Д.А. ПЫРКИНА
Кандидат искусствоведения. Зав. отделом образовательных программ Государственной Третьяковской галереи
e-mail: dariapyrkina@gmail.com

D.A. PYRKINA
PhD in Art History, Head of Educational Programs Department of the State Tretyakov Gallery
e-mail: dariapyrkina@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_1_133_144

ЖИВОПИСЬ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА: ПРОВЕРКА НА ПРОЧНОСТЬ

PAINTING IN RUSSIA IN THE SECOND HALF OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY: DESTRUCTIVE TESTING

Статья посвящена судьбе живописи в отечественном искусстве второй половины XX — начала XXI века. Автор определяет место живописных практик среди целого сложного комплекса способов художественного выражения в современном искусстве. В статье демонстрируются основные направления поисков живописцев в последние десятилетия — от попыток реформировать доктрину соцреализма во времена хрущевской оттепели через опыты абстракции и информеля или, напротив, внедрения реальных объектов в живописное полотно у нонконформистов до экспериментов с различными нетрадиционными для живописи материалами и поверхностями в актуальном искусстве.

The article is devoted to evolution of painting in Russian art of the second half of the XX — beginning of the XXI century. The author defines the role of painterly practices in the complex of forms of artistic expression in contemporary art. The most important directions of artistic research in field of painting during the last decades are

shown: from attempts to reform socialist realism during the Khrushchev Thaw though examples of abstract and informel art or, on the contrary, implantation of real objects into the canvas in nonconformist art till experiments with different non-traditional for painting materials and surfaces during the last years.

Ключевые слова: живопись, искусство второй половины XX века, искусство начала XXI века, отечественное искусство, неофициальное искусство, современное искусство.
Keywords: painting, art of the second half of the XX century, art of the beginning of the XXI century, Russian art, non-official art, contemporary art.

Одна из самых характерных черт художественного процесса второй половины XX — начала XXI века — максимальное расширение границ искусства, усложнение понимания того, что есть произведение и какими характеристиками оно может (и должно) обладать. Традиционные техники и классические виды искусства (в первую очередь, живопись и скульптура) в последние десятилетия оказываются в сложном положении. Конечно, никто не «сбрасывает» их с «парохода современности» окончательно, однако в интересующий нас период активно утверждают свои позиции, наряду с классическими, также и новейшие техники и формы художественного выражения — инсталляция, видео-арт, художественные акции, широчайший спектр разного рода концептуальных объектов и т. д. При этом даже если автор использует для создания своих произведений традиционные холст и масло или акрил, он делает это, как правило, уже в совершенно ином ключе, нежели веком раньше.

В искусство вторгаются предметы реального мира, бытовые объекты, оно само при этом стремится укорениться в окружающей действительности, слиться с повседневностью до состояния неразличения, задействует новые технические средства или даже вообще отказывается от осязаемого объекта, а в качестве произведения предъявляет зрителю только идею, выраженную через набор символических действий художника.

Как в таких условиях развивается классический вид искусства — живопись? Несмотря на все сложности, она все эти годы так и не сходит со сцены, хотя и претерпевает существенные изменения. Авторы экспериментируют со способами создания изображения, заменяют живописный

образ на реальный предмет, подчеркивают материальную составляющую живописи и т. д. Глобально можно очень условно выделить два направления второй половины XX — начала XXI века — фигуративное и абстрактное.

Очень важно отметить отсутствие в это время какого-либо «большого стиля», который охватывал бы все виды искусства. Строго говоря, в Советском союзе, в отличие от стран Запада, он на какое-то время был объявлен — это был соцреализм. Но он именно что был объявлен, декларирован и формально развивался с начала 1930-х до конца 1970-х. Но в реальности этот «не стиль, но метод» тоже не был гомогенным, он очень существенно эволюционировал с течением времени, варьировался, в зависимости от специфики национальной школы, от задач, тем произведений. Скажем, изображения «первых лиц государства», парадные портреты или работы одного из ведущих жанров — большой тематической картины — были обязаны следовать этой визуальной доктрине, но более камерные вещи того же времени или вещи, создававшиеся дальше от «центра», пишутся в гораздо более свободной манере. А уж в том, что касалось сферы «неофициального искусства», мы встретим еще большую пестроту и разнообразие приемов художников.

