Ирина Ризнычок

Любительство как принцип

«Драное» и «наивное» в художественных практиках уктусской школы[1]

Irina Riznychok

Amateurism as a Principle: «Tattered» and «Naïve» in the Artistic Practices of the Uktuss School

Ирина Ризнычок
Университет Конструктер, Бремен, Германия; постдокторант
iriznychok@constructor.university.

Ключевые слова: Уктусская школа, любительство, дилетантизм, неоавангард, оттепель, самиздат, советская неофициальная культура

УДК: 7.077+7.038.6+930.85
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_175

Выросшая на базе любительской изостудии в Свердловске, Уктусская школа (1964–1974) является примером сочетания неоавангардной художественной практики с осознанным дилетантизмом ее участников. Статья рассматривает ранний период Уктусской школы, анализируя постепенную трансформацию любительства как данности ее участников — непрофессиональных художников и поэтов — до осознанной позиции и стратегии. Любительство не только позволяло экспериментировать в условиях дефицита знаний о современном искусстве и историческом авангарде, но и становилось стратегией выживания альтернативного круга художников и поэтов в культурном климате угасающей оттепели.

Irina Riznychok
Constructor University Bremen, Germany; postdoctoral fellow
iriznychok@constructor.university.

Keywords: Uktuss School, amateurism, dilettantism, neo-avant-garde, Thaw, samizdat, Soviet unofficial culture

UDC: 7.077+7.038.6+930.85
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_175

Emerging from an amateur artists' studio, the Uktuss School (1964–1974) is an interesting example of the combination of neo-avant-garde artistic practice with the conscious amateurism of its participants. The article focuses on the early period of the Uktus School, analyzing the gradual transformation of amateurism from the initial settings of its participants, non-professional artists and poets, into a position and strategy. Not only did amateurism allow the members of the group to experiment in the context of a lack of knowledge about contemporary art and the historical avant-garde but also became a safe strategy for an alternative circle of artists and poets in the fading Thaw cultural climate.

В последние годы Уктусская школа достаточно «звучала» как в выставочных проектах[2], так и в многочисленных публикациях историков искусства, куль-

1 Исследование является частью проекта «Между авангардом и нонконформизмом: советские художники и их альтернативные практики между оттепелью и застоем» (*Between Avant-Garde and Nonconformism. Soviet artists and Their Alternative Practice Between Thaw and Stagnation*). Статья стала возможной благодаря участию в архивном исследовательском симпозиуме «Ры Никонова и Сергей Сигей» (*Ry Nikonova and Sergei Sigei: An Archival Research Symposium*) в Центре русской культуры в Амхерсте (Массачусетс, США), 12–17 августа 2024 года.

2 «Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала». Коллективная передвижная выставка уральских художников. 14 июля — 17 сентября 2017. Куратор В. Селезнев. Уральский филиал ГЦСИ–РОСИЗО (сейчас филиал ГМИИ им. Пушкина), Екатеринбург. Выставка также прошла в ГЦСИ–РОСИЗО (Москва), Арсенале (Нижний Новгород), галерее «Виктория» (Москва) в 2017–2018; «Адреса андеграунда. Неофициальное искусство Свердловска из музейных и частных коллекций». 10 июня — 17 сентября 2023. Куратор Н. Пономарева. Екатеринбургский музей изобразительных искусств.

турологов и литературоведов в России и за рубежом[3], однако ее история по-прежнему не рассказана. В силу ряда обстоятельств — «бархатного изъятия» первых выпусков журнала «Номер» (главного проекта Уктусской школы) Ейским КГБ в 1974-м[4], а также закрытого, непубличного характера художественной деятельности группы — документальных следов ее деятельности осталось немного. Основными источниками знаний и представлений о феномене Уктусской школы служат ретроспективные, поздние реконструкции ее активности, представленные в опубликованных статьях, неизданных черновиках и воспоминаниях Анны Таршис (Ры Никонова, 1942–2014) и Сергея Сигова (Сергей Сигей, Сёржбринн Сигисъ, 1947–2014), ключевых фигур «школы» и ее архивариусов[5]. Визуальные и литературные опыты уктуссцев рассеяны по зарубежным и российским архивным коллекциям, доступ к некоторым из них стал возможным относительно недавно, многое все еще ждет своего исследователя.

---

3 См.: *Жумати Т.П.* «Уктусская школа» (1965–1974). К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. С. 123–127; *Кукуй И.С.* Лаборатория авангарда: Журнал «Транспонанс» // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2–4. С. 226–259; *Zhumati T., Galeeva T.* The Uktuss School: Coding Changes // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommel, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 29–33; см. также: *Иоффе Д.Г.* Fin de siècle трансгрессивности русского поставангарда: эстетика и практика трансфуризма. Новое литературное обозрение. № 149 (2). 2018. С. 260–282; *Павловец М.Г.* Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX — начала XXI века. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2025; *Janecek G.* Conceptualism in the Work of Sergei Sigei and Rea Nikonova // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2–4. P. 469–485; *Janecek G.* New Languages of Expression in Segay and Nikonova // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommels, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 35–43; *Kukuj I.* Preserving the Thread of the Poetical Avant-Garde: The Work of Rea Nikonova and Serge Segay in the Context of Soviet Unofficial Art // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommels, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 87–93; *Weststeijn W.* The Visual Poetry of Rea Nikonova and Serge Segay // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommels, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 59–67.

4 Вопреки распространенному мнению, обыска в доме Тарщис и Сигова в Ейске не было. Однако с Анной Таршис проводили «профилактические беседы» представители КГБ. В материалах домашнего архива (Центр русской культуры, Амхерст) Таршис пишет о том, что в 1974 году она сама принесла почти все созданные к тому моменту номера в Ейский отдел КГБ «на просмотр», поскольку не выдержала давления и «ждать, когда за ними “придут”,... уже была не в состоянии». Все отданные на просмотр выпуски бесследно пропали в недрах КГБ, Таршис называет эти события «бархатным изъятием» (*Таршис А.* Содержание журналов «Номер». Фонд Таршис/Сигова. Папка «Журнал “Номер”. 2000». Архив Центра русской культуры, Амхерст, США (*Amherst Center for Russian Culture*). Далее — ACRC). После изъятия у Таршис и Сигова на руках остались выпуски № 19–25, 27, 30, 32, 33, 35.

