

**Герасимова Елизавета Денисовна**, студент-магистрант. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Россия, Санкт-Петербург, ул. Савушкина, 115/4, 197374. lisagerasim2001@gmail.com. ORCID: 0009-0003-3289-8249

**Gerasimova, Elizaveta Denisovna**, Master's student. A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, 115/4 Savushkina st., 197374 St. Petersburg, Russian Federation. lisagerasim2001@gmail.com. ORCID: 0009-0003-3289-8249

## АБСУРДИСТСКИЕ ПРИЕМЫ ПЛАСТИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТЕЛЕСНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕТРА ДЬЯКОВА

## ABSURDIST TECHNIQUES OF PLASTIC REPRESENTATION OF PHYSICALITY IN THE ARTISTIC PRACTICE OF PETER DYAKOV

**Аннотация.** Петр Дьяков — один из членов художественной группы «Север-7». Его работы являются востребованными на арт-рынке. Художник выставлялся в разномасштабных институциях: от Мраморного дворца, являющегося филиалом Русского музея, до крупных петербургских художественных галерей, таких как «Anna Nova». В своем творчестве Дьяков производит деконструкцию классической скульптуры. Посредством органопоэтики, называемой О.Д. Бурениной «поэтикой абсурдной телесности», он наделяет свое искусство новыми значениями и осмысляет как кризис в мире искусства в частности, так и в культуре в общем. Задействует художник и такие абсурдистские приемы, как коллажность и выворачивание процесса лепки. Именно художественный абсурд на уровне техники становится средством медиации между художником и зрителем и наделяет искусство Дьякова особой терапевтичностью как по отношению к самому скульптору, так и к реципиенту.

**Ключевые слова:** скульптура, художественный абсурд, органопоэтика, коллажность, телесность.

**Abstract.** Pyotr Dyakov is a member of the art group "North-7". His works are in demand in the art market. The artist exhibited in various institutions: from the Marble Palace, which is a branch of the Russian Museum, to large St. Petersburg art galleries such as Anna Nova. In his work, Dyakov deconstructs classical sculpture. Through organopoetics, called O.D. Burenina "the poetics of absurd physicality", he gives his art new meanings and comprehends both the crisis in the art world in particular and in culture in general. The artist also uses such techniques as collage and inversion of the modeling process. It is the artistic absurdity at the technical level that becomes a means of mediation between the artist and the viewer and gives Dyakov's art a special therapeutic value both in relation to the sculptor himself and to the recipient.

**Keywords:** sculpture, artistic absurdity, organopoetics, collage, physicality.

Абсурдизм является одним из явлений культуры, существование которого провоцирует в научной среде острую полемику. Известно, что конвенционально абсурдизм подражает под собой особую философскую систему понимания мира, тесно связанную с экзистенциализмом. Согласно данной системе, разработанной еще в XX в. Альбером Камю, человеческое существование абсурдно по своей сути [2]. Это становится неоспоримым фактом из-за конечности человеческой природы. Так возникает вопрос: «Может ли жизнь человека обладать объективным смыслом, если конец его определен заведомо?». Этот вопрос связан с масштабными рассуждениями философов о смысле жизни в целом. Однако, возвращаясь к первоначальному тезису, стоит упомянуть, что существует и другая позиция относительно абсурдизма. Так, часть исследователей считает, что абсурдизм связан, в первую очередь, с феноменом «театра абсурда». Термин «театр абсурда» был выдвинут Мартином Эсслином в его одноименной монографии [6]. Классиками же данного эстетического направления признаны Эжен Ионеско и Самюэл Беккет. Последний получил Нобелевскую премию за свою абсурдистскую трагикомедию «В ожидании Годо». В то же время существует ряд современных исследователей, придерживающихся мнения о разноплановой природе абсурдизма. Они рассматривают абсурд как явление культуры, сформированное еще во времена античности. Абсурд в основании своем имеет нарушение привычной логики, устоявшейся в той или иной культуре. Абсурдизм же становится его проявлением, преимущественно в художественной культуре и в философском