Одной из существенных примет послевоенного времени стало возвращение, в том числе и в официальное искусство, камерности, лиричности, соразмерности человеку. Собственно, уже в программной работе первых послевоенных лет — картине Александра Лактионова «Письмо с фронта», 1947, — присутствует это ощущение. Происходит очень важная «смена оптики», в искусство приходят обычные повседневные сцены. Такие знаковые вещи, как «Опять двойка» Федора Решетникова, 1952, или «Утро» Татьяны Яблонской, 1954, демонстрируют изменение масштабов взгляда — перед нами уже не судьбы целой страны, а частная жизнь отдельной семьи, дома и его обитателей.

Постепенно художники отказываются от монументальности, плакатности, позволяют себе импрессионистические нотки, стремятся к передаче световоздушной среды. Одной из самых известных картин начинающейся эпохи оттепели признан пейзаж «Свежий день» Владимира Гаврилова, 1958. Мы видим, как художник свободно распределяет мазки по поверхности холста, не пряча, не скрывая их фактуру, формирует уникальную светоносную атмосферу и помещает в нее поэтический женский образ. Мотивы обновления, строительства новой жизни свойственны многим художникам этих лет.

Вслед за элементами импрессионизма в искусство проникают и более резкие экспрессивные приемы. В конце 1950-х и в 1960-е формируется в отечественной живописи такое явление, как «суровый стиль», для которого характерны плакатная стилистика, сдержанный колорит, лапидарные формы, четко очерченные контуры, изображение представителей профессий, сопряженных с риском. Мастера этого направления используют сдержанный, даже мрачный колорит, создают довольно обобщенные формы, подчас угловатые, с четко прорисованными контурами. «Суровые» пишут монументальные тематические картины, как, например, «Строители Братска» Виктора Попкова, 1960, или «Плотогоны» Николая Андронова, 1960–61, но не идеологизированные, как это было в соцреализме, не помпезные. Героями их картин выступают люди «суровых» видов деятельности, часто подразумевающих отсутствие бытового комфорта, риск, тяжелый физический труд. Полотна «суровых» лишены психологизма и эмоциональности, весьма скупы на чувства. Одним из самых знаковых произведений «сурового стиля» стало полотно Павла Никонова «Геологи», 1962. Это фигуративная живопись, в ней нет разрыва с предметностью, который развивается параллельно. Это и не буквально реалистическая живопись — здесь очень велика роль условности, схематизма, экспрессии. Колорит зачастую почти монохромен, пространство — искаженное, будто выпуклое.

Отношения «суровых» с официальной сценой складывались по-разному. Скажем, Гелий Коржев за триптих «Коммунисты» был удостоен Золотой медали Академии художеств СССР и Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина, в то время как никоновские «Геологи» подверглись жестокой критике на печально известной манежной выставке 1962 года и на протяжении 20 лет не экспонировались.

Таким образом, мы видим, как постепенно утрачивает свою актуальность канонический вариант социалистического реализма, в искусство проникают черты импрессионизма и экспрессионизма. Конечно, отсюда очень недалеко до абстракции, которая во второй половине века продолжает свое развитие, начатое в эпоху авангарда начала XX века. К сожалению, абстрактные произведения лишь мельком появились на «разрешенных» выставках оттепельной поры, а затем надолго ушли в андеграунд.

Важно учитывать, что резкое противопоставление абстрактных и фигуративных элементов снимается в искусстве этого времени. В послевоенные годы на международной, прежде всего, европейской, сцене

распространяется такое направление, как информель. По сути, оно затрагивает все живописные опыты, так или иначе «расщепляющие» форму, допускающие вольное обращение с ней в угоду эмоциональности и экспрессии. Сюда попадают как собственно абстрактные работы, так и полотна, в которых зачастую прочитываются очевидные «предметные», фигуративные референции.

Одним из крупнейших мастеров отечественной послевоенной абстракции был Юрий Злотников. В его знаменитой серии «Сигнальные системы» нашел свое отражение и даже в каком-то смысле примирение известный шестидесятнический спор «физиков» и «лириков». Выполненные в духе лирической абстракции, работы Злотникова в то же время отсылают нас и к актуальным научным исследованиям из области нейрофизиологии (откуда, собственно говоря, и происходит, по всей вероятности, понятие «сигнальных систем»), а также физики, геологии и других естественных наук. Злотников романтизирует приборы («Счетчик Гейгера», 1955–56), превращая их образы и принцип действия в абстрактные композиции. Он исследует изобразительный язык и его новые возможности, не отрекаясь в то же время полностью от фигуративных изображений («Улица Горького», 1959) и пристального всматривания в окружающую действительность.

