

**Джанян Лусинэ Николаевна**

старший преподаватель кафедры дизайна  
декорационного искусства  
Краснодарского государственного  
университета культуры и искусств  
тел: (918) 482-89-18

**«ВТОРАЯ ЖИЗНЬ»  
ОСКАРА РАБИНА: ФОРМЫ  
РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОВЕТСКОГО  
«ПОСЮСТОРОННЕГО ПАРАДИЗА»  
(КОНТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)**

**Аннотация:**

*В статье рассматривается творчество одного из видных представителей неофициального искусства, лидера московских нонконформистов. Анализируются стилистические особенности его изобразительного языка, средства выразительности, выявляется устойчивый пласт мотивов, образов-символов советского ландшафта и быта, их семантический уровень.*

**Ключевые слова:**

*неофициальное искусство, нонконформисты, экспрессионизм, русский поп-арт, репрезентация, рефлексия, образы-метафоры, знаки.*

**Dzhanyan Lusine Nikolaevna**

Senior Lecturer of the Decorative  
Art Design Department,  
Krasnodar State University of  
Culture and Arts  
tel.: (918) 482-89-18

**THE SECOND LIFE OF  
OSCAR RABIN:  
REPRESENTATION FORMS OF  
THE SOVIET "WORLDLY PARADISE"  
(CONTEXTUAL ANALYSIS)**

**The summary:**

*The article discusses the work of a prominent informal art representative, the leader of Moscow nonconformists, Oscar Rabin. The author analyzes stylistic features of his visual language, and reveals the steady layer of motifs, images and symbols of the Soviet landscape and way of life, their semantic level.*

**Keywords:**

*informal art, nonconformists, expressionism, Russian pop-art, representation, reflection, images, metaphors, symbols.*

Творчество Оскара Рабина стало уже «классикой» неофициального искусства, оказав прямое или опосредованное влияние на многих художников, причем следы этого влияния заметны не только в искусстве 60-х, но и 70-х гг. Соц-артисты считали Рабина своим предтечей, это мнение разделяет и В. Немухин, называя художника «прямым предшественником соц-арта» [1, с. 56]. Рабин был признанным лидером не только «лианозовской группы» («лианозовцы»), ставшей одним из самых значительных очагов русского неофициального искусства периода «оттепели», но и московских нонконформистов («знамя московского нонконформизма»). Его квартира-мастерская в маргинальном лианозовском бараке стала одним из первых открытых художественных салонов андеграундной культуры, и эта традиция не прервалась и после переезда Рабина на Преображенку в панельный многоэтажный дом. «Без преувеличения можно сказать, что в квартире Рабина в 60-е побывала почти вся подпольная Москва» [2, с. 24]. «Подпольным министром культуры» прозвал его культуртрегер андеграунда Александр Глезер. На Западе Рабина называют «Солженицыным в живописи» и «советским Уорхолом», хотя он не был диссидентом, идеологом или теоретиком и вообще не считал себя политическим художником. Сравнение же его с американским «классиком» поп-арта весьма поверхностно и зиждется только на внешних совпадениях, провоцируемых в немалой степени и самим художником (его отсылки к поп-арту в названии своих картин). Если американский поп-арт представляет собой рефлексию на окружающую среду, репрезентируемую во всем ее разнообразии средствами массовой коммуникации, то Рабин рефлектирует по поводу «посюстороннего парадиза» страны, вступившей в период развитого социализма и манифестирующей о наступлении эры коммунизма («Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!»). Однако «никто не заблуждался насчет построения коммунизма в двадцать

лет. Любой мог выглянуть в окно и убедиться в том, что пока все на месте: разбитая мостовая, очередь за картошкой, алкаши у пивной» [3, с. 15]. При всех модификациях американского поп-арта сохраняется его важнейшая черта – отсутствие неприятия современного мира, о «русском поп-арте», в лице «советского Уорхола», этого нельзя сказать.

