

УДК 7.038.41

ИСКУССТВО «ПУСТЯКОВ»: ТРАДИЦИЯ МИНИМАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЖЕСТА В ИСКУССТВЕ XX И XXI ВЕКОВ

Халдеева О. К.¹

¹ Институт современного искусства, ул. Новозаводская, д. 27 А, Москва, 121309, Россия.

Статья посвящена феномену безыскусного, «пустякового» искусства: внежанровому и внестилистическому качеству изобразительного творчества, проявляющемуся в размывании границ между произведением искусства и действительностью. На примерах творчества авторов XX и XXI веков определяются черты и обстоятельства существования указанного феномена: способы творческого взаимодействия художника с миром (рас-творение, посредничество), особенности работы с сюжетом и материалом (проявление неочевидной, «тихой» красоты окружающей реальности, включение в палитру бывших в употреблении материалов для творчества); минимальность художественного жеста (обнаружение автором минимально необходимых и точных действий, позволяющих зафиксировать художественное открытие, при этом, оставаясь в тени). Через призму безыскусности рассматриваются различные виды и жанры изобразительного искусства: графика, живопись, коллаж, ассамбляж, рельеф, скульптура, «найденный объект». Несмотря на заявленный внестилистический взгляд на искусство, выделяются направления, в которых чаще встречаются черты дадаизма, «бедного» искусства. Начало и природа описываемого явления обнаруживаются сначала в античной и восточной дзен-буддистской культурах, а затем — в формальных поисках искусства XX века. В качестве вывода высказывается предположение об актуальности подобного пути, возвращающего к непосредственным тактильным и визуальным ощущениям реальности в условиях дематериализации и виртуализации искусства XXI века.

Ключевые слова: традиция, минимальный художественный жест, искусство XX–XXI веков, «безыскусное» искусство, формальное искусство, дзен-буддизм, графика, живопись, коллаж, ассамбляж, рельеф, скульптура, найденный объект, дадаизм, «бедное» искусство.

THE ART OF «TRIVIA»: THE TRADITION OF THE MINIMAL ARTISTIC GESTURE IN THE ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

*Khaldeeva O. K.*¹

¹ Institute of modern art, 27 A, Novozavodskaya, St., Moscow, 121309, Russian Federation.

The article is devoted to the phenomenon of artless, «trivial» art; extra-genre and extra-stylistic quality of fine art, manifested in blurring the line between a work of art and reality. The author describes the features and circumstances of the existence of the discovered phenomenon on the examples of creativity of the authors of the 20th and 21st centuries: the ways of the artist's creative interaction with the world (dissolution, mediation), features of work with the plot and material (manifestation of the non-obvious, «quiet» beauty of the surrounding reality; inclusion of former the use of creative materials); the minimal artistic gesture (the detection by the author of the minimum necessary and accurate actions to fix the artistic discovery, while remaining in the shade). Through the prism of artlessness, various types and genres of visual art are examined: graphics, painting, collage, assemblage, relief, sculpture, «found object». Despite the declared extralistical look at art, there are areas in which features are more common Dadaism, «poor» art. The origin and nature of the phenomenon described is found first in ancient and eastern Zen Buddhist cultures, and then — in a formal search for 20th-century art. As a conclusion, an assumption is made about the relevance of such a path, which returns to direct tactile and visual sensations about reality under the conditions of dematerialization and virtualization of 21st century art.

Keywords: tradition, minimal art gesture, art of the 20th and 21st centuries, «artless» art, formal art, Zen Buddhism, graphics, painting, collage, assemblage, relief, sculpture, found object, Dada, «poor» art.

Искусство XX века, наполненное активными поисками и радикальными экспериментами, открыло множество направлений, жанров, технологий, смыслов художественного творчества, некоторые из которых приводят к стиранию границы между произведением искусства и действительностью. Палитра художественных средств на этом пути предельно широка — от упрощения, «заземления» сюжета, до провокаций с использованием в качестве произведения искусства натуральных объектов или фрагментов реальности. Интересно обнаружить в этом многообразии средств те, которые обладают новым художественным не смысловым качеством.



Рис. 1. Улица Дамьетт в Саннуа.
М. Утрилло. 1937

В XX веке рядом с открытиями форм продолжает существовать линия изобразительного, фигуративного искусства. Теперь эта изобразительность становится иной, возможно, освобожденной от традиции использовать исключительно достойный, значительный сюжет как повод для создания произведения искусства. Уже в начале века упрощение сюжета совмещается с формальными приемами, которые становятся основным содержанием художественной работы.