Также на грани абстракции и фигуратива работают участники студии «Новая реальность». Основатель студии Элий Белютин создал теорию «всеобщей контактности», провозглашавшей произведение новой формой коммуникации, ведь потребность в искусстве, по его мнению, — базовая человеческая потребность. Коммуникация с помощью произведений искусства позволяла сохранить «закон равновесия эмоционального надсознания» (и здесь мы можем провести параллель со злотниковскими сигнальными системами). Очень важная роль отводилась различным способам передачи эмоций, которые сам Белютин воплощал в форме экспрессивной абстракции. Своих студийцев он тренировал создавать произведения при помощи любых подручных средств, ориентируясь на весь доступный арсенал способов художественного выражения и соединяя их в причудливых, эклектичных формах.

Художники времен оттепели стремились разными способами реформировать уже очевидно изживавшие себя каноны соцреализма. Однако официальная художественная инфраструктура не приняла этих реформ. Водоразделом стала выставка к тридцатилетию МОСХа в Манеже в 1962

году. Посетивший экспозицию Н.С. Хрущев весьма негативно отозвался о творчестве представленных мастеров, стремившихся переосмыслить традиционный язык живописи. Выставка в Манеже предопределила дальнейшее разделение художественной сцены на «официальную» и «андеграунд» и фактически ознаменовала собой конец оттепельной эпохи.

В ситуации творческого подполья оказались после Манежной выставки и участники так называемой Лианозовской группы, получившей свое название по «месту дислокации» — встречи ее участников проходили в бараке в на тот момент подмосковном поселке Лианозово. «Отцом-основателем» группы считается Евгений Кропивницкий. В группу входили его сын Лев Кропивницкий, дочь Валентина Кропивницкая, зять Оскар Рабин, а также художники Николай Вечтомов, Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, поэты Всеволод Некрасов, Генрих Сапгир, Игорь Холин (поэзией, наряду с живописью, занимались и Евгений и Лев Кропивницкие) и др. В области визуально-пластического искусства большинство из них тяготело к лирической абстракции в той или иной мере, однако, опять же, однозначного разрыва с формами реального мира не наблюдалось. Многие из них могли создавать полотна, где источники вполне очевидны — в частности, объектом изображения зачастую служат окрестности Лианозова и бараки, столь иронично, но в то же время поэтично названные Оскаром Рабиным «Оптимистическим пейзажем», 1959.

Живопись лианозовцев, конечно, во многом наследовала традиции исторического авангарда. Над разными вариантами преодоления разрыва с теми направлениями поисков, что были заложены художниками в 1910–20-е годы, работали многие авторы, расцвет творчества которых пришелся на 1960–70-е. Среди них — Михаил Шварцман, называвший свои композиции «иературами», ссылаясь одновременно на целую группу греческих слов с общим корнем «иерос» — «священный» (иерархия, иерей, иератический, иероглифы). Шварцман в каком-то смысле соединил в своих работах геометрические абстрактные формы и традицию символизма.

Целый ряд художников «неофициального круга» 1960–70-х шел по пути экспериментов с самим феноменом современной живописи, нащупывал границы ее выразительных возможностей и пути выхода за ее пределы. Одним из таких выходов стало все большее «овеществление» живописного произведения, применение техники коллажа — опять же, вслед за мастерами исторического авангарда. Технику коллажа исполь-

зует, в частности, Владимир Немухин в таких своих работах, как «Ломберный столик», 1973, и др. Следующим этапом стало включение в полотно не только плоских элементов вроде игральных карт (это делали еще кубисты и бубнововалетцы в начале XX века), но и объемных. Лидия Мастеркова в своей «Композиции», 1967, буквально демонстрирует нам «плоть» холста, осязаемую основу, материю, поверх которой она наносит живописный слой. Оскар Рабин работает во все более и более пастозной манере, кладет краску мастихином, пока, наконец, в таких работах, как «Разбитое зеркало (№ 27)», 1974, не начинает внедрять реальные объемные предметы в свои произведения.