Теоретическая рефлексия по поводу творческой практики художника, стилистической принадлежности к одному из модернистических направлений XX в. или неомодернизму («незавершенный модернистский проект», возобновившийся в России в конце 1950-х – начале 1960-х гг.) выявляет разнообразный спектр дефиниций: критический реализм, социальный реализм, экспрессионизм, неоэкспрессионизм [4]. Критики находят в его работах формальные, сюжетно-смысловые ходы с практикой и эстетикой модернизма начала XX в. («Бубновый валет»), немецким экспрессионизмом («Мост»). Если продолжить дальше поиск аналогий, параллелей, то эксплицитно выраженные в рабиновских работах интенция «загадочного», абсурдность сочетания предметов, игра с пространственными планами присущи также сюрреалистам, а настроения тоски, пессимизма – мизерабелистам.

Оскара Рабина, как в свое время и М. Добужинского, притягивала «изнанка» города, его глухие «уголки» [5]. И если художники-романтики проявляли повышенный интерес ко всему странному, редкому, необычному («мирискусники» придумали термин «скурильщина»), то Рабин, наоборот, посредством деформации предметной ткани, ритмических сдвигов, пропорциональных искажений, гипертрофии деталей сообщает обыденному, незаурядному мотиву «скурильные» черты. Так в картине «Вертолет» (1969) художник, играя с масштабами и пространством, намеренно искажая форму – до предела размягчая жесткую металлическую ткань, делая ее пластичной и податливой как воск, создает зооморфический образ, напоминающий гигантского насекомого. Рабин обращается к приемам классического искусства XVI–XVII вв. – анаколупу (нарушение ритмического строя, масштаба деталей), анаморфозе (намеренное искажение формы, ради выразительности, гротеска, экспрессии). Анаморфозы, возродившись в авангардных течениях дадаизма, сюрреализма и поп-арта, получили новое французское название «trompe-l'oeil» («обман зрения»). Интермедальность присуща рабиновским композициям, но она проявляется не в цитировании форм, приемов, а в игре ассоциаций, смыслов, аллюзий. Многие мотивы – дворы, тесные закоулки, крыши, глухие заборы, вывески, мрачные голые стены – ассоциируются с образами-метафорами в графике М. Добужинского (городские серии), как и возникающее на эмоциональном уровне ощущение враждебности действительности. Помойки, с роющимися на них тощими котами, груды мусора рожают ассоциации и с жутковатыми рисунками австрийского художника (близкого экспрессионизму) Альфреда Кубина, изображавшего захламленные провинциальные задворки (цикл «Грубая ночь», 1924).

Рабин находит собственные образы-метафоры, созвучные его настроению, мироощущению: тесные пустынные закоулки и дворы, искривленные бараки, тесно прижавшиеся друг к другу хибары, покосившиеся телеграфные столбы, дымящиеся заводские или печные трубы, дорожные знаки, мусорные контейнеры, водочные и винные бутылки, консервные банки, газеты etc. «Из образов этого низкого, иногда отталкивающего существования и быта он строит свою философию и особую метафизику» [6, с. 24]. Но эти образы – художественная рефлексия на советский ландшафт, отрывка на мифотворческий «город-сад», «посюсторонний парадиз». И как очень точно подметил А. Раппапорт, нетактильность, отчужденность от осязания образов художественного воображения в советской архитектуре проявилась в неблагоустроенности сооружений, запущенности территории, какой-то особой пыльности, грязи [7, с. 94]. У Рабина вызывает отторжение, неприятие не только коммунальная барачная данность, но и ее стандартизованный блочный эрзац. Смена декораций – переезд художника из лианозовского барака в многоэтаж-