5 См.: *Никонова-Таршис А.Р.* Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Сб. статей. Екатеринбург: Уральский Государственный Университет им. А.М. Горького; Свердловское отделение Российского фонда культуры, 1993. С. 56–72; то же: *Никонова-Таршис А.Р.* Уктусская школа // Новое литературное обозрение. 1996. № 16. С. 221–238; *Сигей С.* Чье это облако или что это было? // Гуманитарный фонд. 1992. № 52 (155). С. 1, 3. Поздние реконструкции Таршис и Сигова затрудняют исследование, поскольку содержат четко артикулированную саморепрезентацию и попытку встроиться в складывающийся канон позднесоветского неофициального искусства, ориентированный на московские образцы.

Уктусская школа зародилась в Свердловске на излете оттепели и стала самой ранней известной нам альтернативной средой на Урале. Строго говоря, школой она не являлась, а была, скорее, кругом художников, поэтов и теоретиков искусства, связанных общими интересами и устремлениями. Важной характеристикой этого круга было любительство[6], со временем превратившееся в художественную стратегию.

Хотя Свердловск в описании Анны Таршис представлялся «серым и невыразительным», он сумел собрать в своих пределах значительное число творчески активной интеллигенции:

> Крупный промышленный центр с политехническим институтом, филармонией и консерваторией, город был полон интеллигенции, не столь далекой от Москвы и мировой информации. Конечно, город был закрытым, и количество поступающей информации (особенно художественной) было минимальным и не сравнимым с московским, но тем не менее…[7]

В Свердловске было немало возможностей для реализации творческого потенциала в области визуального и литературного искусств: от кружков и любительских студий до профессиональных институций. Так, местом встречи будущих участников Уктусской школы стала любительская изостудия при Свердловском дворце культуры железнодорожников под руководством Николая Чеснокова (1915–2004), художника-реалиста, чья открытость новому в сочетании с либеральным педагогическим подходом способствовали формированию почвы для зарождения альтернативного искусства. В описании Таршис Чесноков — «обыкновенный художник с невыжженной душой и неутепленной совестью. Он не мешал нам, даже поддерживал»[8]. Бережное отношение к художественному видению учеников и человеческая отзывчивость на первых порах помогли кругу молодых единомышленников, большинство из которых были любителями, раскрепоститься.

В студии познакомились и стали близко общаться Анна Таршис, профессионально занимавшаяся музыкой, увлекавшаяся поэзией, рисунком и живописью, и Валерий Дьяченко (Д'Я, род. 1939), инженер-конструктор, философ и теоретик искусства. На первых порах в группу также входил художник Феликс Волосенков (1944–2025). По воспоминаниям, Евгений Арбенев (род. 1942) познакомился с Дьяченко и Таршис осенью 1964 в студии Чеснокова[9], впоследствии Арбенев работал под руководством Дьяченко во ВНИИТЭ[10]. Позднее к группе присоединились поэт Александр Галамага (1948–1969), начинающий скульптор Виктор Кикин (род. 1943, в 1967 уехал учиться в Московское выс-

---

6 «Любительство» и «дилетантизм» используются в статье как синонимы в значении: занятие культурной деятельностью без профессиональной подготовки.

7 *Таршис А.* Первый вариант статьи «Уктусская школа» (черновик, не опубл.). Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

8 Комментарий А. Таршис в: *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

9 *Арбенев Е.* Из творческой биографии. Папка «Уктусская школа. Персоналии 1». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

10 В 1960-е годы Валерий Дьяченко работал в должности инженера-конструктора, руководил отделом комплексного проектирования предметной среды и отделом экспериментального проектирования в Уральском филиале Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ).

шее художественно-промышленное училище) и младший брат Анны Михаил Таршис (род. 1953, художник, кинорежиссер). На ранних этапах в работе Уктусской школы принимали участие студенты изостудии Светлана Тарасова (1945–2023) и Раиса Тихая (1938–2008).

Под руководством Чеснокова с 1959 по 1974 годы студия при ДК железнодорожников из идеологически благонадежного места предпрофессиональной подготовки трансформировалась в инклюзивное пространство с равными образовательными возможностями как для тех, кто планировал дальнейшую художественную карьеру в рамках существующей системы культуры, так и для любителей, чьи интересы зачастую выходили за рамки официально одобряемого искусства. Так, по воспоминаниям Николая Чеснокова, в студии, «наряду с поклонниками соцреализма, свободно экспериментировали убежденные любители авангарда»[11].

Локальная ситуация отражала общие для советской культуры процессы: внутри любительских сообществ становилась возможной, а нередко и поощрялась относительная творческая свобода. По замечанию Татьяны Трошиной, в постсталинский период любительские художественные студии становились местом, где «переформатировались границы между конформизмом и нонконформизмом»[12], что на практике реализовывалось в формате публичных выставок и обсуждений отчетных работ студийцев профессиональными художниками — М. Брусиловским, В. Воловичем, Г. Мосиным, С. Киприным и другими членами левого крыла Свердловского Союза художников. Сама по себе ситуация, когда внутри студии завязывались неформальные знакомства и складывался круг единомышленников, не уникальна: в период оттепели примером такого сообщества может служить московская студия Элия Белютина «Новая реальность»[13]. Однако свердловскую изостудию отличала тяга к экспериментальности, которая выразилась в разнообразии стилей, направлений и художественных языков ее учеников, не ограниченных в своем любительстве ни официальными канонами, ни четко обозначенными стилевыми предпочтениями руководителя студии или лидеров сложившегося внутри нее круга.

Названная в честь Уктусских гор — городской локации с популярным лыжным трамплином[14] — «школа» также имела ироничную французскую версию названия — *L'École des Beaux Arts d'Uktuss*, что обозначало условную связь с европейским модернизмом. Стремление заполнить лакуны и восстановить утраченные связи с западным искусством стимулировало участников находить разнообразные способы получения информации. Важным источником стали восточноевропейские журналы по искусству и дизайну, доступные по подписке и в специализированных библиотеках. Александр Галамага выписывал польский журнал «Projekt», на страницах которого можно было познакомиться

11 *Чесноков Н.Г.* Претворенная в жизнь мечта. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного университета, 2000. С. 182.