В работах художников начала XX века Мориса Утрилло (рис. 1) и Альбера Марке сохраняется пограничное состояние: тихий, незаметный сюжет с помощью новой, освобожденной от академизма живописи, приобретает качество пронзительной мимолетности и таинственной недоговоренности. В их живописи заметны следы бурных экспериментов (эскизное обобщение, свободная работа с цветом, приблизительное построение пространства), но найденная художниками мера использования новых приемов не нарушает натуральное впечатление от действительности, скорее, заостряет, концентрирует внимание на ее сиюминутной, хрупкой красоте.

Современная поэтесса Ольга Седакова, размышляя о поэтическом творчестве, говорит об особом художественном языке, возникающем в результате бережного созерцания окружающего мира. Эти размышления можно также применить к изобразительному искусству в целом и к описываемому феномену в частности: «Мы можем осмелиться говорить на языке, который не разлучает нас с реальностью, переводя всё наше внимание на себя и на свою бесконечную саморефлексию, — а на языке неприметном и уместном. На языке, который скромно исчезает перед реальностью, только указав на нее, только легко ее коснувшись: — Вот это дом. — Вот это дерево. — Вот это мироздание». По мнению Седаковой, «поэтический дар состоит в благодарной побежденности миром...» [1, с. 257; 270].

Примером подобной «побежденности» миром может служить творчество одного из крупнейших представителей американского изобразительного искусства художника Эндрю Уайета (рис. 2).

Он существовал как будто в иной реальности, игнорируя беспредельные возможности XX века. Для жизни и творчества художник выбрал небольшой фермерский городок Чеддс-Форд на северо-востоке США. Может

быть, не выбирал, а принял жизненные обстоятельства, после чего описал естественное, скромное устройство быта, архитектуры, пейзажа. Как говорит О. Седакова, — это просто дом, дерево, поле, за которыми открывается мироздание. Несмотря на реалистичный взгляд художника на свое окружение, предметы и пространство в работах Уайета полны таинственной значимости (как будто внимательное вглядывание, без вмешательства, дает звучать «сущностям» окружающего мира).



Рис. 2. День сурка. Э. Уайет.
1959

В российской традиции подобное внимание к простым, «пустяковым» сюжетам обнаруживает творчество Давида Штеренберга и Михаила Рогинского (рис. 3).

В лаконично-спонтанных натюрмортах Штеренберга сдержанность сюжета усиливается условностью изображения, характерной для наивного искусства. Эта условность — не результат игры с формой, а адекватный способ передачи осязаемости незамысловатых предметов и фрагментов реальности. «Живопись — это нарисованная жизнь. Я не хочу знать, откуда что появилось. Я просто рисую — вот стоят люди, вот они говорят, едут куда-то», — говорил Михаил Рогинский [2]. Также в его работах стоят на столах кастрюли, чайники, примусы, бутылки, лежат ножи, спички, картошка, лук. Его «просто рисую» поддерживалось сюжетами из сиротской советской реальности, которой он был окружен, и выражалось с помощью плакатного живописного приема.

В искусстве конца XX – начала XXI века внимание художников от экспериментов с формой вновь переключается к внутреннему миру; творческое действие становится трансляцией себя и своих концепций вовне, однако рядом с этим существует и путь творческого созерцания мира, «растворения» в нем. Таким художником была Светлана Тарасова, которая обладала способностью делать тихую окружающую реальность живой, значимой, выразительной.



Рис. 3. Витрина. М. Рогинский.
1982

Светлана не работала в мастерской, где традиционно осуществляются



Рис. 4. Корзинка с приборами.
С. Тарасова. 2015

творческие поиски и рождаются произведения искусства. Для нее мастерская была всюду, где бы она ни оказывалась. Всякая среда ее существования наполнялась важными мелочами, которые становились поводом для «рассказа» о них. В случае с Тарасовой художественное творчество вплета-лось в повседневность, сближаясь с жизненным творчеством, с формированием процесса жизни как художественного целого. Такое ощущение

существования возникает от доверия к обыденным и творческим обстоятельствам, умения слышать их подсказки, от «растворения» на всех уровнях, неспешности и созерцания окружающего мира, в котором не остается времени и места для создания шедевров. Однако его вполне достаточно для фиксации невидимой жизни пустяков и мелочей, которую художнице было дано замечать и ощущать. Всего, что ее окружает, она едва касается, находя для этого естественный прием, как бы забывая о мастерстве (чтобы оно не заслоняло тихую красоту плошек и чашек, камней и раковин, орехов и конфет, грибов и ягод, цветов и трав, хлеба и рыбы) (рис. 4).