поле. Так, О.Д. Буренина в своей монографии «Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века» описывает абсурд как феномен культуры, рождающийся в кризисные этапы ее развития. При этом Буренина выделяет 3 возможные формы существования абсурда: логический, художественный (эстетический) и философский (метафизический). Именно понимание абсурда как «негативной формы синтетической референции» [1, с. 35] становится одним из оснований переосмысления ряда феноменов современной культуры. Если придерживаться мнения Бурениной, абсурдизм приобретает значение не просто частного явления культуры, стихийно возникшего в XX в. Абсурдизм наделяется особой внутренней троичной структурой. Художественный же абсурд перестает относиться исключительно к феномену театра абсурда, но начинает включать в себя широкую вариативность других феноменов. Художественный абсурд вытекает из логического. В его основе лежит нарушение референции, ее невозможность или же нарушение метода создания художественного произведения. И именно художественным абсурдом можно охарактеризовать творчество современного художника Петра Дьякова. Однако данный тезис требует подтверждения и рождает проблему осмысления творчества Дьякова как проявления художественного абсурда. Решение подобной проблемы возможно лишь посредством анализа творческого метода Дьякова.

Петр Дьяков является одним из востребованных актуальных художников. Работает скульптор в составе художественной группы «Север-7». Представители группы осмыслиют



Илл. 1. Петр Дьяков. Апофеоз игры. 2023. Керамика, глазури, смешанная техника. Частная коллекция. Архив автора статьи.

национальный контекст, в котором находятся, через художественные практики. Работы Петра Дьякова выставлялись как в крупных бюджетных институциях мира искусства таких как Мраморный дворец (Русский музей), так и в частных крупных художественных галереях, таких как «Anna Nova». В «Anna Nova» проводилась персональная выставка Дьякова «Заповедник», где перед зрителем представило множество работ художника. Работы скульптора можно найти и в реестре аукционного дома «Vladey», считающегося одним из престижных в России. Произведения Дьякова обладают особой узнаваемостью из-за его специфической художественной техники. Свои объекты художник создает, используя слепки рук. Таким образом, его скульптуры будто волнообразно выливаются из внутреннего пространства скульптуры наружу. Именно в данном процессе рождается первый, нарушающий традиционную логику создания произведения искусства, художественный прием, используемый Дьяковым — выворачивание процесса лепки.

Известно, что лепка представляет собой особый художественный созидательный акт. Ее базовый принцип — обработка изначально бесформенного. Пластическое значение лепки подразумевает сотворение формы. В некоторых культурах данный процесс сакрализируется. Так еще в мифологии Месопотамии акт создания первого человека выражается именно посредством лепки из глины. Схожие отсылки встречаются и в Каббале, к которой, как можно будет убедиться впоследствии, обращается и сам Петр Дьяков. Бесформенное в процессе лепки стремится к обретению формы, приближенной к тому, что

человек привык наблюдать в повседневной жизни. Художник же отказывается от привычного понимания лепки, концентрируя внимание не на конечной форме, а на процессе сотворения объекта. Не на результате, а на акте сотворения. «Vladey» в аннотации к творчеству художника на своем сайте отмечают: «Также автопортретны работы Дьякова, который постоянно использует слепки своих рук. То, что в классической скульптуре оставалось за рамками произведения — процесс возникновения формы под руками ваятеля, Дьяков делает основным содержанием своих работ. Скульптурный материал в буквальном смысле находится „под рукой“: делая отливки, художник последовательно фиксирует все стадии движения руки, выразительность которой практически бесконечна» [7]. Руки сами создают из себя скульптуру. Наслаиваясь друг на друга, они задают ритм произведения, добавляют динамику в изначально статичную скульптуру. Пальцы формируют силуэты. При этом ни одна из скульптур Петра Дьякова не похожа на другую. Даже при первичном визуальном осмотре бюстов можно обнаружить в них различия. В скульптуре «Зоркий» с помощью постановки слепка пальцев формируется словно отверстие для глаз. В другом бюсте «Айн Софт», отсылающим своим названием к кабалистическому наименованию множественности в едином существе или к богу и источнику божественного света, формирует безликий силуэт. Интересно, что в данной скульптуре пальцы не выходят из бюста, как это бывает в других объектах художника, но в районе груди вминаются в нее. Это вероятно отсылает к разнонаправленности, приписываемой божествен-