У целого ряда авторов второй половины XX века интерес к предметному миру реализуется по-прежнему живописными средствами, но понятыми уже совсем не так, как на предыдущих этапах развития искусства. Михаил Рогинский создает «парадные портреты» бытовых вещей. Например, его полотно «Мосгаз», 1964, представляет газовую плиту: «модель» предстает перед нами крупным планом, точка зрения на нее выбрана снизу вверх, что создает эффект героизации. Конечно, в 1960-е интерес к быту, новой коммунальной городской культуре не случаен, ведь это время активного ее развития, строительства нового жилья, внедрения различных новых элементов повседневного обихода. Рогинский создает холсты и объекты, балансирующие на грани между реальностью и живописным произведением. Его знаменитая «Красная дверь» — это вроде бы и живопись, но нанесенная поверх бытового объекта (который на самом деле не в чистом виде реди-мейд: дверь создана специально, она существенно меньше обычной двери по размерам и могла бы вести разве что в небольшую кладовку). При этом работа Рогинского включает физически существующий уже реальный бытовой элемент (дверную ручку).

Многие авторы второй половины XX века продолжают и развивают линию интереса к предметам повседневного обихода, создавая из «найденных объектов» сложные композиции. Одним из таких авторов был Борис Турецкий, часто обращавшийся к технике ассамбляжа, где найденные объекты закрепляются на плоскости, чаще всего располагаемой вертикально, подобно картине в раме. В ассамбляже художник задействует целый набор апроприированных им реальных предметов, имевших вполне утилитарное назначение и часто по этому назначению уже отслуживших. Однако эта «картина» уже не несет на себе изображения, а несет саму реальность.

Как видим, проблема нового пластического языка, отображения реального и иллюзорного становится одной из центральных в живописи 1960–1970-х. Некоторые художники, как, например, Сергей Шерстюк в работе «Отец и я», 1984, начинают подражать фотографии и как будто даже соревноваться с ней в достоверности — так рождается направление гипер- или фотореализма. Другие начинают более радикальные исследования картинной плоскости и иллюзии пространства на ней. Мастера в это время — под влиянием множества процессов, заставляющих живопись как вид искусства усомниться в своей значимости — переосмысливают феномен картины в том виде, в каком он существовал на протяжении веков, — собственно, с того момента, как станковая картина и возникла, то есть примерно с XV–XVI века. Ведь классическая картина — это метафора окна в иной, воображаемый мир, это иллюзия пространства на плоскости, визуальный эффект пространственного прорыва там, где его нет. Именно с этими переходами от плоскости к пространству и обратно имеют дело художники.

Данная тема проявляется в работах Эрика Булатова. На его полотнах и графических листах (таких, как «Вход-Выход», 1971, «Горизонт», 1971–72, «Добро пожаловать», 1974, и др.) начинают появляться буквы в плакатной стилистике, геральдические элементы, орденские ленты, знаки воинского отличия. Они становятся будто бы преградами на пути нашего взгляда, устремляющегося в иллюзорную глубину картины. В схожей манере работает и Олег Васильев. Иван Чуйков, напротив, как будто бы лишает картину ее воображаемого пространства, «овеществляет» ее. Художники все время балансируют на грани, конвертируют реальный объем в сформированный живописными средствами и обратно.

Особую роль в произведениях второй половины XX века начинает играть текст. Собственно говоря, буквенные и цифровые символы внедряли в свои живописные полотна и коллажи уже мастера исторического авангарда. Авторы 1960-х активно продолжают эту линию исследований соотношений вербального и визуального.

Начиная с 1960–1970-х все более и более повышается роль концептуальной составляющей в искусстве, художники противопоставляют искусство «перцептуальное» и «концептуальное». Они настаивают на том, что истинное творчество — это сила идеи, а не материала, что история искусства есть история создания эстетических концепций и концептуальных проектов, а отнюдь не конкретных физически существующих «герметичных» объектов. Возникает понятие концептуализма.

Концептуализм, конечно, гораздо шире, нежели работа только лишь с текстом. Но текст — одна из очень важных составляющих многих концептуалистских произведений, причем зачастую конкурирующая с изображением, а то и вовсе вытесняющая его. Главная же задача художника-концептуалиста — сформулировать новое понимание произведения искусства в невероятно изменившемся мире, причем сделать это не средствами художественной теории, а сразу через художественную практику. Однако не всякий объект, где есть концепция или текст, относится к художественному направлению под названием концептуализм. Отличительная особенность концептуализма как направления — рефлексия относительно сущности искусства и тех форм, которое оно может принимать.