ный дом – не повлияла на его индивидуальный стиль и не изменила его отношения к действительности. «Реакция на действительность, свойственная сюжетам Рабина и его единомышленников, несет на себе печать коммунального видения мира – того самого катарсического зрения, которое обречено на сожительство и с предметом любви, и с предметом ненависти» [8, с. 38]. Ирония, переходящая в сарказм и граничащая с холодным цинизмом, скрывается под экспрессионистическим флёром. Так из барачного темного искривленного окна, со стоящей на подоконнике огромной бутылкой водки, открывается вид на грязно-белую стену обыкновенного блочного дома, на которой зияют черными дырами ровно очерченные прямоугольники окон («Белый дом», 1965). Фронтальность и уплощенность композиции подчеркивают однообразную безликую плоскость стены. Геометризм линий, торжество симметрии, монотонности, усиливается вертикальным ритмом (метр) окон, создают ощущение унылого кошмара. Стандарт, царящий в действительности, художник утрирует, добиваясь впечатления абсурда. Именно в период хрущевской «оттепели», по замечанию Андрея Иконникова, «доведенная до абсурда стандартизация преследовала не столько рациональные цели, сколько служила реализации собственной хрущевской утопии «коммунизма к 1980 году». Эта модель вела к строгому равенству и антииндивидуализму», как при «военном коммунизме» в ранние 20-е» [9, с. 104]. В другой работе Рабина («Новые дома с синим небом», 1967) нервная экспрессия линий, усиленная резкими контрастами освещенных и затененных плоскостей, достигает предельного напряжения. Невероятные ракурсы, аритмия, сдвиги и наплывы форм создают неумолимый поток движения, хаотического нагромождения объектов. Три искривленных многоэтажных дома, смыкаясь в глубине, образуют гигантский кристалл с подвижными структурами. Это безлюдный мертвый город, фантом. Видимость глубины, пространства оборачивается «trompe-l'oeil», горизонта нет, земля и небо – все едино. Городские мотивы являются скорее своеобразной фронтальной или изометрической проекцией реальных предметов, чем их изображением, или «презентацией» идеи предмета, а не его самого во всей конкретности. Другая рабиновская картина «Социалистический город» (1959) – сюрреалистическая «ведута» в брутальном исполнении – вызывает аллюзии с шабашем танцующих построек, заводских труб в вальпургиеву ночь при свете огромной луны. На «русских торгах» в Нью-Йорке эта картина стала фаворитом: холст был продан за 337 тыс. долларов при эстимейте 120–160 тыс. долларов. По словам обозревателя, «за счет того, что в работе притушена привычная угрюмость, картина стала очень интерьерной, не потеряв узнаваемости» [10].

Пейзажи и интерьеры Рабина, как правило, безлюдны, в них торжествуют бытовые вещи, самодостаточные, притягательно-отталкивающие, даже зловещие, выступающие «в метафизической ипостаси – как вещи символы, свидетельствующие о трагической загадочности бытия» [11, с. 75]. Люди иногда изображаются знаком как в наскальной графике – петроглифах («Москва в год Ренуара», 1965). Рабин останется верен излюбленным мотивам (только перекодировав их), «тенебристскому» колориту и «клуазоннистскому стилю» до конца своей жизни (будучи уже в эмиграции). Колорит рабиновских картин довольно напряженный, мрачный, рождающий ощущение холода, неустроенности, отчаяния, безысходности и враждебности окружающего мира. Монохромия городских пейзажей оживляется пятнами грязно-белого снега, луж, стен, мутно-желтым светом окон, фонарей. *«Рабин: бараки, сараи, казармы. Два цвета времени: серый и желто-фонарный. Воздух железным занавесом бьет по глазам, по мозгам. Спутница жизни – селедка. Зараза – примус. Рабин: распивочно и на вынос»*, – очень точно определяет квинтэссенцию рабиновского творчества Ян Сатуновский в одном из своих стихотворений [11, с. 54–55]. Сумеречный (у романтиков – синоним тайны) свет погружает зрителя в атмосферу «зага-

