На этом фоне особое — и, как уже говорилось, центральное — положение в ленинградском втором модернизме занимает Арефьевский круг. Художники, входившие в него, тоже тесно общались с довоенными модернистами (Траугот, Лапшин), но сформировались как группа и как явление в искусстве без кого-то из них в качестве «ядра».

Импульсом их художнического развития, помимо модернизма представителей старшего поколения, служила война. Она вообще во многом способствовала своеобразному «возвращению» модернизма. Именно модернизм оказался наиболее подходящим художественным языком для описания военной и послевоенной реальности, к нему обратились вновь многие из тех, кто с него начинал, но потом, под влиянием различных внутренних и/или внешних обстоятельств, обратился к соцреализму<sup>8</sup>.

Пример арефьевского круга показывает, что модернистская школа (при этом, как ни парадоксально, без осознанной установки на модернизм) в сочетании с историческими обстоятельствами могла стать основой для вполне оригинальной

версии современного (послевоенного) экспрессионизма: достаточно сравнить арефьевские тела с телами Фрэнсиса Бэкона или «заложниками» Жана Фотрие. В свете вышеописанной разницы между московским и ленинградским контекстом сопоставление работ Арефьева с зарубежными его современниками приобретает особую актуальность — именно потому, что подобная контекстуализация на данный момент почти не производится.

Вообще вопрос о помещении неофициального искусства в международный художественный контекст в целом до сих пор не разработан. Принято по умолчанию признавать вторичность советского второго модернизма по отношению к современным ему явлениям западноевропейского и американского искусства. Это суждение может быть продолжено, подобно тому, как это сделала Екатерина Дёготь<sup>[5]</sup>, а может быть оставлено в стороне, исключено из рассмотрения: так Екатерина Бобринская<sup>[4]</sup> предпочитает не решать этот вопрос вообще, обосновывая необходимость внимательного анализа неофициального искусства как такового, с его внутренними «мифами, стратегиями и концепциями» — но в то же время указывая, что даже решение локальных, своих проблем иногда «попада[ло] в резонанс со многими ключевыми проблемами мирового искусства того времени». И далее: «В произведениях неофициальных художников проступают контуры самостоятельной художественной концепции, в рамках которой — порой самым острым и неожиданным образом — формулировались кардинальные проблемы культуры второй половины прошлого века. Формулировались на своём языке, на локальном материале, но вместе с тем с учётом универсального контекста культуры»<sup>[4, с. 16]</sup>. В приведённом фрагменте исследовательница, с одной стороны, говорит о своеобразии советского неофициального искусства, которое не мешает ему быть частью общемирового контекста — но при этом подчёркивает локальность решаемых проблем.

Момент подражательности, безусловно, неизбежен в том случае, когда искусство формируется на основе контактов с совершенно иным контекстом — с современным искусством Западной Европы и США. Разумеется, московские художники конца 1950-х — начала 1960-х гг. это осознавали, и многие из них (вопреки концепции Дёготь) стремились к оригинальности и автономии, работе с собственным контекстом и так далее.

Александр Арефьев рядом с Генри Муром и Жаном Фотрие выглядит удивительно уместно. Его искусство построено на деформации телесности, которая совершает причудливую дугу на протяжении всего его творчества. В 1940-е гг. он делает серию пастельных изображений, которые принято объединять под названием «Банная серия». В них женские тела (увиденные художником украдкой в бане) полнокровны и исключительно живы. Женщины изображены обобщённо, не натуралистически, но при этом заметно, насколько внимателен художник к свободной жизни их тела, насколько бережно он сохраняет каждую деталь, указывающую на непринуждённость и естественность.

При этом с самых ранних лет в искусстве Арефьева присутствуют дегуманизированные, остранные тела, которые больше похожи не на тела живых людей, а на объекты. Кроме того, он много изображает мёртвых: это и повешенные, казнённые и погибшие во время войны, и жертвы уличных послевоенных драк. Художник выступает в данном случае почти как документалист.

Деформация телесности продолжается в искусстве Арефьева на протяжении всей его жизни. Это сближает его с телесностью работ и Фрэнсиса Бэкона, и Генри Мура, и Жана Фотрие — и даже более поздних произведений советских скульпторов Эрнста Неизвестного и Вадима Сидура.

В настоящей статье мы не будем останавливаться на этой контекстуализации подробно — тем более, что для полноценного помещения искусства советского художника внутрь истории современного ему западноевропейского искусства необходимы, помимо текстовых, выставочные исследования. Тем не менее, надо заметить, что Арефьев по сути предлагает одно из решений проблемы не-спектакляризации военных зверств, которая стояла перед всеми деятелями культуры того времени<sup>[13, с. 372–373]</sup>.

Наше исследование показывает, что существующий взгляд на историю неофициального искусства требует существенных дополнений. Игнорирование модернистских практик художников послевоенного десятилетия не позволяет составить полную картину истории советского/русского искусства XX в. Это тем более важно, что обращение внимания на неко-

торые явления ленинградского второго модернизма способствует контекстуализации советского искусства в рамках общеевропейской послевоенной культуры. Кроме того, следует подчеркнуть, что как бы ни был, возможно, велик соблазн отнести искусство 1945–1957 гг. к предыдущему периоду, связать его с модернизмом 1930-х гг., это всё же явление совершенно новое и требующее исследования в рамках истории русского искусства второй половины XX в.