«Творчество — это жизнь, в которой выбирать и различать ни к чему и не следует. Естественность, случайность, небрежность, обмолвка — всё в искусстве противостоит “умению”, “технике”, “эрудиции”. Талантливо живут и талантливо пишут именно так: “нечаянно и наугад”... Доверие к случайности основано на интуиции бесконечного богатства доброкачества мироздания — и, тем самым, творчества. Выбрать “не то”, “не самое лучшее” из сплошного великолепия невозможно», — говорит О. Седакова [1, с. 271].

Подобным внимательным отношением к неочевидной красоте окружающего мира в XX веке обладает еще, по крайней мере, одно направление искусства, находящееся на другом полюсе относительно описательной живописи, о которой говорилось ранее. Второе интересное нам направление в искусстве — не сюжетное, и принадлежит, скорее, к авангардным поискам. Художники-представители этого пути буквально осязают разнообразные качества действительности через прямой контакт с материальностью. Основная пластическая тема этой тенденции в искусстве — открытие характера и свойств материала — проявляется в большей степени в работе с объемом, рельефом, коллажем.

Случайность, нечаянность, небрежность характерны для этих форм искусства в значительной степени. Для создания работ художниками в основном

используется материал, уже бывший в употреблении, со «следами жизни». Так осуществляется прямая связь художника и зрителя с предметной реальностью. Это уникальный случай, когда реальность в подлинном виде оказывается в мире искусства, делая границу этих миров почти незаметной.

Интерес к использованию бытовых предметов в создании художественного объекта проявляли в начале прошлого века Владимир Татлин, Пабло Пикассо, Курт Швиттерс. Марсель Дюшан почти в то же время предлагал отказаться от специальных действий по созданию художественного произведения и отнестись к вещи (завершенному предмету реальности, носителю определенного дизайна и функциональности) как к предмету искусства. Эта провокативная акция, возможно, лишенная художественного открытия, содержит столь же провокационный и одновременно глубокий смысл: окружающая действительность заслуживает не менее восхищенного взгляда, чем искусство, а искусство из области искусственных, специальных действий переходит в разряд спонтанных и веселых акций, направляющих внимание зрителя на неслучайное устройство жизни вокруг.

Таким образом, выявлены два пути работы с наблюдаемой реальностью: один — пластический, в котором в процессе поиска формы имеет значение художественный характер найденного материала или объекта, другой — концептуальный, где объект, вынутый из реальности, становится манифестом, с помощью которого художники доносят миру идею, концепцию. Общая черта этих противоположных по своей сути направлений — разрушение границы между жизнью и искусством.

Пластический путь открыл не только новый способ творческого осмысления реальности, но и особую форму творческой деятельности. Складывание осколков, обломков, заготовок вместе — занятие сродни игре, архаичному действию, занимающему руки ремеслом. В такой работе развитие тактильных ощущений нужнее замысла. Способность чувствовать художественные свойства материи подсказывает, как естественнее или, наоборот, острее соединить потерявшие форму и нужность части, как наложить их друг на друга, чтобы они обрели характер, а из «хлама» появился новый порядок. Каждая комбинация как будто приручает стихию, окружающую нас, помогает наладить расстроенные связи и делает их распад менее удручающим. Характерно, что для пластической работы в жанре соединения «бывших» вещей более пригоден материал, потерявший целостность и определенность своего первоначального предназначения.

Новый порядок может приобретать разный характер: веселый, мрачный, строгий, странный. Это зависит от выбранного материала и личности мастера, в руки которого она попадает. В. Татлин сообщает своим контррельефам конструктивное напряжение и архаичную мощь. Материальные



Рис. 5. Санта Клаус. К. Швиттерс.
1922

подборы П. Пикассо, изображающие музыкальные инструменты и натюрморты, по-кубистски угловаты, разъяты. Коллажи П. Пикассо, сложенные из газетных вырезок, обоев и оберточной бумаги, дополненные угольными скрежещущими линиями, напоминают первобытное творчество. Рельефы и коллажи К. Швиттерса (рис. 5) — веселые, экспрессивные, спонтанные: «...любой трамвайный билет, любой почтовый конверт, бумага для заворачивания сыра, упаковка из-под сигар, рваные подошвы и ленты, провод, перья, половые тряпки, все, что было выброшено... — все это включалось в зону его любви и вновь обретало достойное место в жизни, а именно в его искусстве» [3, с. 187].