12 *Трошина Т.М.* Переформатирование границ конформизма и нонконформизма после «Оттепели»: студия Н.Г. Чеснокова // Лабиринт. 2015. № 2. С. 108.

13 Подробней см.: *Белютин Э.М.* Правда памяти: картины и люди. М.: АСТ/Олимп, 2008; Студия «Новая реальность» (1958–1991): трансформация сознания / Ред. Н. Подгорская. М.: Майер, 2016.

14 По легенде, приведенной А. Таршис в: *Никонова-Таршис А.Р.* Уктусская школа. 1996. С. 225.

с экспериментальными формами современной архитектуры, дизайна и графики[15]; чехословацкие и польские журналы по искусству и дизайну — например «Výtvarné umění» и «Польша» — были в библиотеке ВНИИТЭ, которой активно пользовались Дьяченко и Арбенев.

Помимо иностранных журналов участники группы читали популярные переводы западных книг по искусству. Например, изданная в 1962 году книга Джона Ревалда «Постимпрессионизм»[16] стала настольной для Таршис и Дьяченко, а упоминаемая в рукописном дневнике прочитанных книг Таршис[17] «Критика абстрактного искусства и его теорий» Атанаса Стойкова[18] при должном чтении становилась источником по истории абстракционизма, включая художественные практики Р. Делоне, Ж. Дюбюффе, В. Кандинского, П. Клее, К. Малевича, П. Мондриана и Д. Поллока[19]. В самодельном семейном журнале «НАМ» в числе прочитанного Таршис упоминает «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда, «Стихотворения в прозе» Шарля Бодлера, «Еврейскую энциклопедию» вкупе со стихами еврейских поэтов, а также «Ступени» Василия Кандинского. Последняя книга произвела сильное впечатление на Евгения Арбенева и Александра Галамагу, нашедших издание в областной библиотеке им. В.Г. Белинского.

Серьезное влияние на Анну Таршис оказал театр абсурда. По воспоминаниям Таршис, в 1960-е годы она «увлекалась Ионеско (пыталась оформить “Стулья” с их незримыми персонажами — предвестниками мыслей концептуалиста Кошута), Беккетом, Славомиром Мрожеком»[20]. Валерий Дьяченко в середине 1960-х годов был увлечен поэзией Луи Арагона, занимаясь ее концептуальным «исполнением»[21], а позднее переводил с немецкого стихи Кристиана Моргенштерна[22]. При этом фрагментарность знаний и представлений о классическом и современном искусстве ощущалась всеми участниками груп-

15 Тема трансфера знаний и представлений о западном искусстве через центрально- и восточноевропейские издания в СССР заслуживает отдельного исследования.

16 *Ревалд Д.* Постимпрессионизм: от Ван-Гога до Гогена / Под общ. ред. А.Н. Изергиной. Л.; М.: Искусство, 1962.

17 Дневник прочитанных книг (ДПК) — характерный для Анны Таршис жанр рукописных дневников, комментариев и заметок, инициированных чтением того или иного прочитанного литературного произведения. Подавляющее большинство ДПК было издано отдельными рукописными книгами в одном экземпляре (часто с иллюстрациями) в домашнем «издательстве» Таршис «Соломон» в 1967–1969 годы.

18 *Стойков А.* Критика абстрактного искусства и его теорий. М.: Искусство, 1964.

19 Механизм рецепции подобных изданий интеллигентным читателем охарактеризовал Габриэль Суперфин в своем интервью Георгию Кизевальтеру: «Вряд ли это можно будет определить только как “страсть к запретному”, однако нас всех сформировал 1956 год с его посылом не воспринимать все как истину в последней инстанции, отбросить все детские верования, подвергать все сомнению. И если что-то плохое писали об абстрактной живописи, то это было интересно посмотреть и составить собственное мнение» (*Суперфин Г.Г.* Подвергать все сомнению // Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и материалы / Ред. и сост. Г.Д. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 71).

20 *Никонова-Таршис А.-Р.* Уктусская школа. С. 224.

21 Таршис пишет о Дьяченко в разделе «Люмпен-интеллигент»: «С горя В.Д. “заболел Арагоном” и стал его визуально исполнять по-русски — раньше, чем кто-либо из нас делал что-нибудь визуальное» (*Таршис А.* Отрывки из «Цатьи». Папка «Уктусская школа. Персоналии 2». Ф. Таршис/Сигова. ACRC).

22 Книга стихов К. Моргенштерна в переводе В. Дьяченко хранится в ACRC.

пы. Так, Таршис замечает, что ни в Италии, ни в Лувре, ни в Прадо, ни даже в Эрмитаже или Третьяковке до 1964 года она не бывала, имея «на руках лишь цветные и черно-белые репродукции»[23].

На раннем этапе Уктусская школа не имела четкой художественной программы. Главной платформой для группы стал самиздатовский журнал «Номер», выходивший тиражом в один рукописный экземпляр в период с 1965 по 1974[24]. Идея создания журнала принадлежала Анне Таршис, по воспоминаниям которой Валерий Дьяченко и Феликс Волосенков замысел встретили «скептически, но от участия не отказались»[25]. По всей видимости, на этом этапе Таршис не воспринимала самиздат как связанную с инакомыслием, запретную практику, полагая его скорее продуктом непубличной, частной творческой активности. Подобное представление было сформировано разнообразными домашними, укорененными в ежедневной рутине семьи творческими практиками ее родителей: от создания авторского текстиля до сочинительства музыкальных композиций. Отец, Александр Абрамович Таршис, инженер, участвовавший в разработке шагающего экскаватора на Уралмашзаводе, увлекался фотографией, вел заводской киноклуб, писал рецензии на фильмы для местных газет и сочинял музыку для домашних посиделок. Мать, Ольга Васильевна Кваша (Калинцева), домохозяйка и писательница, член литобъединения Уралмаша[26], сочиняла сказки для детей, шила, вязала, вела дневник и домашний самиздат-журнал «За мир в семье», а также собирала семейный архив, опубликованный позднее в виде книги вместе с выдержками из дневника и писем[27]. Анна также обладала разносторонними талантами: профессионально играла на фортепиано, увлекалась поэзией, вместе с матерью посещала литобъединение, писала автобиографическую прозу, включая частные дневники, переписку и дневники прочитанных книг, зачастую сопровождая их рисунками, а также статьи и теоретические тексты по искусству.