#### Примечания:

1 Сама по себе официальная позиция насчёт искусства была в Советском Союзе впервые декларирована, как известно, в 1932 г.; до войны в культуре пространства венаходимости (термин Алексея Юрчака) если и существовали, то в других формах и контекстах; а первые послевоенные годы характеризуются усилением репрессий в культурной среде и наиболее кардинальной «парадностью» (которая впоследствии была осуждена в середине 1950-х гг. даже со вполне официальных позиций) — в такой обстановке трудно представить себе появление открыто вневенационных явлений в искусстве.

2 В этом отношении характерна история, рассказанная Эриком Булатовым в интервью Георгию Кизельватеру: «в 1950-м или 1951-м» году молодой ещё художник попал в фонды Эрмитажа, ему дали возможность выбрать что-нибудь для просмотра что-нибудь из раннего французского модернизма. Он попросил посмотреть Ренуара: «Я совершенно не представлял себе, что такое Ренуар, и вообще больше никого не знал...». Однако искомые картины оказались недоступны, вместо них Булатову показали Матисса: «Они показали мне Матисса, но для меня это была просто мазня. И я в недоумении спросил: “А настоящего, серьёзного художника у вас нет?”» [8, с. 40–41]. Данный пример хорошо показывает не только степень знакомства молодых художников конца сталинской эпохи с модернизмом, но и их отношение к формальным экспериментам (которые в мировом контексте для того времени уже не были столь уж радикальными).

3 На конференции, на материалах которой основана данная публикация, мне было высказано замечание в связи с тем, что на книгу Дёготь, написанную почти двадцать лет назад, ссылаться сегодня не слишком разумно. Тем не менее, хочу заметить, что на мой взгляд описанная концепция, хотя она и была создана как часть большей концепции и в таком качестве неизбежно игнорирует множество важнейших частных, всё же достаточно актуальна сегодня — во всяком случае как отправной пункт для дальнейших исследований.

4 Орден Нищенствующих (Непродающихся) Живописцев, объединение, созданное Арефьевым и друзьями.

5 Это слово в данном случае не имеет отношения к архитектуре, а используется как «зонтичный» термин, охватывающий большую совокупность художественных практик, в той или иной степени связанных с формотворчеством и соответствующими школами, существовавшими в русском искусстве первой трети XX в. Подробнее об этом см. работы Надежды Плунгян, на которые я опираюсь: [10].

6 Разумеется, ближайшая аналогия нашей ситуации — дискуссии вокруг термина «авангард», который многих авторитетных специалистов не устраивал. Как известно, все эти споры не привели ни к чему.

7 См. работу Екатерины Андреевой [1], в которой «второй модернизм» вынесен в название одного из разделов.

8 Этому вопросу посвящена прекрасная статья Глеба Напреенко: [9]. Однако довольно быстро модернизм, прорывающийся при изображении неизобразимых ужасов, стал подвергаться критике. В той же статье Глеб Напреенко упоминает, что художник Пименов подверг послевоенные проявления модернизма резкой критике, да и в целом восприятие травмы разделилось на две противоположные позиции: «...в рамках “приватного восприятия” (например, у Гинзбург и Гора) ужасов войны они трактуются как имманентные реальности и подлежащие анализу без поспешных выводов. Напротив, в контексте публичной репрезентации (например, у Пименова) эти ужасы подлежат осуждению и отторжению как нечто инородное общей картине реальности. Первую позицию можно условно назвать модернистской, вторую — антимодернистской» [9, с. 104].

#### Список литературы:

1. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с.
2. Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва — Ленинград, 1946–1991. Москва: Искусство-XXI век, 2012. 464 с.
3. Басин А. «Нас пачкает не что входит, но что исходит» (памяти Александра Арефьева) // Часы. 1979. № 13. С. 188–201.
4. Бобринская Е. А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. Москва: Ш. П. Бреус, 2012. 496 с.
5. Дёготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002. 220 с.
6. Дьяконов В. Атака на холст // Artguide.com. URL: <http://artguide.com/posts/1216#footnote-8> (дата обращения: 20.12.2018)
7. Дьяконов В. Н. Московская художественная культура 1950–1960-х годов. Возникновение неофициального искусства: дис... канд. культ. 24.00.01. Москва, 2009. 140 с.
8. Кизельватер Г. Время надежд, время иллюзий. Проблемы советского неофициального искусства. 1950–1960 годы. Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 560 с.
9. Напреенко Г. Модернизм как unheimlich сталинизма. О военных рисунках Александра Дейнеки // Напреенко Г., Новоженнова А. Эпизоды модернизма: от истоков до кризиса. М.: Новое литературное обозрение, 2018, С. 94–105.
10. Плунгян Н. Советский модернизм: довоенный период // Модернизм без манифеста. Собрание Романа Бабичева. Том II. Русское искусство. 1920 — 1950 / Науч. ред. Н. Плунгян. М.: Московский музей современного искусства, 2017. С. 9–22.
11. Соколов Г. А. Проблема аудитории и адресата в советском неофициальном искусстве (1940-е — 1960-е гг.) (рукопись)
12. Флорковская А. К. Феномен московского неофициального искусства позднесоветского времени: эволюция, социокультурный контекст, сообщества, стратегии, художественные направления: дис... д-ра искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2018. 423 с.
13. Фостер Х., Краусс Р., Вуа И.-А., Бухло В., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем, 2015. 816 с.
14. Чудецкая А. Механизм восстановления памяти: актуализация опыта «формалистов» в живописи молодых художников в годы оттепели // Память как объект и инструмент искусствознания. Сборник статей / Сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 368–377.