дочного», заставляя пристально всматриваться в каждый изображенный предмет, ища ключ к ее разгадке, декодировке. Графичность языка усиливается контрастным сопоставлением светлого и темного, и в большей степени черными контурами (клуазонне), уплощающими и без того деформированную ткань предметов, тем самым отчуждая их друг от друга, разрывая внутренние контекстуальные связи и отношения. Это порождает ощущение фрагментарности, абсурдности пространства, разорванности и разъединенности предметных смыслов, незыблемых структур, ассоциативных связей, гармонии целого и части – и, как следствие, хаос, алогизм, деструкцию. Изолируя предметы, художник свободно оперирует ими, комбинирует во всевозможных сочетаниях, помещает в разные контексты, где они обрастают дополнительными коннотациями, «подтекстами». Рабин часто совмещал живопись с коллажем и ассамбляжем, наклеивая обрывки газет, этикеток и фотопортретов. «Такое расслоение изобразительного языка, присутствие в работах различных точек зрения, различных, порой противоположных способов репрезентации реальности – важнейшие характеристики творческого метода Рабин» [12, с. 24]. Некоторые предметы – приметы времени, зависающие в метафизическом пространстве, становятся устойчивыми символами-метафорами. Среди них и «спутница жизни» – селедка, своеобразный авторский знак, «бренд» художника («Двухэтажная картина», 2003; «Эмигрантское шампанское с портретами», 2004; «Ранняя весна с иконой и селедкой», 2006). Селедка служила частым объектом изображения в «лианозовский» период его творчества и скрашивала скудный рацион молодой семьи (картошка с квашеной капустой и килькой). Вкупе с водкой она стала своеобразным фетишем не только для художника, но и для миллионов советских россиян. «Меня упрекают за натюрморты, за водочные бутылки и лежащую на газете селедку. Но разве вы никогда не пили водку и не закусывали селедкой?» – вопрошает Рабин в книге воспоминаний «Три жизни» [13, с. 36]. В разные периоды советской эпохи, как суровые, аскетичные, так и «изобильные» 70-е, спасительная селедка (и ее заместитель из семейства сельдевых килька) входила и в праздничный, и будничные рацион советских людей. В рассказе Е. Замятина «Икс» (1919) хорошо описано это селедочное спасение: «Никто не слышал, как вскрикнул дьякон, замахнувшись косьером: все от восемнадцати до пятидесяти были заняты мирным революционным делом – готовили к ужину котлеты из селедок, рагу из селедок, сладкое из селедок» [14]. «Вереницы» распластанных селедок – больших и маленьких, пожухлых, тощих, вкупе с пайкой ржаного хлеба, картошкой, скрюченными огурцами – весь этот набор предметов, вся эта пища бедняков в своей убогой роскоши представлена в натюрмортах К. Петрова-Водкина («Селедка», 1918), Х. Сутина («Натюрморт с селедкой», 1916; «Рыбы и помидоры», 1926–1927).

В натюрмортах Рабина предметы, сохраняя некоторую иллюзию объемности, теряют несущую плоскость, зависая в условно трактованном пространстве, нередко на фоне сумеречного барачного или городского пейзажа, «тенебристского» интерьера («Натюрморт с рыбой и «Старкой», 1965; «Керосиновая лампа и платок», 1974). Художник размывает границы между высоким – низким, сакральным – профанным, репрезентируя, как и в поп-арте, «демократическое равенство» предметов изображения («Скрипка на кладбище», 1969; «Натюрморт с бутылками и газетой», 1973; «Икона и кошка», 1974 и др.). В ответ на эскапады критиков по поводу выбора художником предметов изображения («омерзительные клинические отбросы») он мог бы повторить вслед за Ф. Леже: «Не следует каталогизировать прекрасное и устанавливать его иерархию – это самая нелепая ошибка, которая может быть. Прекрасное – всюду и, возможно, в суповых кастрюлях на фоне белой стены вашей кухни его более, чем в вашем салоне XVIII столетия или в официальных музеях» [15, с. 113–114].