Илл. 2. Петр Дьяков. Животное. 2022. Смешанная техника. Частная коллекция. Право на изображение: онлайн-галерея «Объединение» <https://obdn.ru/articles/horoshiy-primer-vystavka-zapovednik-v-galeree-anna-nova>

ной сущности, концентрируемой в едином месте человеческого тела — в сердце. Безликий силуэт за счет смысла, который художник вкладывает в название, становится для него одновременно абсолютным творением и божественным универсумом. Экспериментирует скульптор и с другими формами. Он создает черепа, животных и абстрактные объекты. Тем не менее, доминирующей техникой и визитной карточкой в его творчестве остается именно выворачивание процесса создания скульптуры, противоречащего устоявшейся логике. Так нарушение традиционного представления о процессе лепки как о придании формы бесформенному, деконструкция логики акта создания скульптуры становится основой художественной техники Дьякова и представляет собой прием художественного абсурда.

Второй прием, который автор применяет в своем творчестве — это специфическая методика репрезентации телесности, называемая Бурениной органопоэтикой. Исследовательница определяет ее как «поэтику новой, абсурдной телесности» [1, с. 267]. Суть данного метода заключается в том, что «предметом изображения становится не столько человек, сколько причудливая, абсурдная фрагментация человеческой фигуры» [1, с. 267]. В этих размышлениях исследовательницы можно заметить обращение к роли руки в произведении искусства. Анализируя произведение искусства Лисицкого «Автопортрет» или «Конструктор», Буренина отмечает: «... мы наблюдаем „потенциальное тело“. Рука утрачивает обыденный смысл руки и как конечности тела человека, и как символа орудия труда человека. Мы наблюдаем не кисть руки как объект, как сумму органов, а новое анатомическое образование: руку, обретающую зрение» [1, с. 268]. Приводится и особое замечание относительно рук Жака Деррида из философского эссе «Рука Хайдеггера»: «Сущность руки нельзя „определить как телесный орган

для хватания“. Она не является органической частью тела, которой суждено брать, хватать, целиться; ей даже не суждено — как мы хотели бы добавить — брать, принимать к сведению, постигать, коль скоро переходят от хватания к постижению и пониманию» [цит. по 1, с. 266]. Могут ли подобные описания уложиться в интерпретацию произведений искусства Дьякова? Частично. Действительно, Дьяков выстраивает пространство своих скульптурных объектов посредством отделения руки от человеческого тела. Художник саму по себе наделяет руку креативной динамикой. Органопоэтика в скульптурах Дьякова осуществляется посредством отказа от восприятия руки как анатомического образования, части единого организма. Рука становится самостоятельным творцом и средством выразительности одновременно. При этом, в отличие от творчества Э. Лисицкого, рука не обретает зрение. Она скорее становится средством связи между художником и зрителем, безмолвным медиатором. Эта медиация на самом деле не требует вербальной коммуникации именно за счет взаимодействия с телесностью, актуализирующей тактильное взаимодействие. Восприятие скульптур Дьякова можно назвать мультисенсорным, поскольку через визуальный опыт считывается и пластический. При визуальном контакте у реципиента словно рождаются тактильные ощущения. Ощущается холод глины, обезличенная рука начинает восприниматься зрителем как собственная.