Творческая активность родителей Анны в целом соответствовала рамкам идеологических норм и стандартам культурности того времени, тогда как собственные ее практики можно отнести к инакомыслию[28]. Последнее станови-

---

23 *Таршис А.* Половинки мух, 2003. Папка «Взорль». Ф. Таршис/Сигова. ACRC. Во время учебы в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) в 1965–1966 годах Таршис посещала Эрмитаж и ГТГ. Много позже Таршис вспоминала самое яркое свое впечатление — посещение запасников Эрмитажа, где она впервые увидела «много Дионисия», и ей понравилась «рабочая атмосфера» (*Таршис А.* Запасники, 2000. Папка «Взорль». ACRC).

24 Подробней о «Номере»: *Жумати Т.П.* «Уктусская школа»... С. 123–127; *Павловец М.Г.* Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX — начала XXI века. С. 201–207.

25 *Таршис А.* Содержание журналов «Номер». Папка «Уктусская школа (1991)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

26 Литературное объединение Уралмаша (ЛИТО УЗТМ) — литературное общество, организованное в 1934 году при редакции уралмашевской газеты «За тяжелое машиностроение».

27 *Калинцева О.В.* Наши: семейная хроника (1886–1986). Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1992.

28 Созданный в мемуарах Анны Таршис образ матери — недалекой домохозяйки — отличался от того, какой предстает Ольга Калинцева в своих опубликованных дневниках. Например, в 1970 году она пишет о себе следующее: «Да, работы я боюсь. Я, занятая весь день тысячью дел, и приятных, и не очень, а чаще всего работой одно-

лось источником постоянного напряжения в семье, вылившегося в прямые столкновения с отцом. Политические темы не просто возникали в практиках Таршис, но и становились импульсом к творчеству. Согласно опубликованным мемуарам, прозаические тексты «“Теряю облик человеческий” и “Процесс над шотландцем” написаны под впечатлением процесса над Синявским и Даниэлем — в их честь»[29]. Абсурдистские тексты, составленные из разрозненных на первый взгляд фрагментов, демонстрировали принципиальную невозможность выразить ужас надвигающегося конца оттепели, однако, по замечанию самой Анны, были при этом самыми «говорящими» в ее творчестве[30].

В середине 1960-х годов литературу и поэзию едва ли можно назвать преобладающими в широком круге интересов группы. В этот период участники Уктусской школы — активные художники-любители, находящиеся в поиске новых выразительных возможностей и подходов к искусству. Анна Таршис, увлеченная постимпрессионистами, кубистами и экспрессионистами, создает многочисленные портреты (преимущественно женские)[31] и формулирует для себя принципы визуального искусства в коротких заметках и статьях, позже опубликованных в книге «Суждение о живописи» домашнего издательства «Соломон»[32]. Стараясь сохранять наивный подход к художественному творчеству, Таршис в качестве направляющих принципов работы в жанре портрета называет свое субъективное ощущение от изображенного персонажа (как правило, герои ее картин — вымышленные): «…когда на бумаге появляется человек, его лицо, я стараюсь внутренне с ним поздороваться и сделать его таким, чтобы ему можно было задать вопрос»[33]. Центральной темой ее заметок о живописи того периода становится абстракция. Имея за плечами опыт профессионального музыканта, Таршис проводит параллели между живописью и музыкой: «Абстрактная живопись — то же, что и непрограммная музыка»[34]. Она также с горечью замечает, что непрограммная музыка понятна всем любителям музыки, тогда как абстрактная живопись непонятна большинству.

Интерес к абстрактной живописи Таршис разделяли и другие участники группы. В письме за 1966 год Валерий Дьяченко сообщал ей о попытке реше-

---

образной, отупляющей, неблагодарной, я все-таки боюсь службы как огня. Тут и комплекс домохозяйки, и сопротивление Системе, которой, не работая, я почти не подчиняюсь (иллюзия, конечно), да и здоровья нет» (*Калинцева О.В.* Наши: семейная хроника (1886–1986). С. 305). Заметим также, что Анна Таршис последовательно разрабатывала свой собственный образ «вялой домохозяйки», не читавшей книг и не интересовавшейся чужим искусством.

29 *Никонова-Таршис А.-Р.* Избранные бранные и мембранные фрагменты мемуаров // К истории неофициальной культуры и современного русского зарубежья: 1950–1990-е. Автобиографии. Авторское чтение / Сост., отв. ред., примеч. Ю.М. Валиева. СПб.: Контраст, 2015. С. 255.

30 Там же.

31 Составить представление о ранних работах Таршис можно на основе составленных С. Сиговым альбомах репродукций — черно-белых, плохого качества снимках. См.: Семь картин на двух фотографиях. Соломон, 1968 (Анна Таршис. Samizdat Books. 5. ACRC); Ранняя живопись. 1962–1963. Соломон, 1967 (Сергей Сигей. Samizdat Books. Poetry. 3. Ф. Таршис/Сигова. ACRC).

32 *Таршис А.* Суждение о живописи. Соломон, 1967. Папка «Взорль». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

33 *Таршис А.* С нежностью и осторожностью, 1965 // Суждение о живописи. Соломон, 1967. Папка «Взорль». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

34 Там же.

ния «проблемы отношения цвета и фактуры к форме»[35]. В домашнем архиве художника сохранились наброски абстрактных композиций с пометками, каким цветом следует окрашивать те или иные поверхности. Чуть позже в изобразительном искусстве Дьяченко помимо абстракции возникнут протоконцептуальные попытки прямого столкновения и синтеза различных знаковых систем, как в работе «Ленин» (1969 (?)), сочетающей эстетику палехской лаковой миниатюры и массовой пропагандистской продукции.