#### References:

- Andreeva E. Iu. *Postmodernizm: iskusstvo vtoroi poloviny 20 — nachala 21 veka. (Postmodernism: Art of the Second Half of the 20<sup>th</sup> — the Beginning of the 21<sup>st</sup> Century)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 488 p. (in Russian)
- Andreeva E. Iu. *Ugol nesootvetstviia: shkoly nonkonformizma, Moskva — Leningrad, 1946–1991. (The Corner of Mismatch: Schools of Nonconformism, Moscow — Leningrad, 1946–1991)*. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2012. 464 p. (in Russian)
- Basin A. “Nas pachkaet ne chto vkhodit, no chto iskhodit” (pamiati Aleksandra Aref’eva) (“It’s not what Gets Inside that Gets Dirty, but What Comes out of Us” (In Memory of Alexander Arefyev)). *Chasy (Clock)*, 1979, no. 13, pp. 188–201. (in Russian)
- Bobrinskaia E. A. *Chuzhye? Neofitsial’noe iskusstvo: mify, strategii, kontseptsii (Aliens? Informal Art: Myths, Strategies, Concepts)*. Moscow, Sh. P. Breus Publ., 2012. 496 p. (in Russian)

- Chudeczkaia A. Mexanizm vosstanovleniia pamiati: aktualizatsiia opyta "formalistov" v zhivopisi molodykh khudozhnikov v gody ottepeli (The Mechanism of Restoring Memory: Updating The Experience of "Formalists" in Young Artists Painting during the Thaw Years). *Pamiat' kak ob'ekt i instrument iskusstvoznaniia. Sbornik statei (Memory as an Object and a Tool of Art Studies. Collection of articles)*. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2016, pp. 368–377. (in Russian)
- Degot' E. *Russkoe iskusstvo 20 veka (Russian Art of the 20<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Trilistnik Publ., 2002. 220 p. (in Russian)
- D'iakonov V. Ataka na kholst (Attack on canvas). *Artguide.com*. Available at: <http://artguide.com/posts/1216#footnote-8> (accessed: 20.12.2018). (in Russian)
- D'iakonov V. N. *Moskovskaia khudozhestvennaia kul'tura 1950 1960-kh godov. Vozniknovenie neofitsial'nogo iskusstva (Moscow Art Culture of the 1950–1960s. The Emergence of Unofficial Art): PhD Thesis*. Moscow, 2009. 140 p. (in Russian).
- Florkovskaia A. K. *Fenomen moskovskogo neofitsial'nogo iskusstva pozdnesovetskogo vremeni: evoliutsiia, sotsiokul'turnyi kontekst, soobshchestva, strategii, khudozhestvennye napravleniia (The Phenomenon of the Moscow Unofficial Art in the Late Soviet Time: Evolution, Socio-Cultural Context, Communities, Strategies, Art Directions: Full Doctor of Science Thesis)*. Saint Petersburg, 2018. 423 p. (in Russian)
- Foster H.; Krauss R.; Bois Y.-A.; Buchloh B.; Joselit D. *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. London, Thames&Hudson, 2007. 704 p.
- Kizel'vater G. *Vremia nadezhd, vremia illiuzii. Problemy sovetskogo neofitsial'nogo iskusstva. 1950 — 1960 gody. Stat'i i materialy (The Time of Hope, the Time of Illusions. Problems of the Soviet Unofficial Art. The 1950s–1960s. Articles and Materials)*. Moscow, Novoe Literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 560 p. (in Russian)
- Napreenko G.; Novozhenova A. *Epizody modernizma: ot istokov do krizisa (Episodes of Modernism: from Origins to Crisis)*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018. 192 p. (in Russian)
- Plungian N. (ed.). *Modernizm bez manifesta. Sobranie Romana Babicheva. Tom 2. Russkoe iskusstvo. 1920–1950 (Modernism without a Manifesto. Roman Babichev Collection. Vol. 2. Russian Art. 1920–1950)*. Moscow, Moscow Museum of Contemporary Art Publ., 2017. 652 p. (in Russian).
- Sokolov G. A. *Problema auditorii i adresata v sovetskom neofitsial'nom iskusstve (1940-ye — 1960-ye gg.) (The Issue of the Audience and the Addressee in the Soviet Unofficial Art (the 1940s–1960s))*. (unpublished). (in Russian)