Бесконечно тиражируемые иконические образы – селедка, водочные бутылки – несут символический подтекст, как экзистенциальные компоненты коммуникационной системы эпохи 1960-х. Той эпохи, «когда несерьезное стало важнее серьезного, когда досуг преобразовывал труд, когда дружба заменила административную иерархию, трансформировала всю систему социально-культурных жанров. <...> В этой новой системе жанров первое место принадлежало самому несерьезному, самому фамильярному из всех – жанру дружеской попойки. <...> Пьянка как источник социального творчества стала кульминацией карнавала 60-х» [16, с. 71]. Кульминацией карнавального розыгрыша стала и работа Рабина «Русский поп-арт № 3» (1964), с «распятой» на белом кресте селедкой и бутылкой водки. «Своеобразная логика обратности», «наоборот», «наизнаку», логика непрерывных перемещений верха и низа ... разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний» [17, с. 16] – вся эта атрибутика народной смеховой культуры стала родным языком соц-арта, позволявшим ему легко просачиваться во все слои табуированного и строго иерархизированного пространства советской идеологии. Используя атрибуты карнавальной культуры, сближая несовместимые понятия («перевернутый мир»), Рабин проникает не только в табуированное пространство советской идеологии, но и в сакральные зоны христианской культуры («Христос в Лианозово», 1966; «Икона и кошка», 1974 и др.). Он представляет обыденные предметы как своеобразные символы или «иконы» советской массовой культуры.

Водочная бутылка в его работах может замещаться знаком – водочной этикеткой, изображенной не механически точно и почти неразличимой от живописной поверхности, а экспрессивно, чем достигается пикторизация графического изображения. Так, на известном полотне («Столичная», 1964), изображающем водочную этикетку, за помпезно-мрачным сталинским фасадом гостиницы «Москва» громоздятся, тесно прижавшись друг к другу в кривых переулках, низкие хибары с покосившимися крышами и церквушки, увиденные с высоты гостиничного монолита, который становится декорацией, маской, напряженной на действительность. В другой работе («Русский поп-арт», 1963) рваная водочная этикетка грязно-белого, пожухлого цвета корреспондирует с угрюмым пейзажным фоном, составленным из кривых бараков с желтыми окнами, низких штакетных оград, телеграфных столбов и коптящих заводских труб. По словам Т. Манашерова, организатора ретроспективной выставки Оскара Рабина «Три жизни» (2008): «Это наш яркий ответ американскому поп-арту. <...> «Особая водка» – это то, что нас окружало в то время и то, что было реально народным продуктом» [18]. Знаковая репрезентация предмета массового потребления советской эпохи с ее постоянным дефицитом товаров только на формальном уровне коррелируется с поп-артом. В работах Джонса, Лихтенштейна все, что они создают, «выглядит не как изображение чего-то, а как сама вещь», чему способствует механический и отточенный стиль. В картинах Рабина предметы не превращаются в своеобразные эстетические объекты, утратившие свою знаковую сущность (то есть референциальную, коммуникативную, прагматическую), в них всегда присутствует эмоциональный подтекст, намек на личное отношение или оценку изображаемого. В других его работах на фоне мрачной окраинной «ойкумены» репрезентируются дорожные и денежные знаки («Дорожный знак», 1961; «Рубль», 1966; «10 рублей», 1970). Характер изображения поверхности денежной банкноты, как и водочной этикетки («Русский поп-арт»), вызывает ассоциации с известными «фрагментами» Олденбурга, с их рельефно-морщинистой поверхностью, забрызганной красками, с подтеками, рваными краями. Предметы у Рабина также непредсказуемы, эстетически резко выражены и интенсивны – за счет укрупненных размеров, эффектов освещения, контрастного сопоставления светлого предмета и темного фона. Не скрывая своего негативного отношения к окружающей

действительности, Рабин в то же время провоцирует ассоциации и эмоции, побуждая зрителя обратиться к собственному опыту и собственному восприятию.