В инсталляции Елены Елагиной «Высшее-Адское», 1989, эта проблема выявлена со всей наглядностью. С известной долей иронии емкие и лаконичные слова-понятия конденсируют в себе широчайший спектр переживаний по поводу базовой дихотомии бытия, единства и борьбы противоположностей, в то же время отсылая нас и к мысли о том, зачем существует искусство и каким образом оно эти основополагающие понятия должно отражать.

Илья Кабаков в своих «Ответах экспериментальной группы», 1970–71, также проводит исследования нового формата художественного высказывания, соотношения в нем текста и изображения, описательности и визуальной образности. Как обычно у Кабакова, разные «персонажи» советского коммунального мирка вступают между собой в воображаемые диалоги. По своему техническому воплощению «Ответы» отсылают нас к разного рода стендам — у ЖЭКов, возле подъездов, на предприятиях. Многоголосый хор случайным образом оказавшихся вместе героев становится абсурдом, который все больше и больше нагнетается по мере прочтения их реплик. В каждой реплике фигурирует мифический «он» — то человек, то предмет, и эта игра с одним и тем же местоимением добавляет ощущения нелепости происходящего.

Как ни парадоксально, в плотном общественном контексте советской коммунальности индивид оставался очень одинок. Образ «маленького человека», столь популярный в русской культуре, находит свое значимое место и в московском концептуализме. Виктор Пивоваров воплощает этот пронзительный образ в серии «Проектов для одинокого человека», 1975, где иронизирует над абсурдностью тотальной регламентации, существовавшей даже не уровне повседневной жизни, обстановки

жилища, набора используемых предметов. Илья Кабаков передает переживания «маленького человека» в образах «Вокноглядящего Архипова» или «Вшкафусидящего Примакова» из серии «Десять персонажей», 1970–1976. Зажатый в строгие рамки, несчастный герой неизменно мечтает о том, чтобы вырваться из этого удушающего пространства. Впоследствии эта мечта воплотится в кабаковской инсталляции «Человек, улетевший в космос», 1985.

Особую роль тексту и — шире — разным языкам коммуникации — отводит в своих работах Юрий Альберт. Во многих своих картинах — таких, как «В моей работе наступил кризис», 1973, он сознательно отказывается от изображения вовсе (подвергая, таким образом, в очередной раз сомнению состоятельность живописи как вида искусства, классической картины как формата и изобразительного языка как средства коммуникации). Чуть позднее он исключает и текст в классическом виде, переходя на специфические языки коммуникации — шрифт Брайля или жестовый язык в работах серии «Элитарно-демократическое искусство», 1988–89.

С текстовыми посланиями работает позднее и художник Андрей Кузькин, известный как автор тонких концептуальных акций. Документацию этих акций за предшествующие 10 лет в 2016 году он собирает в альбом «Право на жизнь», снабжая ёмкими комментариями. В самих акциях Кузькина также часто появляются текстовые послания — щит с надписью «Все, что я хотел сказать, но не смог», установленный под водой в реке, или буквы, складывающиеся в слово «спасибо», размещенные на опушке леса.

Концептуалисты поставили перед искусством (и перед самими собой) целый ряд фундаментальных вопросов: что такое произведение и по каким критериям его можно отличить от неискусства? Каково назначение искусства? Какова роль художника в обществе? Однозначных ответов никто на эти ключевые вопросы не дает, однако очевидно, что искусство — это теперь не только материальный объект (в обществе потребления объект слишком сильно скомпрометирован).

Ироничную инсталляцию на эту тему — «Сон живописи порождает чудовищ» — создал в 1990 году Игорь Макаревич. Название отсылает к известной серии гравюр Гойи, а в центре внимания художника оказываются, как и свойственно концептуализму, размышления о сущности искусства. Он заботливо «укладывает» в шкафу на игрушечную кровать тюбики с краской (сон живописи), а пока они спят, вокруг хозяйничают распоясавшиеся резиновые калоши. Это мир «фантастических тварей»,

где вновь предметы обретают центральную роль (как было когда-то в «парадных портретах» газовой плиты Михаила Рогинского).