Разнонаправленные поиски участников круга Уктусской школы отражены в первых выпусках «Номера» 1965 года; № 1 содержал тексты Таршис «Женщина — богиня высшей мудрости» и уже упомянутую статью об абстракции «С нежностью и осторожностью», а также иллюстрации Дьяченко и Волосенкова к роману Ремарка «На Западном фронте без перемен»[36]. По сохранившемуся содержанию видно, что поэтические и теоретические разделы чередовались с изобразительными. Последующие номера включали тексты поэтов и литераторов Бориса Марьева[37] и Александра Воловика[38], а также рисунки и гравюры учеников студии Чеснокова — Светланы Тарасовой и Раисы Тихой.

Первые выпуски «Номера» были намеренно оформлены грубо и примитивно. По воспоминаниям Анны Таршис, основные принципы ранних выпусков журнала формулировались следующим образом: «вандализм, абстракционизм, примитивизм и экспрессионизм»[39]. Однако магистральным, скрепляющим разновекторные, порой противоречивые поиски участников Уктусской школы оставалось любительство, из данности[40] трансформировавшись в стратегию.

Дилетантизм и частный характер художественных практик подчеркивались в текстах и письмах Валерия Дьяченко, лейтмотивом которых была принципиальная невозможность изобрести нечто новое: «Всё равно судьба всего нашего поколения — с муками и с пылом открывать давно открытые и я бы сказал, самособойразумеющиеся вещи, идеи, стихи, темы, формы, мазки, фактуры и т.п.»[41]. Принципиальный дилетантизм Дьяченко покоился на не-

---

35 Письмо В. Дьяченко к А. Таршис. 15.06.1966. С. 2. Папка «Взорль». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

36 Содержание журналов «Номер» восстановлено на основании каталога работ, черновиков статей, переписки Таршис и книги Сигова «Номеризм» и хранится в виде машинописного документа. *Таршис А.* Содержание журнала «Номер». Папка «Уктусская школа (1991)». ACRC.

37 Марьев Борис Михайлович (1934–1977) — поэт, литератор, юрист и педагог. Работал редактором на Свердловской телестудии, преподавал в УрГУ на кафедре эстетики (1970–1977), руководил литобъединениями Уралмаша (1965), УПИ (1966) и УрГУ (1970–1977). С 1966-го по 1969 год вел «Клуб им. М. Пилипенко».

38 Воловик Александр Михайлович (1931–2003) — поэт, переводчик. Завлит Свердловского государственного драматического театра, некоторое время руководил литобъединением Уралмаша. Друг семьи Таршис.

39 *Таршис А.* Черновик об истории «Уктусской школы». Ф. Таршис/Сигова. Папка «Уктусская школа (1991)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

40 За исключением Феликса Волосенкова, окончившего в 1964 году художественное училище в Баку, участники на тот момент не имели профессионального художественного образования.

41 Письмо В. Дьяченко к А. Таршис. 05.03.1966. Папка «Взорль». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

скольких основаниях: «теории сохранения формы» и «исполнении»[42]. И то и другое подразумевало активную апроприацию созданного ранее («украсть ничего нельзя»[43]): сам характер воспроизведения различных заимствованных форм становился «новым» произведением. Некоторые положения «теории сохранения формы» были представлены в статье Дьяченко для Номера № 7 «Человек-рама» (в орфографии Сигова, «исполнившего» ее для своего «Номеризма»):

> Добавлять, а не уничтожать. Вносить свой вклад с полным уважением ко всему, што есть в мире. Ремонтировать старое и вносить новое. Дополнять, делать живым <...>. Музеи формы нужны потому, что сохранение важнее прибавления. Потому что прибавляется сейчас меньше, чем теряется старой формы. Сначала нужно обеспечить минимум, т.е. сохранить старое[44].

«Теория сохранения формы» повлияла также на Евгения Арбенева, издававшего одноэкземплярный журнал «Документ» (1969 год, всего семь номеров при участии Александра Галамаги). Представляя коллажную сборку из газетных и журнальных вырезок, рисунков, записок, этикеток и упаковок, журнал фиксировал разномасштабные события: от полета «Аполлона-11» до объявления о приеме в ремонт экскаваторов трестом «Ремстроймаш» и этикетки торта «Полярный». По мнению Тамары Галеевой и Татьяны Жумати, так «анонимная массовая полиграфическая продукция получала “вторичную эстетизацию”»[45]. Стремление к фиксации фактов действительности выразилось и в другом проекте Арбенева — личном дневнике, в котором он записывал хронику своей жизни «с точностью до минуты»[46].

Возвращаясь к раннему этапу «Номера», нужно обратить внимание на нестандартное для советского альтернативного искусства гендерное распределение ролей: главным редактором и автором теоретических текстов была Таршис, тогда как Дьяченко выступал в роли соредактора. Как подтверждает сохранившаяся переписка, именно Таршис принадлежала ведущая роль в поиске и отборе материала: «...при журнале Номер я играла роль спички и коробка одновременно», — позже вспоминала она[47]. Так, в письме к Полине Храмцовой Таршис запрашивала статью, посвященную теме Данте, Фауста и живописи[48],

---

42 По воспоминаниям Таршис, Дьяченко был автором идеи «исполнения», поскольку «именно он оформил идею словесно и воздвиг термин» (*Таршис А.* Отрывки из «Цатьи». Папка «Уктусская школа. Персоналии 2». ACRC). Сигов, в свою очередь, «всегда считал идею исполнения своей, основываясь на огромном количестве исполненных им в очень ранней юности работ классиков и футуристов» (Там же). «Исполнение» активно применялось Сиговым, в его художественных практиках трансформируясь в «переписательство». Во флакс-переписке с Дьяченко Сигов указывает год основания «студии переписьма» — 1972.

43 Цит. по: *Таршис А.* Отрывки из «Цатьи». Папка «Уктусская школа. Персоналии 2». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

44 Цит. по: *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы // Выбра: Номер за семь лет. С. 42. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

45 *Zhumati T., Galeeva T.* The Uktuss School: Coding Changes. P. 32.