В 1972 г. Рабин написал одно из самых знаменитых своих произведений – «Паспорт», в котором сохраняется тот же принцип репрезентации предмета, как и характерный макабрический инвайронмент, корреспондирующий с черным сарказмом художника. С машиноподобной точностью Рабин воспроизводит советский документ со скандальной по тем временам записью «Латыш (еврей)» в графе «Национальность», добавляя графу «Место смерти» и с сардонической улыбкой заполняя ее: «под забором?.. в Израиле?» Именно «аппетит к социальной трансгрессии и политическая бескомпромиссность сделали Рабина признанным лидером неофициального арт-мира» [19, с. 39].

Вероятно, не без влияния американского поп-арта, Рабин обратился к одному из мотивов, ставшему своего рода культурной эмблемой русского постмодернизма, – образу мусора. В 1950-е гг. Раушенберг создает объекты-коллажи, или «комбинированные картины», некоторые из них воспринимаются как собранные из отбросов, отходов, предметов из свалки ненужных вещей («джанк-культура»). По мнению английского критика Лоренса Эллоуэя, в его «Одалиске» (1955–1956), этом «гибриде ветхостей», побеждает идея распада, энтропии, увековечивается культура отбросов цивилизации [20, с. 120–121]. Творчество художника отражает мрачную сторону «американского образа жизни», достигая трагических обертонов. В работах доминируют черные, грязновато-серые цвета, причем просматривается явное отвращение ко всякого рода красивости. «Если что и «прославляется», то это отходы цивилизации, старые и брошенные вещи, в хаотическом беспорядке теснящиеся в его произведениях» [20, с. 123]. В 1959–1960 гг. к теме мусора обратился в серии графических работ, объединенных общей темой (Стрит), другой американский художник поп-артист К. Олденбург. Своеобразным апофеозом этого цикла стали «головы улиц» («Голова улицы II («Груша»); «Голова улицы III»), представляющие мусорные мешки, наподобие тех, что выставляются на улицах западных городов.

Тема мусора получит своеобразное воплощение в работах Ильи Кабакова, и, видимо, также не без влияния американского поп-арта и Оскара Рабина. Значение образа мусора для постмодернизма, по мнению М. Липовецкого, «связано с тем, что в этом образе диалектика присутствия/отсутствия явлена наиболее броско: мусор – демонстративное *отсутствие* объекта. Превратившиеся в мусор вещи – это не стул, не стол, не дом, не человек, а то, во что все эти феномены превратились под воздействием условий существования – то есть собственного *присутствия*. Мусор становится современной, предельно сниженной манифестацией трансцендентальной темы *жизни после смерти*, присутствия в отсутствии» [21, с. 57].

Мотив мусора многозначен, хотя И. Кабаков в диалоге с искусствоведом Б. Гройсом артикулирует три его коннотации. Первый семантический уровень мотива – точный образ советской действительности, представляющей собой «одну большую мусорную кучу». Второй – «архив воспоминаний, потому что каждый выброшенный предмет всегда связан с каким-то определенным эпизодом жизни». Третий – транспонирование образа на всю культуру, характеризующуюся, по мнению художника, «недоделанностью, незавершенностью форм, непродуманностью, неприбранностью». Однако авторские «экзегезы» в ходе дальнейших рассуждений выявляют и другие контрапунктические значения этого мотива. Среди них самым парадоксальным оказывается одно: мусор как форма культурной самоидентификации, интерферируемая на все неофициальное искусство [22, с. 105].