Органопоэтика в творчестве Дьякова таким образом отделяет руку от тела творца, делает ее самостоятельным творцом и устанавливает коммуникацию со зрителем, становясь безмолвным медиатором. И если Делез в своих трудах преимущественно использовал наименование «тело без органов» [3], то органопоэтика формирует особую ситуацию репрезентации «органа без тела» [4]. Рука как выразительное средство вкладывает в произведения искусства экспрессию и деструктивную силу, разрушающую привычный опыт восприятия классических скульптур. Все это дополняет второй абсурдистский художественный прием творчества Дьякова — органопоэтику, плавно наслаивающуюся на первый прием. Делез, как и Деррида, высказывался о функциональном значении руки: «Рука должна пониматься не просто как орган, а как некое кодирование (цифровой код), динамическое структурирование, динамическая формация (мануальная форма, или мануальные формальные черты). Рука как общая форма содержания продолжается в инструментах, которые сами являются формами в действии, подразумевающими субстанции как оформленные материи; наконец, продукты суть оформленные материи, или субстанции, служащие, в свою очередь, в качестве инструментов» [4, с. 88]. Это говорит об изначальной инструментальной функции руки и об инструментах, традиционно понимаемых как продолжение человеческой руки. Соответственно, происходит перераспределение, при котором инструмент становится не просто техническим средством, но средством художественной выразительности. Он освобождается от своего функционального диктата, разрушая логику самого процесса создания чего-либо. Также сам инструмент в форме руки освобождается от объектности, обретая субъектность, создавая собственную, отдельную от тела самость. Так детерриторизация формирует план образования различий и изменчивости, в том числе различий организма и отдельного органа. В данном случае характеристики отдельного органа приобретают характеристики организма: «Не следует ли признать, что любая система пребывает в вариации и определяется не своими константами и однородностями, а напротив, изменчивостью, чьи характеристики постоянны, непрерывны и регулируются крайне особым образом (переменные или необязательные правила)?» [4, с. 134]. В данном случае, следуя рассуждению автора, детерриторизация приобретает форму абсолюта, доводит степень различия до максимума, разрушая сборку организма. Это все описывает механизм отделения руки от тела. И если «хватательная рука», как часть тела, обладала обязательным коррелятом в виде технического инструмента, то «автономная созидательная рука» теряет коррелят: «...благодаря руке как формальной черте или общей форме содержания достигается и открывается главный порог детерриторизация, некий ускоритель, который сам по себе допускает всю подвижную игру сравнительных детерри-

торизации и ретерриторизаций, — именно феномены „задержки развития“ в органических субстратах делают возможным такое ускорение. Рука это не только детерриторизованная передняя лапа; свободная рука сама детерриторизируется по отношению к хватающей и локомоторной руке обезьяны» [4, с. 88]. Отсюда возникает вопрос, который в разных системах анализа художественных произведений будет восприниматься по-разному: «А остается ли рука рукой в привычном понимании?». И если классические теории интерпретации будут настаивать на восприятии сквозь призму человека, по постантропоцентрические концепции могут настоять на утрате рукой своего языкового наименования, на формировании в ее бытии нового типа объекта. Это формирует окончательную позицию авторов «Тысячи плато», которая предоставляет возможность по-новому взглянуть на произведения искусства, связанные с телесностью: «Главные страды, закабаляющие человека, — это организм, а также означивание и интерпретация, субъективация и подчинение. Именно все эти страды вместе отделяют нас от плана консистенции и от абстрактной машины, где нет более никакого режима знаков, но где линия ускользания осуществляет свою собственную потенциальную позитивность, а детерриторизация — свою абсолютную власть» [4, с. 191].

Стоит вернуться к рассуждению об абсурдистских приемах Петра Дьякова. Третьим приемом скульптурного творчества Дьякова стоит назвать коллажность, которая ярко проявилась в работах, представленных на его персональной выставке «Заповедник» 2023 года. Выставка проходила в петербургской галерее «Anna Nova». Тема выставки отсылает к созданию Дьяковым заповедного, недоступного и безопасного пространства для своей жизни и творчества. Выставка была выполнена в виде лабиринта, имитирующего лесные дебри. Вход в лабиринт охранял герой мифов Древней Греции — Геракл. Сам лабиринт населяли невиданные существа и персонифицированные мысли скульптора относительно мира искусства. Завершалась экспозиция инсталляцией «Апофеоз игры» (илл. 1), представляющей собой гору глиняных баскетбольных мечей, часть из которых была разбита. Однако в чем проявляется коллажность в произведениях с выставки и каково ее значение? Коллажность, согласно истории искусства, берет свое начало еще в творчестве дадаистов. Они собирали материал для коллажей, используя иногда даже мусор, соединяя его в единое полотно художественного произведения. Коллажи воплощали соединение в едином медиуме объектов диаметрально противоположных друг другу с точки зрения своего привычного существования. С помощью коллажности дадаисты выражали протест против классических приемов искусства, которые они связывали с репрезентацией тирании диктаторской власти. В творчестве же Дьякова коллажность намечает два смысловых вектора. Во-первых, она становится воплощением фантазий художника. Так перед посетителем выставки предстает объект «Животное» (илл. 2). «Животное» воплощено в виде двуногого чучела лисы, стоящей на лыжах, в маске по форме морды. Данный объект является прямым выражением абсурда и сочетания «несочетаемого». В реальной жизни подобного зверя встретить невозможно, но возможно в пространстве фантазий художника, пытающегося убежать от исторических событий, невольным заложником которых он становится. Абсурд предстает в данном случае средством защиты от травмы посредством высмеивания, он наделяется терапевтической функцией. Художник не просто создает монструозное существо. Он словно намекает на то, что только мир вывернутых смыслов, мир отказа от реальности его окружающей способен помочь сохранить здравый рассудок. Во-вторых, коллажность отсылает к творчеству дадаистов, выражая внутренний протест художника и его реакцию на собственный внутренний кризис. Подтверждающими данное положение можно назвать работы «Геракл» (илл. 3), «Аукционист» (илл. 4) и «Генерал» (илл. 5). Так «Геракл» в пространстве выставки оказался поставленным на армейский ящик и, согласно кураторскому тексту к выставке Полины Слепенковой, «лишенным античного величия» [5]. Выражением коллажности здесь становится дополнение скульптуры армейским ящиком и дубиной в районе руки. Именно коллажность как нарушение классической традиции создания