Художники последующих поколений продолжают исследования выразительных возможностей живописи, непрестанно ставя под сомнения границы его компетенции. Еще одну попытку реформирования официальной художественной доктрины незадолго до перестройки совершают мастера круга «левого МОСХа». Среди них Наталья Нестерова, автор примитивистских сюжетных композиций, где обычные, казалось бы, бытовые сцены превращаются фантастические то ли сны, то ли сюрреалистические видения. В 1990-е — 2000-е иронично подражает манере соцреалистов, репрезентируя уже совершенно иных героев массовой культуры, дуэт Александра Виноградова и Владимира Дубосарского, например, в таких своих работах, как «На пленэре», 1996. Владимир Потапов, к примеру, в «Цифровой памяти», 2019, экспериментирует с разными способами нанесения краски, использует различные «нехудожественные» основы и поверхности (пленку, фанеру), добавляет сложносочиненные пигменты, процарапывания и прочие «нетрадиционные» приемы («Цифровая память», 2019, «В перерывах на обед мы делаем революцию», 2019, «Где-то между телевизором и супермаркетом», 2019, и др.). Иван Плющ в серии «Процесс прохождения», 2012, демонстрирует нам будто бы «осыпавшиеся» с полотен портреты, при этом фрагменты отслоившейся краски располагаются тут же, на специально вмонтированных полочках. Живопись постоянно перерождается, позволяет включать в себя элементы коллажа, ассамбляжа, смыкается с другими видами искусства, подражает фотографии, кинематографу, постоянно поддерживая свою актуальность.

Список литературы:

1. *Аймермахер К.* От единства к многообразию: разыскания в области «другого» искусства 1950–1980-х гг. — Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. — 374 с.

2. Без барьеров: российское искусство, 1985–2000 / [авторы ст.: Евгения Петрова и др.]. — Санкт-Петербург: Palace Edition, cop., 2012. — 223, [1] с.: ил.

3. *Бобринская Е.А.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. — Москва: Арт-Медиа, 2013. — 23 см. Том 1. — 495 с.: ил., цв. ил.

4. «Другое искусство». Москва 1956–1988 / [составители И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи]. — Москва: Галарт, 2005. — 431 с.: фот.

5. *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий: проблемы советского

неофициального искусства, 1950–1960 годы: статьи и материалы. — Москва: Новое литературное обозрение, 2018. — 554 с., [12] л. ил.

6. *Ковалев А.А.* Именной указатель. — Москва: Новое литературное обозрение, 2005. — 399 с., [8] л. ил.

7. Неокончательная история. Современное российское искусство в лицах / под редакцией Андрея Ковалёва. — Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2021. — 379 с.: ил.

8. Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы: сборник по материалам конференции 2012-го года / Российская академия художеств, Науч.-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств; [редактор-составитель А.К. Флорковская]. — Москва: БуксМАрт, 2014. — 478, [1] с., [24] л. ил.

9. Открытие России. Десятилетие нового интернационала: 1986–1996 / [Антон Белов, Максим Боде, Борис Гройс и др.]; под редакцией Кейт Фаул и Рут Эддисон. — Москва: Арт Гид, сор., 2016. — 382 с.: ил.

10. Оттепель: Государственная Третьяковская галерея, Москва, [Крымский Вал, 14 февраля — 11 июня 2017] / [авторы статей: Н.Л. Адаскина и др.; составители: А.С. Курляндцева, Ю.В. Воротынцева]. — Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2017. — 719 с.: ил.

11. Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР: сборник материалов / составитель Г. Кизевальтер. — Москва: Новое литературное обозрение, 2014. — 683 с., [24] л. ил.

12. *Синельникова Н.* Нонконформисты. Фонд О-во поощрения художеств, Галерея фонда О-во поощрения художеств. — Москва: Виртуальная галерея, 2009. — 585, [2] с.: ил.

13. *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. — Москва: Ad Marginem, 2013. — 495 с.: ил.

14. *Тупицын В.* Коммунальный (пост) модернизм: Русское искусство второй половины XX в. — Москва: Ad Marginem, 1998. — 206 с.: ил.

15. *Тупицын В.* «Другое» искусства: Беседы с художниками, критиками, философами, 1980–1995. — Москва: Ad Marginem, Б. г. (1997). — 348 с., [8] л. ил.

16. Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: эссе, интервью, воспоминания / составитель Георгий Кизевальтер. — Москва: Новое литературное обозрение, 2010. — 418 с., [16] л. ил.

17. Это было навсегда. 68/85: Новая Третьяковка, Москва, Крымский Вал, 10 апреля — 16 августа 2020: [каталог выставки] / авторы статей: Наталия Адаскина [и др.]; составители каталога, авторы аннотаций: Юлия Воротынцева [и др.]. — Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2020. — 487 с.: ил.