46 *Арбенев Е.* Из творческой биографии. Папка «Уктусская школа. Персоналии 1». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

47 *Таршис А.* Содержание журнала «Номер». Папка «Уктусская школа (1991)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

48 Письмо А. Таршис к П. Храмцовой. Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

а Валерию Дьяченко она иронично, «с ножом к горлу», предлагала тему будущей статьи «Архитектура и настроение ее создателя»[49].

Переписка являлась на разных этапах едва ли не основным способом взаимодействия уктуссцев[50]. Если первые три номера обсуждались вживую, то последующие — дистанционно, поскольку участники круга постоянно перемещались по СССР. Первой оставила Свердловск Анна Таршис, в 1965 году поступив в Ленинградский государственный институт театра, музыки и кино и приостановив тем самым выпуск «Номера» на несколько лет. Однако ленинградский период Таршис оказался недолгим — в 1967 году ее отчислили из института. Воспринимая художественное образование как форму насилия, она писала своему учителю Николаю Чеснокову (письмо не было отправлено): «Меня изнасиловали. Уже. Как вам это нравится. Но это всё не так страшно, меня выгонят, это уже совсем точно, и я отправлюсь, может, просветится в голове»[51].

После возвращения в Свердловск Таршис продолжила работу над «Номером». К редакции журнала добавился Сергей Сигов, начинающий художник и поэт из Вологды, за которого Таршис вышла замуж в 1966 году. Несмотря на юный возраст, Сигов уже был знатоком русского авангарда и библиофилом. Еще будучи школьником, он организовывал арт-группы и оформлял художественно-поэтические сборники:

> Все эти сборники были украшены яркими рисунками — кощунственные вольные копии с Филонова, Бурлюка, Кандинского и др., знаемых мной тогда в низкого качества черно-белых репродукциях, или даже по описаниям оголтелых критиков. Т.е. для себя шел процесс не только усвоения уроков живописи, но и восполнения провала в истории русского искусства[52].

Визуальная составляющая работ Сигова отличалась большим разнообразием и вкусом, а в составленных им в 1970-е годы сборниках вырезок из журналов и газет встречались редкие по тем временам материалы: от опубликованных в советских газетах критических заметок о «кровавой пантомиме» Германа Нитча, «упаковочном искусстве» Кристо и «палитре отчаяния» Фрэнсиса Бэкона до вырезок из французских журналов с репродукциями Джованни Баттиста Брачелли или Марка Тоби[53].

Появление в Уктусской школе Сергея Сигова стало переломным моментом в практиках круга. Прежде всего, интересы участников заметно сместились в сторону поэтического авангарда. Выступив редактором выпуска № 4, Сигов не только принес с собой интерес к зауми (в номер вошли стихи Алексея Крученых и Велимира Хлебникова), но и новые имена современных поэтов и художников (стихи Александра Гуза появились уже в № 4, стихи и рисунки Виктора Финаревского — в № 24), а также иное понимание визуальности, с акцентом

---

49 Письмо А. Таршис к В. Дьяченко. Декабрь, 1967 (?). *Box* 26. «Спецификации. Уктусская школа». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

50 Со временем переписка трансформировалась в художественную практику: в начале 1970-х завязалась флакс-переписка между Сиговым и Дьяченко, во второй половине 1980-х Сигов и Таршис становятся активными участниками международного мейл-арта.

51 Письмо А. Таршис к Н. Чеснокову. 1966 (?). Папка «Взорль». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

52 *Сигов С.* Ранние стихи. Сборник. Выборка из текстов начала 1960-х годов. Архив А. Сигова, Ольдершот.

53 *Сигей С.* Гляденьночь. Книга газетных клипов. 1972. Архив А. Сигова, Ольдершот.

на разнообразии и изобретательности художественного оформления. Первые выпуски «Номера» он критиковал за наивный дилетантизм в исполнении и грубый, неумелый дизайн: «Те “Номера” выглядят драно и наивно, как любые студенческие журналы, в них мешанина и не программа»[54].

С появлением Сигова внутри группы увеличилось внутреннее напряжение, на первых порах «натягивающее парус искусства»[55], но со временем переросшее в глубокий конфликт. И суть этого разлада была не в последнюю очередь связана с пониманием принципов любительства и профессионализма. В № 12 на полях для комментариев Дьяченко описывает свое видение так:

> Я хочу, чтобы в дальнейшем журнал стал более последовательным журналом дилетантов — дилетантов-художников, поэтов, философов и т.д. Точнее — просто дилетантов, без специализации на художников, писателей и т.п. Т.е. тут должно быть то, чему нет места в жизни… И, пожалуйста, совсем без потуг на «бессмертие», т.е. на этом надо сразу крест поставить, без всяких иллюзий. В культуру нашего времени мы не войдем. Но лучше вообще не войти в культуру, оставаясь дилетантом, чем войти в нее полупрофессионалом…[56]

Для Таршис дилетантизм размывал границы между частной жизнью и художественными практиками и отличался от любительского искусства, понимаемого как проявление культурности и досуга[57]. Таршис и Дьяченко, главные проводники дилетантизма в журнале, воплощали его в намеренно грубом и брутальном оформлении «Номера».

Последующие выпуски «Номера» редактировались периодами попеременно то Сиговым, то Таршис. В зависимости от того, кто брал редактуру в свои руки, менялись наполнение и дизайн. В период службы Сергея Сигова в армии (1968–1970) выпуски № 7–23 собирала и редактировала Анна Таршис. Часть из них так и не была закончена[58], часть — исчезла еще до попадания в КГБ. По воспоминаниям Таршис, в этот период журналы выходили «растрепанными, но очень живыми, в них появляется масса идей, собственно и составляющих суть “номеризма”»[59]. Основной набор направлений и приемов, использовавшихся в этих выпусках, Таршис обозначила как «транспонирование, концеп-

---

54 *Сигей С.* Комментарий 1973 года. Папка «Журнал “Номер” (2000)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

55 *Таршис А.* Запись 2000 года. *Box* 26. «Спецификации. Уктусская школа». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

56 *Никонова-Таршис А.Р.* Уктусская школа. 1996. С. 227.