В середине XX века пластическую традицию творчества с использованием материалов «из жизни» продол-

жили Альберто Бурри (рис. 6), работавший с откровенной, грубой материальностью мешковины, металла, дерева, песка, и Лучио Фонтана, с помощью разрезов открывший пространство холста. Оба принадлежали к движению итальянского искусства арте повера (итал. Arte Povera — «бедное искусство») 1960-х годов, исповедовавшему концептуальное творчество.

В российском искусстве XX века были подхвачены оба пути: концептуаль-



Рис. 6. Белый. А. Бурри.
1952

ный (очевидно, из-за «литературности» нашего менталитета) и пластический (как продолжение национальной эстетики, которой вместе с поверхностной яркостью и нарядностью свойственны аскетизм, естественность, тонкое чувство материала).

В декабре 2005 году в Москве в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу состоялась выставка «Ревизия. Материал», собравшая вместе российских авторов, преиму-



Рис. 7. Ящик. А. Красулин.
1990-е

щественно работающих в техниках коллажа, материального подбора, рельефа, ассамбляжа. В выставке приняли участие Андрей Красулин, Вячеслав Ливанов, Дмитрий и Николай Наседкины, Евгений Гор, Борис Смертин, Борис Михайлов, Виктор Умнов и др.

Мастеров объединили воспитанные в чуткой работе с материалом экономность, естественность творческого жеста и, при этом, объемность сообщения о мире: «Работы, представленные на выставке, несмотря на всю возможную глубину их постижения, обладают важнейшим качеством простоты. Простота высказывания, несомненность которого сродни дыханию; простоты как спо-

собности художников обнаружить принципы, заложенные в самом материале и представлениях о форме, композиции, цвете» [4, с. 8].

Андрей Красулин, кажется, достигает в своем творчестве предельный уровень безыскусности, «недеяния», наделяя, при этом, значимостью каждый, даже самый незначительный, жест повседневности. Знаток творчества А. Красулина Людмила Улицкая говорит о характерном пограничном самоощущении мастера, не разделяющем жизнь и творчество, себя и окружающий мир: «Каждое утро он заново открывает мир, и каждое движение его руки — не только рисунок или скульптура, но и починка стула или возня с растениями — претворяет хаос, живущий в душе, в гармонию. ... Он считает, что в мире и так слишком много лишних вещей (поэтому вещи не делает)» [5, с. 8].

Свою роль в появлении объекта искусства Красулин видит как посредническую: «Каждая вещь достойна стать пред небом и безмолвно раскрыть перед ним свой смысл. Надо только уметь ее правильно поставить» [5, с. 10]. Красулин почти не пользуется изобразительными средствами, и в этом смысле идет дальше «касательного» описания реальности. Он предъявляет ее пластические достоинства буквально, без смысла, манифеста, изображения. «Всю жизнь он ставит перед небом простые вещи: доски, дощечки, картонные ящики, деревяшки, табуретки, камни, стальные полосы, гофрированные картоны, гвозди. ...Его доски не выдают себя за нечто иное — они постулируют себя именно как доски» [5, с. 11] (рис. 7).

Поясним принцип, в соответствии с которым были подобраны иллюстра-

ций для данной статьи. С этой целью обратимся к основным смыслам и мотивам искусства и творческой деятельности, существовавшим в XX веке.

Вплоть до авангарда и модернизма искусство в основном открывало мир через подражание, максимально точный слепок внешних очертаний реальности. XX век, резко ускоривший неспешный ход развития художественной культуры своими революционными, иногда разрушительными открытиями, приблизил художника, а затем и зрителя, к тайне устройства мира. Предметно-пространственная реальность, проходя через художественное препарирование, абстрагирование, утрирование, необходимые для открытия общих закономерностей мироустройства и их выражения с помощью первоэлементов — основных компонентов художественного воздействия (цвета, ритма, фактуры и др.), становится непосредственным поводом для создания произведения. Временами искусство вовсе обходится без сюжета, по крайней мере, в общепринятом представлении узнаваемую реальность заменяет геометрическая формула.