Илл. 3. Петр Дьяков. Геракл. 2018–2023. Акриловый композит, пигмент, дерево, металл, мрамор; лепка, смешанная техника. Частная коллекция. Право на изображение: галерея «Anna Nova» <https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/134/works/>

скульптуры становится средством образования новых смыслов и подсказывает зрителю о том, что спровоцировало внутренний кризис художника. Античный полубог становится здесь простым часовым на страже заповедного пространства духовного мира художника. Другие смыслы формирует объект «Аукционист», представляющий собой переосмысление глитч-портрета аукциониста первого перформативного аукциона «YABA». Из текста медиации к выставке можно выделить, что «Петр переносит скриншот видеотрансляции в объемное воспоминание, обрастающее новыми подробностями из повседневной жизни его мастерской: тапком, стаканчиком и алюминиевой банкой. В экспонировании работы использованы оригинальные таблички, которые были задействованы во время аукциона. Таблички создал художник и участник группы «Север-7» Нестор Энгельке в своей авторской технике торописи». Художник посредством коллажа воспроизводит пластическую репрезентацию цифровой «ошибки». Он размышляет о репрезентации образа ведущего мероприятия по продаже искусства, совмещая его с глитч-эффектом, показывая, как внезапная аномалия переносится из области дигитального в сферу пластического. Это же наводит на мысль о снижении значимости аукциона, который сам по себе представляет напряженное событие для всех субъектов институции, посредством абсурдистских приемов. А объект «Генерал» становится переосмыслением творчества австрийского скульптора Франца Ксавьера Мессершмидта. Мессершмидт в художественной деятельности изначально был приверженцем оснований больших стилей классицизма и барокко. Со временем у скульптора XVIII века начало развиваться психическое заболевание, сопровождаемое галлюцинациями, искажающими восприятие реальности. Данный фактор зачастую связывают с созданием серии «характерных голов», изображающих гротескные проявления



человеческой мимики. Дьяков, переосмысляющий в своих работах классическую скульптуру, вероятно, проводит параллель между своим творчеством и творчеством Мессершмидта. Но в отличие от австрийца, Дьяков намеренно переосмыляет классическую традицию, на которой базируется образовательный процесс в художественных академиях, формируя собственную технику. Важным дополнением здесь будет рассказ о внутреннем противоречии художника, который формируется относительно процесса обучения в академиях искусств. Он выступает против классической системы преподавания, построенной на изучении больших стилей. «Генерал» Дьякова напоминает собой одну из характерных голов, созданных австрийским скульптором, но дополненную кроссовком Adidas на голове и кожаным воротником. Соединяя все эти детали воедино, дополняя названием, Дьяков создает собственный образ кричащего генерала. Он уже не кажется настолько угрожающим и пугающим, как в традиционном восприятии данного образа. И коллажность таким образом становится еще одним абсурдистским приемом в творчестве Дьякова, разрушающим логику, высмеивающим величие и снижающим градус тревоги, которая для художника исходит от действительности. Абсурд становится формой самозащиты от монструозной реальности и одновременно терапевтическим средством Петра Дьякова.