57 В своих мемуарах А. Таршис пишет с сарказмом о «культурной жизни»: «Бывало, между двумя ссорами мы с мужем беседовали, как сказано в дневнике, “в нормальном тоне” о древнегреческой философии и поэзии кружка Мецената (ноябрь), я редактировала курсовые работы Сигея о Шекспире и Горации, а то и присаживалась к фортепьяно и пела романсы Вертинского. Я же когда-то любила петь. Занималась с младшим сыном грамотой, оформляла “письменную бумагу” и сборники стихов. Рисовала даже — культурная жизнь. На Родине!» (*Никонова-Таршис А.-Р.* Избранные бранные и мембранные фрагменты мемуаров… С. 263).

58 А. Таршис продвигала идею создания серии персональных «Номеров», посвященных участникам Уктусской школы (каждый должен был сделать свой «Номер» сам). Осуществлены были персональные «Номера» Михаила Таршис (№ 21) и Анны Таршис (№ 22), а также «Номер» в память об Александре Галамаге (№ 20), покончившем с собой в 1969 году.

59 *Таршис А.* Содержание журналов «Номер». Папка «Уктусская школа (1991)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

туализм, примитивизм, сюрреализм и шваль-стиль»[60]. За живость, понимаемую как спонтанность и визуальная непричесанность, выступал и Валерий Дьяченко. В письме к Анне за 1968 год он писал о журнале: «Я хочу, чтобы он был живее и случайней, никаких продуманных композиций»[61].

В дальнейшем под редакцией Сигова «Номера» № 24–29 (1971–1974) приобрели более цельное и последовательное оформление, а элегантный рукописный шрифт и обилие рисунков (акварель или рисунки одной линией) стали его неотъемлемой частью. Живость и спонтанность в журнал привносила рубрика «Впиши свое», собиравшая многочисленные комментарии, а порою и горячие дискуссии близких к уктуссцам художников и литераторов. Последние номера Таршис и Сигов вновь редактировали вместе. В этот период заметно усложняется арсенал выразительных средств и усиливается ритмическая динамика журнальной страницы: тряпичная обложка и переплет, аппликация, фотоколлаж, реди-мейд и найденные объекты смещают акцент с вербального в область визуального. В № 30 редакторы включают фрагменты учебника «Любояз» Анны Таршис с зачеркнутыми строками и неопримитивистскими рисунками, таршисовские дополненные фотографии («Елевидение» и «Способ само-убийства»), визуальную поэзию «Пиф-паф текст» и разрезанный билет «Спортлото» Дьяченко. Теоретический текст Сигова «Будетляне и Будущелы. Предпосланье речерителя» с уроками живописи в письме — нечто среднее между манифестом и практической инструкцией по визуальной поэзии — завершал и подытоживал этот выпуск, удачно сочетавший структурную упорядоченность со спонтанными арт-объектами и комментариями.

В будущем лишь усиливалось противостояние между «драным» и целостным дизайном, спонтанным и продуманным, «наивным» и «ученым» подходами. Серьезные противоречия между участниками возникли не только в подходе к искусству, но и в отношении к профессиональной карьере. Дилетантизм Дьяченко касался его внутреннего, домашнего творчества, тогда как его внешняя карьера инженера-конструктора и дизайнера складывалась временами драматично, но вполне успешно, назвать его любителем в прямом смысле этого слова было нельзя. Сигов и Таршис занимали радикальную позицию неучастия в официальной культуре[62] и свое авангардное жизнетворчество оценивали серьезно. Описывая это расхождение взглядов, Таршис сокрушалась: «Оставив нас без себя, В.Д., по-моему, оставил себя без себя»[63]. Усугубляла разногласия географическая дистанция между участниками: терялась связь, а с нею и возможность работать коллективно. Вернуть утраченную общность со временем становилось все сложней, не помогали даже конгрессы

60 *Таршис А.* Черновик об истории «Уктусской школы». Папка «Уктусская школа (1991)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

61 Письмо В. Дьяченко к А. Таршис. 1968. Папка «Журнал “Номер” (2000)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

62 В Ростове Сигов работал на бумажной фабрике, в 1973 в поселке Ново-Михайловка Ростовской области Таршис работала учителем музыки. В Ейске (с 1974) Анна Таршис преподавала в музыкальной школе и давала частные уроки игры на фортепиано; Сергей Сигов некоторое время работал художником-оформителем на заводе, позже устроился в Ейский историко-краеведческий музей, где руководил отделом живописи и графики.

63 *Таршис А.* Выдержки из «Цатьи». Папка «Журнал “Номер” (2000)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

Уктусской школы — первый прошел в 1972 году в Коктебеле (Планерское), в результате чего на свет появился специальный «Номер» № 33 (Таршис, Сигов и Дьяченко), второй, запланированный в Одессе на 1973 год, фактически не состоялся[64], а последующие редкие встречи в Ейске назвать «конгрессами» уже было сложно. В 1974 году, после «бархатного изъятия» большей части выпусков, журнал «Номер» — «сепаратор авангардизма»[65] — прекратил свое существование.

Таким образом, художественные практики Уктусской школы демонстрируют трансформацию принципа любительства от уровня мастерства ее участников — непрофессиональных художников и поэтов — до осознанной позиции и стратегии. В условиях визуального дефицита любительство позволяло свободно экспериментировать, не пытаясь нащупать единственно верный стиль и «войти в историю». Художники-любители не только были менее подвержены воздействию стандартов официального искусства, но и редко попадали в зону видимости критики, что было немаловажно в условиях ужесточения цензуры на излете оттепели.