В искусстве XX века одно из наиболее заметных направлений поисков связано с экспериментами с формой и художественными средствами — материалом, цветом, фактурой, пространством, «освобожденными» от сюжетной линии и необходимости передавать подробности реальности. Увлеченность формой, как ни странно, приближает художников к проникновению в природные сущности, о которых говорили античные и восточные мыслители. У некоторых исследователей современного искусства первоосновные художественные средства названы пластическими, а подобное искусство — пластическим [4, с. 7] (вместо формального искусства, или формализма, в более общей и распространенной системе определений). Будем использовать этот термин, так как он более точно отражает суть рассматриваемого явления. Дело в том, что описываемое пластическое искусство, несмотря на смещение акцента на игру с формой, возникает не от идеи, а на почве подсказок реальности. Для художников с выраженным пластическим видением окружающий мир остается источником вдохновения даже в случае с абстрактным искусством, в котором с помощью очищенной геометрии создаются модели связей и отношений, свойственных материям, объектам и явлениям непостижимого космоса, в котором мы существуем. Средства художественного выражения и форма имеют немаловажное значение в этих явлениях — это позволяет отнести их к области пластического искусства. Несмотря на разную степень новизны художественной формы в поле зрения попадают интересующие нас художественные явления — живопись, открывающая поэзию простых предметов и ситуаций, и материальные подборы, продолжающие жизнь «ненужностей», которые очевидно содержат в себе продолжающий природу смысл творческой деятельности. Более

того, подобное творчество обнаруживает естественную закономерность: чем плотнее, тоньше контакт художника с миром, чем больше он открыт к восприятию токов, идущих извне, тем тише и незаметнее становится художественный след, фиксирующий это взаиморастворение. Вибрация вместе с миром часто приводит к созданию невидимого, «бедного», «пустякового» искусства, едва отличающегося от самой реальности.

Искусство «пустяков» появляется в разных направлениях и жанрах художественного творчества. Оно может проявляться в скромных, тихих сюжетах или в работе с бросовым материалом. Важнее — особый взгляд художников на мир вокруг, замечающий важность и красоту неважного, простого, привычного, и умение найти точную форму для передачи увиденного.

Роль художника в создании художественного объекта — посредническая, отличающаяся способностью остро чувствовать мир в себе и себя в мире, чувствовать цвет, свет, материал как вещественное, зримое проявление природного замысла. «Вот есть материал. А я нечто иное, и во мне, независимо от меня, живет некая геометрическая идея. Но я не уверен, что идея только во мне, — она, может, в этом куске дерева уже существует. И я ее не то чтобы извлекаю, но как-то взаимодействую, очень просто. Вот человек с топором подходит к бревну, которое представляет собой цилиндр, идеально прекрасную форму. И если он начинает вырубать в нем глаза и нос, он безнадежно портит совершенное создание природы. Такое сучкотворство. А вот сколы, которые я использую, большие щепки — это форма, которую дерево с удовольствием принимает, без всякого насилия. Иногда надо подождать изрядное время. Понять, чего этот кусок хочет, требует он вообще оставить его в покое, либо прикоснуться совершенно определенным образом», — говорит А. Красулин [4, с. 90].

Искусство «пустяков» отличается экономностью творческого жеста, а в предельных проявлениях — его отсутствием, предъявлением найденных фрагментов реальности (не в качестве манифеста, а в качестве примера безыскусственной красоты). Но и там, где автор «прикладывает руку» к созданию художественного слепка, эта рука едва заметна, не нарушает естественную жизнь объекта в реальности.

Основные принципы художественной работы в жанре «пустяков» — не создание, а проявление, не утверждение, а обозначение, не специальное намерение, а подсказанное ситуацией естественное действие. Подобный подход к творчеству можно обнаружить в дзен-культуре. В статье «Дзен и его наследие» Г. С. Померанц пишет: «Если намерение слишком очевидно в произведении искусства, искусства тогда больше нет; так называемое искусство становится машиной или рекламой. Красота исчезает, уродливые человеческие руки делаются слишком заметны. Таковость в искусстве состоит в его бе-

зыскусственности, то есть бесцельности. ...Природа — великолепный образец искусства, ибо нет никакой видимой причины в волнах, катящихся с неведомых времен в Тихом океане, и в горе Фудзи, покрытой вечным снегом, стоящей абсолютно чистой в высоком небе» [6, с. 71].

Художники, выбравшие этот тихий путь, качественно живут в мире вещей, любуются ими, открывают космос, который существует рядом с нами и который без такой творческой «медитации» может остаться незамеченным. Они напоминают, что качество, красота жизни содержатся в каждом моменте, внимательное и глубокое переживание каждого момента дает нам возможность впустить эти качество и красоту в равнодушный поток существования, а вслед за ними приобрести свободу от искусов, суеты, соответствия, гонки за мнимым успехом и успешностью. Такой взгляд позволяет строить произведение «в соответствии с принципом дзен: от простой и очевидной образной формы, ставящей в затруднение своей простотой, — к постижению сущности вещей» [7, с. 188].