Таким образом, можно утверждать, что творчество Петра Дьякова функционирует посредством художественного абсурда, одним из теоретиков которого является Ольга Буренина, и изначально поставленная проблема находит свое решение. Художественный абсурд позволяет Дьякову сформировать собственное «безопасное» художественное пространство, спасающее его от столкновения с угрожающей ему реальностью и тревогой, которую эта реальность создает. В качестве приемов Дьяков использует технику выворачивания процесса лепки, которая становится его визитной карточкой и обращает внимание реципиента не на результат создания скульптуры, а на художественный процесс. Вторым приемом можно назвать органопозику, посредством которой рука в творчестве Дьякова становится самостоятельным актором, средством художественной выразительности и средством медиации между художником и зрителем. Последним приемом является коллажность, которая подразумевает под собой сочетание в его творчестве объектов из диаметрально противоположных медиумов. Коллажность создает пространство для терапевтического переосмысления болезненного опыта художника с помощью высмеивания и выражения мира его фантазий. Все эти художественные техники можно назвать абсурдистскими, поскольку они ломают привычную логику художественного построения скульптуры, с которой работает Дьяков. И, как следствие, тезис об абсурдистской природе произведений Дьякова подтверждается. Это усиливает позиции исследователей, считающих абсурдизм не частным феноменом, но явлением культуры, которое, так или иначе, в разных формах проявлялось в разные культурно-исторические эпохи. Так, научная полемика относительно феномена абсурда не является окончательной и закрытой. И именно стимуляция этой полемики наталкивает исследователей на формирование новых смыслов в пространстве актуального искусства, осмысляющего порядок функционирования современной культуры.

Илл. 4. Петр Дьяков. Аукционист. 2021. Акриловый композит, готовые объекты, пигмент; смешанная техника. Галерея «Anna Nova», Санкт-Петербург. Право на изображение: галерея «Anna Nova» <https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/134/works/>

Илл. 5. Петр Дьяков. Генерал. 2022. Акриловый композит, готовые объекты, пигмент; смешанная техника. Частная коллекция. Право на изображение: галерея «Anna Nova» <https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/134/works/>

**Список литературы:**

1. Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб.: Алтея, 2005. 332 с.
2. Камю А. Миф о Сизифе : философ. трактат / пер. с фр. С. Великовского, Н. Немчиновой. СПб.: Азбука-классика, 2005. 256 с.
3. Делез Ж. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения / пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 670 с.
4. Делез Ж. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / пер. с фр. Я. И. Свирский. Екатеринбург: У-Фактория, 2010. 670 с.
5. Слепенкова П. Заповедник. // Сайт галереи Anna Nova. 2023. URL: [https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/134/press\\_release\\_text/](https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/134/press_release_text/)
6. Эсслин М. Театр абсурда / пер. с англ. Г. В. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.
7. Vladey Художник Петр Дьяков // Сайт аукциона Vladey. URL: <https://vladey.net/ru/artist/pyotr-dyakov>

**References**

- Burenina, O.D. (2005) *Simvolistskii absurd i ego traditsii v russkoi literature i kul'ture pervoi poloviny XX veka [Symbolist absurdity and its traditions in Russian literature and culture of the first half of the XX century]*. St. Petersburg: Althea Publ. (in Russian)
- Camus, A. (2005) *The Myth of Sisyphus: the philosophical treatise*, translated from French by S.Velikovsky, N. Nemchinova. St. Petersburg: ABC classics Publ. (in Russian)
- Deleuze, J. (2010) *Thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*, translated from French by Ya. I. Svirsky. Yekaterinburg: U-Factoriya Publ. (in Russian)
- Deleuze, J. (2007) *Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia*, translated from French by D. Kralechkin. Yekaterinburg: U-Factoriya Publ. (in Russian)
- Esslin M. *Theater of the Absurd* (2010), trans. from English G. Kovalenko. St. Petersburg: Baltic seasons Publ. (in Russian)
- Slepenkova P. (2023) *Reserve*. Anna Nova Gallery website. 2023. Available at: [https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/134/press\\_release\\_text/](https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/134/press_release_text/)
- Vladey Artist Peter Dyakov. Vladey auction website. Available at: <https://vladey.net/ru/artist/pyotr-dyakov>