В интерпретации В. Немухина, «человек у Рабина, и в первую очередь он сам, становится тенью вещей, порождением гигантских мусорных свалок. Но при этом он всегда остается индивидуумом, личностью, запутавшейся в силках обстоятельств, – и есть он, и

*нет его, и винить некого, чья душа вопиет из бездны социума»* [23, с. 55]. В картине «Помойка № 8» (1958) возле мусорного ящика-контейнера запечатлены следы «дружеской попойки»: водочная бутылка и обглоданный осевой скелет селедки с головой и хвостовым плавником. Эти артефакты «социального творчества» стали частыми почти что «травестийными» персонажами рабиновских полотен. В другой его работе с лирическим названием «Вечер» образ мусора монументализируется и приобретает зловещие, агрессивные черты. Художник использует послойное построение пространства, сдвиги и уподобление форм, масштабность. На переднем плане – почти вплотную придвинутая к правому краю картины монументальная бутылка из-под «Красного» вина со срезанным рамой горлышком. *Scena con angolo* («сцена с углом») оборачивается мнимой видимостью ракурсов, взгляд упирается во фронтальную глухую стену контейнера, на котором ясно читаются грязно-красные иконические знаки пожарного щита – огнетушитель и перекрещенные под прямым углом два древка лопаты и кирки, вызывающие аллюзии на советские «иконы»-символы – серп и молот. За контейнером уступами вздымается мрачное грязно-серое здание с продолговатыми прямоугольными окнами в «мелкую клетку», отгороженное от мусора колючей проволокой с тускло мерцающими лампами-фонарями. Зрительное движение в глубину акцентируется диагональным ритмом двух копящих заводских труб, форма которых уподобляется форме бутылки. Картина вызывает различные ассоциации, аллюзии, в ней имплицитно выражен социальный подтекст. Обыденные предметы превращаются в емкие символы и знаки. Рабин, по собственному его признанию, наделял объекты-символы двойным смыслом, придавая им другую функцию, кроме общеизвестной. Необходимо иметь в виду, что специфика советской жизни способствовала появлению грандиозной эзоповой системы. «Система эта настолько тотальна, что мысль, выраженная внеэзоповыми средствами, представлялась либо плоской, либо – даже невозможной» [24, с. 166].

Именно Рабин первый среди «неофициальных художников» в «оттепельные» годы с поразительной убедительностью и беспощадностью воплотил в искусстве «иное видение реальности, в противовес повсеместно насаждавшемуся героическому символизму будней» [25, с. 75]. Форма, стилистические принципы и даже отношение к окружающему его миру остались для художника неизменными, несмотря на смену политической ситуации, страны и образа жизни.

#### **Ссылки:**

1. Уральский М. Немухинские монологи (Портрет художника в интерьере). М., 1999.
2. Бобринская Е. При личном участии // Кроник А.С. Свой круг. М., 2011.
3. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М., 1998.
4. Деготь Е. История русского искусства. Кн. 3: Русское искусство XX века. М., 2002. С. 162 ; Уральский М. Указ. соч. С. 3–4 ; Бобринская Е. Указ. соч. С. 24.
5. Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр / авт.-сост. А.П. Гусарова. М., 1982.
6. Бобринская Е. Указ. соч.
7. Раппапорт А. Мифологический субстрат советского художественного воображения // Искусство кино. 1990. № 6.
8. Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм: Русское искусство второй половины XX века. М., 1993.

#### **References (transliterated):**

1. Ural'skiy M. Nemukhinskiye monologi (Portret khudozhnika v inter'ere). M., 1999.
2. Bobrinskaya E. Pri lichnom uchastii // Kronik A.S. Svoy krug. M., 2011.
3. Vayl' P., Genis A. 60-e. Mir sovetskogo cheloveka. M., 1998.
4. Degot' E. Istoriya russkogo iskusstva. Book 3: Russkoe iskusstvo XX veka. M., 2002. P. 162 ; Ural'skiy M. Op. cit. P. 3–4 ; Bobrinskaya E. Op. cit. P. 24.
5. Mstislav Dobuzhinskiy. Zhivopis'. Grafika. Teatr / avt.-sost. A.P. Gusarova. M., 1982.
6. Bobrinskaya E. Op. cit.
7. Rappaport A. Mifologicheskiy substrat sovetskogo khudozhestvennogo voo brazheniya // Iskusstvo kino. 1990. No. 6.
8. Tupitsyn V. Kommunal'niy (post)modernizm: Russkoe iskusstvo vtoroy poloviny XX veka. M., 1993.