Такой аккуратный, бережный, созерцательный подход кажется сегодня почти обреченным. Отношения художника с миром уже давно поменялись. Через концепцию художник предъявляет миру себя, а не открывает заложенные в нем смыслы, виртуальный мир, ставший новым полем художественных поисков, делает всякую мысль многозначной, неуловимой, но громкой. Искусство, о котором идет речь в этой статье, хотя и находится на другом полюсе художественных ценностей, но также малопонятно неподготовленному зрителю. Для его восприятия требуются развитое чувство материала, формы, пространства — основных элементов визуальности как таковой, а еще привычка не только смотреть, но и видеть окружающий мир, то есть замечать цветовые контрасты и нюансы, встречу света и тени, качество поверхностей разных материалов, геометрию и органику форм. Таким способностям трудно научить, хотя они, вероятно, есть в человеческой природе и могут пробуждаться, сталкиваясь с живым, рукотворным творчеством.

Существование «искусства пустяков» дает естественный противовес происходящему вокруг, временному, демонстративному, разрушающему. Оно сохраняет нашу естественную связь с природой, с собой, с вечностью. Оно стирает грань между искусством как специальной сделанностью и спонтанной красотой окружающего мира, расширяя палитру получения эстетического переживания от его различных проявлений — неочевидного, неприметного, тихого, вдруг чудесным образом сложенного и освещенного, дарящего ощущение хрупкой гармонии, разлитой в мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сedaкoвa O. A. Музыкa: стихи и проза. М.: Русский мир. 2006. 480 с.
2. Зрелoe вooбpaжeниe Mixaилa Pогинскoгo: из бeсeд c живыми авангардистами // Русский журнал: интервьюер А. А. Ковалев. URL: http://old.russ.ru/culture/vystavka/20011116_ko.html (дата обращения: 13.03.2020).
3. Pиктep X. Дaдa — Искусствo и антиискусствo. Вклад дадаистов в искусствo XX вeкa / пер. с нем. Т. Набатниковой. М.: Гилея, 2014. 358 с.
4. Рeвизия мaтepиaлa: кaтaлoг к выставкe. М.: Гос. Третьяковская галерея. 2005. 138 с.
5. Андрей Красулин — Мaтepиaл. Пpoцeсс. Интуиция: кaтaлoг выставки. М.: Надя Брыкина. 160 с.
6. Пoмepaнц Г. С. Некoтopые тeчeния вoстoчнoгo рeлигиoзнoгo нигилизмa: диссертация. Харьков: «Пpавa чeлoвeкa», 2015. 312 с.
7. Мeньшиков Л. A. Искусствo кaк антиискусствo. СПб.: Изд-вo Aкaдeмии Pусскoгo балeтa имeни A. Я. Вaгaнoвoй, 2019. 500 с.

REFERENCES

1. Sedakova O. A. Muzy`ka: stixi i proza. M.: Russkij mir`. 2006. 480 s.
2. Zreloe voobrazhenie Mixaila Roginskogo: iz besed s zhivy`mi avangardistami // Russkij zhurnal: interv`yuer A. A. Kovalev. URL: http://old.russ.ru/culture/vystavka/20011116_ko.html (data obrashheniya: 13.03.2020).
3. Rixter X. Dada — Iskusstvo i antiiskusstvo. Vklad dadaistov v iskusstvo XX veka / per. s nem. T. Nabatnikovoj. M.: Gileya, 2014. 358 s.
4. Reviziya materiala: katalog k vy`stavke. M.: Gos. Tret`yakovskaya galereya. 2005. 138 s.
5. Andrej Krasulin — Material. Process. Intuiciya: katalog vy`stavki. M.: Nadya Bry`kina. 160 s.
6. Pomerancz G. S. Nekotory`e techeniya vostochnogo religioznogo nigilizma: dissertaciya. Har`kov: «Prava cheloveka», 2015. 312 s.
7. Men`shikov L. A. Iskusstvo kak antiiskusstvo. SPb.: Izd-vo Akademii Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj, 2019. 500 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Халдеева О. К. — аспирант; o-khaldeeva@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khaldeeva O. K. — Postgraduate Student; o-khaldeeva@mail.ru