Впоследствии, уже после распада Уктусской школы, противостояние наивного и ученого, дилетантского и профессионального станет главным нервом совместной деятельности Ры Никоновой, последовательно развивавшей образ нечитающей домохозяйки, и Сергея Сигея, ученого авангардиста. Благодаря усилиям Таршис ориентация на дилетантизм сохранилась в следующем за «Номером» проекте — журнале «Транспонанс», получившем подзаголовок «журнал теории и практики дилетантизма». Как пишет в своих воспоминаниях Ры Никонова:

> Профессионала Сигея такое определение корёжило, но он терпел. Сигея удивительно часто для авангардиста корёжили мои идеи: он, в общем-то, был поклонником традиций — самых авангардных, но увы — бывших[66].

Вместе с тем в «Транспонансе» появился новый прибавочный элемент — провинциализм, не проявленный до этого в риторике Уктусской школы. По словам Ильи Кукуя:

> Никонова и Сигей делают дилетантизм и провинциализм программными и декларативно (не без протеста в адрес «профессиональной» литературы) объективируют «откровенное любительство»[67].

В Уктусской школе еще не было четко артикулированной позиции провинциализма, поскольку не было самого понимания и видения «архипелага» андег-

---

64 Таршис пишет об этом «конгрессе» как неудавшемся: «Сигей общался с ним [Дьяченко] почти день (не испытав особой радости от такого общения), а я и вовсе виделась с В.Д. только на почтамте, что ли, и разговаривала минуты три. Может, и хорошо, что три, ибо какое-то внутреннее расхождение было уже видимо явно и даже переплескивалось через край. Говорить было не о чем, и мы сухо расстались» (*Таршис А.* Содержание журналов «Номер». Папка «Уктусская школа (1991)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC).

65 *Таршис А.* Действующие лица «Уктусской школы». Биографический коллаж. 1990. Папка «Уктусская школа. Персоналии 1». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

66 *Никонова-Таршис А.-Р.* Избранные бранные и мембранные фрагменты мемуаров… С. 265–266.

67 *Кукуй И.С.* Лаборатория авангарда… С. 229.

раунда[68]. В герметичной ситуации Свердловска и Ейска, без значимых контактов с художественными сценами других городов, увидеть себя и обозначить свое место представлялось достаточно сложной задачей — сравнивать было не с кем и не с чем. При этом любительство давало уктусссцам возможность «изобретать велосипед в 10 раз» и считать это дело «не бесполезным»[69]. Как писала Таршис, отстаивая свое право на дилетантство: «...во всяком случае, не более бесполезным, чем чтение об изобретенном»[70].

Библиография / References

Жумати Т.П. «Уктусская школа» (1965–1974). К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. С. 123–127.

(*Zhumati T.P.* «Uktusskaya shkola» (1965–1974). K istorii ural'skogo andegraunda // Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. 1999. № 13. P. 123–127.)

Иоффе Д.Г. Fin de siècle трансгрессивности русского поставангарда: эстетика и практика трансфуризма // Новое литературное обозрение. 2018. № 149. С. 260–282.

(*Ioffe D.G.* Fin de siècle transgressivnosti russkogo postavangarda: estetika i praktika transfurizma // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 149. P. 260–282.)

Кукуй И.С. Лаборатория авангарда: Журнал «Транспонанс» // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2–4. С. 226–259.

(*Kukuy I.S.* Laboratoriya avangarda: Zhurnal «Transponans» // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2–4. P. 226–259.)

Липовецкий М.Н. Андеграунд — альтернативная модель русской культуры? // Новое литературное обозрение. № 188. 2024. С. 303–321.

(*Lipovetskiy M.N.* Andegraund — al'ternativnaya model' russkoy kul'tury? // Novoe literaturnoe obozrenie. № 188. 2024. P. 303–321.)

Никонова-Таршис А.Р. Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Сб. статей / Сост. и науч. ред. И. Болотов. Екатеринбург: Уральский государственный университет им. А.М. Горького; Свердловское отделение Российского фонда культуры, 1993. С. 56–72.

(*Nikonova-Tarshis A.R.* Uktusskaya shkola // Avangardnye napravleniya v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve: istoriya i sovremennost'. Sb. statey / Ed. by I. Bolotov. Ekaterinburg, 1993. P. 56–72.)

Никонова-Таршис А.Р. Уктусская школа // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 221–238.

(*Nikonova-Tarshis A.R.* Uktusskaja shkola // Novoe literaturnoe obozrenie. 1995. № 16. P. 221–238.)

Павловец М.Г. Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX — начала XXI века. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2025.

(*Pavlovets M.G.* Neoavangard v russkoyazychnoy poezii 2-y poloviny XX — nachala XXI veka. Moscow, 2025.)

Ревалд Д. Постимпрессионизм: от Ван-Гога до Гогена / Пер. с англ. П.В. Мелковой, под общ. ред. А.Н. Извергиной. Л.; М.: Искусство, 1962.

(*Rewald J.* Post-impressionism: From Van Gogh to Gauguin. Leningrad; Moscow, 1962 — In Russ.)

Сигей С. Чье это облако или что это было? // Гуманитарный фонд. 1992. № 52 (155). С. 1, 3.

(*Sigey S.* Ch'e eto oblako ili chto eto bylo? // Gumanitarnyy fond. 1992. № 52 (155). P. 1, 3.)

68 *Липовецкий М.Н.* Андеграунд — альтернативная модель русской культуры? // Новое литературное обозрение. 2024. № 188. С. 303.

69 *Никонова Р.* Цатья. 1959–1979. Избранные стихи к 20-летию поэтической деятельности. Ейск, 1979. Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

70 Там же.

Стойков А. Критика абстрактного искусства и его теорий. М.: Искусство, 1964.

(*Stoykov A.* Kritika abstraktnogo iskusstva i ego teoriy. Moscow, 1964.)

Janecek G. Conceptualism in the Work of Sergei Sigei and Rea Nikonova // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2–4. P. 469–485.

Janecek G. New Languages of Expression in Segay and Nikonova // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommels, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 35–43.

Kukuj I. Preserving the Thread of the Poetical Avant-Garde: The Work of Rea Nikonova and Serge Segay in the Context of Soviet Unofficial Art // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommels, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 87–93.

Weststeijn W. The Visual Poetry of Rea Nikonova and Serge Segay // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommels, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 59–67.

Zhumati T., Galeeva T. The Uktuss School: Coding Changes // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommel, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 29–33.