9. Иконников А. Архитектура и утопия // Искусство кино. 1994. № 10.
  10. Богданов В. Русские торги в Нью-Йорке. Краткие итоги // КомпьютерПресс. 2008. № 5. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.compress.ru/article.aspx?id=19076&iid=883> (дата обращения: 10.02. 2012).
  11. Уральский М. Указ. соч.
  12. Бобринская Е. Указ. соч.
  13. Цит. по: Синельникова Н. Нонконформисты. М., 2009.
  14. Замятин Е. Икс [Электронный ресурс]. URL: [http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/23276/Zamyatin\\_-\\_lks.html](http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/23276/Zamyatin_-_lks.html) (дата обращения: 12.02.2012)
  15. Цит. по: Афасижев М. Н. Альтернативы модернизма. М., 1998.
  16. Вайль П., Генис А. Указ. соч.
  17. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
  18. Манашеров Т. «Три жизни» Советского Уорхола [Электронный ресурс]. URL: [http://www.unident.net/ru/content/index/419\\_O.html](http://www.unident.net/ru/content/index/419_O.html) (дата обращения: 12.02. 2012).
  19. Тупицын В. Указ. соч.
  20. Цит. по: Афасижев М.Н. Указ. соч.
  21. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008.
  22. Кабаков И., Гройс Б. Диалоги (1990–1994). М., 1999.
  23. Уральский М. Указ. соч.
  24. Вайль П., Генис А. Указ. соч.
  25. Уральский М. Указ. соч.
9. Ikonnikov A. Arkhitektura i utopiya // Iskusstvo kino. 1994. No. 10.
  10. Bogdanov V. Russkie torgi v N'yu-Yorke. Kratkie itogi // Komp'yuterPress. 2008. № 5. [Electronic resource]. URL: <http://www.compress.ru/article.aspx?id=19076&iid=883> (date of access: 10.02. 2012).
  11. Ural'skiy M. Op. cit.
  12. Bobrinskaya E. Op. cit.
  13. Cit. by: Sinel'nikova N. Nonkonformisty. M., 2009.
  14. Zamyatin E. Iks [Electronic resource]. URL: [http://www.e-read-ing.org.ua/bookreader.php/23276/Zamyatin\\_-\\_lks.html](http://www.e-read-ing.org.ua/bookreader.php/23276/Zamyatin_-_lks.html) (date of access: 12.02.2012)
  15. Cit. by: Afasizhev M. N. Al'ternativy modernizma. M., 1998.
  16. Vayl' P., Genis A. Op. cit.
  17. Bakhtin M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa. M., 1990.
  18. Manasherov T. "Tri zhizni" Sovetskogo Uorkhola [Electronic resource]. URL: [http://www.unident.net/ru/content/index/419\\_O.html](http://www.unident.net/ru/content/index/419_O.html) (date of access: 12.02. 2012).
  19. Tupitsyn V. Op. cit.
  20. Cit. by: Afasizhev M.N. Op. cit.
  21. Lipovetskiy M. Paralogii: Transformatsii (post)modernist-skogo diskursa v russkoy kul'ture 1920–2000-kh godov. M., 2008.
  22. Kabakov I., Groys B. Dialogi (1990–1994). M., 1999.
  23. Ural'skiy M. Op. cit.
  24. Vayl' P., Genis A. Op. cit.
  25. Ural'skiy M. Op. cit.